

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

BEATRIZ YOSHIDA PROTAZIO

TEATRO ÉPICO NO BRASIL 1961-1964: A QUESTÃO AGRÁRIA NA DRAMATURGIA
DO TEATRO DE ARENA E DO CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC)

MARINGÁ – PR
2019

BEATRIZ YOSHIDA PROTAZIO

TEATRO ÉPICO NO BRASIL 1961-1964: A QUESTÃO AGRÁRIA NA DRAMATURGIA
DO TEATRO DE ARENA E DO CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ – PR
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

P967t Protazio, Beatriz Yoshida
Teatro épico no Brasil 1961-1964 : a questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e no Centro Popular de Cultura (CPC) / Beatriz Yoshida Protazio. -- Maringá, 2019.
113 f.

Orientador (a): Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro épico. 3. Questão agrária. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 21.ed. 792.0981

MAR-2019-094

BEATRIZ YOSHIDA PROTAZIO

**TEATRO ÉPICO NO BRASIL 1961-1964: A QUESTÃO AGRÁRIA NA
DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA E DO CENTRO POPULAR DE
CULTURA (CPC)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em 26 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -

Prof.ª Dr.ª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof.ª Dr.ª Priscila Saemi Matsunaga
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

À Oscarlina, minha avó,
que nunca pôde estudar.

A todos os trabalhadores rurais
a quem estas páginas não chegarão;
esta história também é a deles.

e à memória de Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não poderia ter sido feito sem o apoio, a constância e amor incondicionais de meus pais; a eles, minha eterna gratidão.

A todos os homens e mulheres de teatro e a todos os pesquisadores da área das letras, história, filosofia e artes, que, no contrassenso do mundo, engrossam o caldo da pesquisa acadêmica nas ciências humanas e, em especial, aos pesquisadores de teatro, pois, sem suas contribuições, seria impensável realizar esta pesquisa.

Agradeço às professoras Priscila Saemi Matsunaga e Marisa Corrêa Silva por sua interlocução atenta e estímulo crítico em minha qualificação. À Priscila, especialmente, por sua disposição e generosidade. À Marisa, pelo olhar atento e crítico ao meu processo, e por ter a felicidade de encontrar em suas aulas, desde a graduação, inspiração. Devo muito a elas.

Agradeço imensamente a meus amigos, familiares e companheiro que souberam compreender minhas ausências, demoras e cansaço.

Agradeço à Camila Hespanhol Peruchi e Luana Paes por sua troca constante, paciente, atenta, crítica e amorosa. Agradeço também ao Grupo de Crítica Literária Materialista que, por sua atuação coletiva, ajuda a construir pesquisadores na contramão das destemperanças de nossos tempos.

Agradeço, em especial, a Alexandre Villibor Flory por sua orientação presente, sem a qual seria impossível conceber este trabalho; por sua sabedoria e confiança.

Agradeço, por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior que me concedeu bolsa de estudo.

*Quando, há alguns anos
Aprendi a dirigir um carro, meu instrutor
Me fazia fumar um charuto; e quando
Na confusão do tráfego ou em curvas difíceis
O charuto apagava, ele me tirava o volante.
Também contava piadas, e se eu não sorria
Muito ocupado com a direção, afastava-me
Do volante. Eu estava inseguro, dizia ele.
Eu, o passageiro, me apavoro quando vejo
O motorista muito ocupado com a direção.*

*Desde então, ao trabalhar
Cuido para não ficar absorvido demais no trabalho.
Dou atenção a muitas coisas em volta
Às vezes interrompo o trabalho para ter uma conversa.
Andar mais rápido do que o que me permite fumar
É algo que já não faço. Penso
No passageiro.*

O passageiro, de Bertolt Brecht

TEATRO ÉPICO NO BRASIL 1961-1964: A QUESTÃO AGRÁRIA NA DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA E DO CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC)

RESUMO

Esta dissertação, fundamentada na crítica literária materialista e no conceito de teatro épico dialético, objetivou fundamentalmente estudar a redução estrutural da questão agrária na dramaturgia dos grupos Teatro de Arena e Centro Popular de Cultura no recorte temporal de 1961 a 1964. Para isso, nos dedicamos à análise de três peças específicas dos grupos, as quais consideramos momentos representativos de sua produção artística geral e deste tema em especial. Assim, elencamos como nossos objetos de pesquisa: *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal, de 1961; *Quatro Quadras de Terra*, de 1963; e *Os Azeredo mais os Benevides*, de 1964, de Oduvaldo Vianna Filho. A primeira peça foi produzida pelo Arena e as duas últimas pelo CPC. Verificamos nas peças três modos distintos da redução estrutural da temática da luta camponesa nos anos 1960, que, no entanto, tem como ponto comum o fato de não ser possível compreendê-las por meio das categorias do drama burguês. Assim, procuramos demonstrar, nos momentos de análise, quais recursos formais intermediaram a precipitação desta matéria social, buscando perceber como foram concebidos os textos, como eles pretendiam operar no diálogo com determinados públicos e no contexto histórico em que se inserem.

Palavras-chave: teatro brasileiro; teatro épico; questão agrária.

EPIC THEATER IN BRAZIL 1961-1964: THE AGRARIAN QUESTION DEPICTED IN THE DRAMATURGY OF TEATRO DE ARENA (ARENA THEATER) AND CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC - CENTER FOR POPULAR CULTURE)

ABSTRACT

This thesis examines the aesthetic representation of the agrarian question in the dramaturgy of the groups Teatro de Arena (Arena Theater) and Centro Popular de Cultura (Center for Popular Culture) from 1961 to 1964. The research was grounded in materialist criticism and in the concept of dialectical epic theater. We analyzed three specific plays by these two groups - *Mutirão em Novo Sol* (1961), by Nelson Xavier and Augusto Boal; *Quatro Quadras de Terra* (1963) and *Os Azeredo mais os Benevides* (1964), both by Oduvaldo Vianna Filho - which depict their general artistic production and the agrarian issue in particular. The first play was produced by the Arena and the last two by the CPC. We identified three distinct modes of aesthetic representation of the peasant struggle in the 1960s and one common feature among them: the fact that it is not possible to understand the plays through the categories of bourgeois drama. During the analysis, we tried to demonstrate the formal resources that fostered the emergence of this social matter. We have analyzed how the texts were conceived, and how they intended to operate in dialogue with some specific audiences and in the historical context in which they were inserted.

Keywords: Brazilian theater; Epic theater; Agrarian question.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. LUZES NA CENA: DO DRAMA BURGUESES AO TEATRO ÉPICO BRECHTIANO	12
1.1 O gênero dramático e o drama burguês	12
1.2 A crise histórica do drama como forma estética	15
2. O TEATRO BRASILEIRO EM QUESTÃO: A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO NACIONAL EM DOIS MOMENTOS	22
2.1 Primeiro momento de modernização: de 1920 a 1940, uma modernização “virtual”	22
2.1.1 A importância dos grupos amadores na modernização do teatro brasileiro	27
2.2 O segundo momento de modernização do teatro nacional: TBC/TMDC, Arena e CPC.....	30
2.3 Teatro e questão agrária: em busca do Brasil do Arena ao CPC	37
2.3.1 Estabelecendo relações: modernização conservadora; questão agrária e teatro no Brasil	44
2.4 Teatro e revolução nos anos 1960: inícios, tentativas de radicalização do popular e limites no Arena e no CPC	48
2.5 Óculos para ver a história: considerações sobre a influência da política do PCB nos CPCs .	65
3. MUTIRÃO EM NOVO SOL: O TEATRO ÉPICO E O CAMPESINATO OCUPAM O PALCO BRASILEIRO.....	68
3.1 Breves considerações sobre a construção dramaturgica e encenação: eixos de inovação no teatro brasileiro	69
3.2 Um passo à frente com <i>Mutirão em Novo Sol</i>	72
4. QUATRO QUADRAS DE TERRA: RECUO NA CENA ÀS PORTAS DE UM GOLPE DE ESTADO	84
4.1 Considerações sobre o contexto de produção: Vianinha no Centro Popular de Cultura	84
4.2 Sinta o drama? <i>Quatro Quadras de Terra</i> e a luta por uma leitura épica.....	85
5. OS AVANÇOS DE OS AZEREDO MAIS OS BENEVIDES: NÃO SE PODE INCENDIAR A HISTÓRIA.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

Este trabalho se insere no campo dos estudos teatrais, área pouco estudada no âmbito dos estudos literários. Esse esquecimento, no entanto, não se justifica de nenhuma maneira, haja vista que o teatro brasileiro conta com vasta produção, tanto como literatura dramática, quanto como teatro propriamente dito.

Nesse sentido, em termos de literatura, quem não entende de literatura dramática e, mais especificamente, de teatro brasileiro, acaba alijado de parte do jogo dialético da formação da cultura e da arte brasileiras e, portanto, não pode compreendê-la como um todo.

No caso particular deste trabalho, ele se justifica pela necessidade de estudar e compreender uma seara específica do teatro nacional que é o teatro político; político não no sentido de uma afiliação partidária em especial, mas de um teatro que se posiciona abertamente. Embora todo teatro seja posicionado politicamente, dizemos que este é um teatro político porque ele não consegue entender a estética isolada da sociedade e, portanto, da política. Ou seja, o teatro do qual trataremos neste trabalho não aceita a arte como mero entretenimento ou como caminho para a elevação do espírito; antes, busca na arte uma função formadora.

Nessa esteira, vemos, desde os anos 1920, tentativas de modernização do teatro nacional. Conforme Carvalho (2011), data dessa década o primeiro ciclo de politização do teatro nacional, que, de acordo com ele, aconteceu apenas virtualmente, pelo fato de que muitas das peças produzidas pelos autores nacionais nessa época não chegaram aos palcos, como *O rei da vela*, de Oswald de Andrade e *Café*, de Mario de Andrade, por exemplo. Ainda de acordo com o autor, o segundo ciclo se inicia na década de 1950 e seu centro irradiador é o Teatro de Arena. A importância singular deste segundo ciclo de politização do teatro nacional é que ele dá materialidade ao que na fase anterior foi impossibilitado; isto é, a partir de 1950, não só as peças dos autores nacionais, que buscam encontrar a medida brasileira para o fazer teatral, são encenadas, como conjuga-se, mesmo aos poucos, um percurso que mira um sistema teatral organizado – embora seja complicado dizer em que medida ele se formou efetivamente, haja vista a interrupção deste processo em 1964, sobretudo 1968. Apesar disso, este importante momento do desenvolvimento do teatro nacional é pouquíssimo estudado, deixando de lado autores do porte de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, bem como processos de escrita e encenação coletivas e, também, um rico processo de recepção por grupos articulados politicamente, como o movimento estudantil, o operário e o campesino. São

questões da ordem da criação, produção e recepção que discutem novas perspectivas e que merecem consideração e estudo.

Este ciclo ainda tem, para este trabalho, especial importância, uma vez que é neste contexto que se dá a produção de nossos objetos de pesquisa. Este novo momento de modernização do teatro nacional acontecia num período de grande efervescência política e estética. Assim, para compreender a dimensão deste momento, basta pensarmos que é nesta época que é criado o Cinema Novo, que há uma renovação importante na MPB, ou mesmo que surge a proposta do CPC que aglutinava as mais diferentes formas artísticas e chegou a levar a cabo projetos como as UNE Volantes, por exemplo, circulando pelo interior do Brasil.

O objetivo específico deste trabalho é estudar, a partir desse momento, alguns aspectos desse teatro que chamamos de político – o teatro épico brasileiro –, como a trajetória dos grupos Arena e CPC, de modo a buscar suas convergências e divergências em relação ao como e para quem fazer teatro no Brasil, bem como de que maneira seus autores, atores e diretores pensavam esse teatro, dentre eles Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal. Além disso, é nosso interesse específico verificar o acúmulo crítico e estético em relação à questão agrária dentro desses grupos teatrais, no período de 1961 a 1964, e analisar o rendimento estético dessas abordagens. Vale ressaltar que não se pretende esgotar o assunto, mas nos aprofundaremos nele com o intuito de contribuir para a ampliação do seu campo de pesquisa e estudos, haja vista a riqueza, ainda pouco explorada, desse teatro e dessa temática especificamente – que se arvora em buscas formais inovadoras, sempre tendo em vista a produtividade tanto estética quanto política.

Para tanto, será preciso ainda vermos como essa tematização é expressa formalmente em cada um de nossos três objetos, por meio da apropriação crítica de formas teatrais não-hegemônicas. Para isso, nosso recorte trata de três peças: *Mutirão em Novo Sol*, *Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, a fim de perceber, a partir delas, as nuances e perspectivas de tudo o que está em torno desses textos e condições de encenação; ou seja, buscaremos perceber como foram concebidos os textos, como eles pretendiam operar no diálogo com determinados públicos e no contexto histórico em que eles se inserem. Cada um deles parte de análises conjunturais específicas, têm dinâmicas próprias e desdobramentos idem.

Como perspectiva teórica, partiremos da crítica literária materialista dialética, a qual busca articular o desenvolvimento estético ao desenvolvimento social e, no caso específico do teatro, deve muito à chegada e difusão do teatro épico no Brasil, encenado a partir de 1958 pelo Arena e discutido teoricamente na mesma época por Anatol Rosenfeld, além das tentativas de

modernização do teatro brasileiro que vem ocorrendo desde os anos 1940. Nesse sentido, importa lembrarmos da base constitutiva primária de nosso percurso pela crítica materialista, que se resume na síntese feita por Antonio Candido (1985):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (p. 6).

Essa opção teórico-metodológica, no entanto, não implica em que haja para ela um capítulo à parte em nossa dissertação; ao contrário, isso iria na contramão do que ela propõe, visto que essa crítica prima por um desenvolvimento analítico livre de fórmulas engessadas aplicáveis, mostrando que isso não é possível pelo fato de a função da crítica, entendida dessa perspectiva, se articular ao que está acontecendo a partir das obras e dar um sentido a isso.

No capítulo 1, portanto, trabalharemos *en passant* a dinâmica histórica dos elementos épicos no gênero dramático ancorados no percurso de Rosenfeld (1997), bem como o processo de superação dialética do drama burguês, via Szondi (2004, 2011), e a história do teatro brasileiro a partir do seu primeiro ciclo de politização, a fim de observar as reverberações deste processo até a fundação do Teatro de Arena e, posteriormente, do CPC, os quais nos interessam em particular por nossos objetos terem sido escritos a partir destes grupos.

No capítulo 2, buscaremos estudar as poéticas políticas do Arena e do CPC e ver como, e em que medida, a modernização conservadora brasileira, os processos e as organizações políticas influenciaram em seus trabalhos, sobretudo a partir das obras *Em busca do povo brasileiro*, de Marcelo Ridenti (2014) e *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*, de Pasta Jr. (2011).

No terceiro capítulo, buscaremos analisar as peças de nosso recorte, cujo fio condutor é a questão agrária, de modo a observar seus avanços e limites, tentando entender, como parte do exercício da crítica literária materialista dialética, como as condições sociais da época influenciaram para estes movimentos de radicalidade e recuo.

1. LUZES NA CENA: DO DRAMA BURGUESES AO TEATRO ÉPICO BRECHTIANO

1.1 O gênero dramático e o drama burguês

Anatol Rosenfeld (2014) anuncia na *Advertência* ao seu *Teatro épico* que o teatro grego, o barroco, o romântico e o de Shakespeare externavam em maior ou menor grau traços épicos, ainda que, de acordo com ele, somente seja possível identificar, pela temática que apresentam, o advento do teatro épico, nas “correntes de transição”: naturalismo e impressionismo. Assim, antes de mais nada, nos parece necessário pontuar que o teatro, em sua forma épica, do qual trataremos neste trabalho, é o teatro do século XX, que surge como contraponto ao drama burguês do século XIX, tendo já o teatro mais de 2,5 mil anos de existência.

Isso porque, quando conhecemos o teatro apenas em sua forma hegemônica, isto é, aquela vendida nas colunas de cultura das revistas e jornais, é normal que tenhamos uma noção de teatro como drama [burguês]. Assim, nossa intenção, nas próximas linhas, é buscar localizar historicamente o surgimento desta forma dramática no intuito de desconstruir ideologicamente a noção de teatro naturalizada no imaginário popular desde o seu surgimento. Em outras palavras, nosso objetivo é, aqui e agora, nos alinharmos às fileiras da fortuna crítica que têm buscado recolocar o drama em seu devido lugar, uma vez que, após tornar-se forma hegemônica, consolidou-se ideologicamente como única forma possível de fazer “bom teatro”, isto é, naturalizou-se como única forma teatral “aceitável” e desejável.

Nesta tarefa, seremos guiados, fundamentalmente, pelas lições de Szondi (2004, 2011) em seus escritos sobre a *Teoria do drama burguês [século XVIII]* e a *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. O autor nos elucida acerca de seu método de análise crítica do drama burguês, explicando que esta se dará por meio das obras dramáticas, sem as quais, segundo ele, não seria possível fazer uma exposição justa da teoria que as engendra e constitui. Afirma:

ainda mais do que em outros temas da história da poética, neste a exposição da teoria não é possível sem uma visão atenta e constante sobre a práxis, sobre a produção dramática. Pois, por um lado, a poética do começo e dos meados do século XVIII é, como se sabe, incomparavelmente mais pragmática e normativa – extraída das obras em um grau muitíssimo maior e com a intenção de determinar a forma das obras futuras – do que será depois a poética idealista e especulativa do final do século XVIII e do início do XIX (SZONDI, 2014, p. 21).

Além disso, conforme o próprio Szondi (2004), no século XVIII, o drama burguês era uma novidade – “se não mesmo um escândalo” – e, por isso, muito do que foi escrito em termos

de teoria sobre essa *práxis* dramática provém dos dramaturgos, como Lillo, Diderot, Lessing, Mercier e Lenz.

A hipótese de Peter Szondi (2004) é que a dedicatória e prólogo, de George Lillo, a *O mercador de Londres*, tenha sido “se não o primeiro, pelo menos um dos primeiros documentos” da teoria do drama burguês. Em seu “tratado”, na dedicatória, Lillo afirma que a tragédia é “o gênero mais excelente e útil” e, assim, seria salutar que os príncipes não fossem os “únicos expostos aos infortúnios que se originam de vício ou fraqueza em si mesmos ou em outros” (SZONDI, 2004, p. 28). Portanto, seria necessário “ampliar o domínio da poesia ‘mais séria’” (isto é, da tragédia). Dessa ampliação, nasceria, portanto, a *domestic tragedy*, tragédia doméstica, ou, noutras palavras, drama burguês.

No prólogo, por sua vez, Lillo expõe a mudança na concepção da tragédia e de seu efeito entre os séculos XVI, XVII e XVIII, passando de um acento de terror e temor a um efeito de compaixão, do que se pressupunha a eliminação da distância social entre os personagens e o público. Assim, público e *dramatis personae* vêm às lágrimas, fazendo desaparecer também o “fosso” entre o palco e a plateia. O autor explica que “este é o terreno sobre o qual se desenvolve a estética do efeito no século XVIII” (SZONDI, 2004, p.32). A *domestic tragedy* de Lillo, entretanto, de acordo com o crítico, ainda paga tributo a uma exigência classicista, pois sua ação, embora seja uma *private woe*, não é tirada do presente; antes, ele lança mão da tradição histórico-literária.

Esse movimento de Szondi (2004), além de localizar historicamente o surgimento do drama, serve também para desmistificar (ou contrapor-se à) a teoria lukacsiana de que o drama surgiria imediatamente como um contraponto à tragédia clássica e ao monopólio da nobreza sobre o palco, levando à cena a luta da burguesia contra a aristocracia, uma vez que, conforme nos esclarece, o argumento de Lillo para escrever a *domestic tragedy* é muito mais poético que político, representando, “no espírito do século XVIII, uma reinterpretação da teoria aristotélica da catarse” (SZONDI, 2004, p. 35).

Só quando a discussão com a teoria da tragédia de épocas anteriores (a Lillo) é examinada em sua motivação histórica, podemos perceber o eixo que liga essa teoria à situação política e econômica da burguesia inglesa do começo do século XVIII e determina a origem do drama burguês. Para Lillo, de acordo com Szondi (2004, p. 35), “não é o burguês que precisa da tragédia, mas a tragédia que precisa do burguês”. Assim, o teórico nos esclarece que a ascensão da burguesia não encontra tão diretamente sua sedimentação na representação de heróis burgueses que se rebelam contra a aristocracia, mas é mediada pela “ética protestante e

pelo espírito do capitalismo” (de Weber) e pela modificação do conflito dramático e do “efeito trágico”.

Dessa forma, fica claro que uma *dramatis personae* burguesa por si só não é o suficiente para fazer de uma obra um drama burguês. Antes, são necessários temas especificamente burgueses, os quais só podem ser encontrados dentro dos lares da pequena família burguesa. A partir desse entendimento, Szondi (2004) sustenta que *O mercador de Londres*¹ é um protótipo do “novo gênero”, não só porque apresenta heróis burgueses, mas também porque serve à “propagação da ascese intraundana² que possibilitou e determinou, ao lado de outros fatores, a marcha triunfal do capitalismo burguês e, assim, da própria burguesia” (SZONDI, 2004, p. 69).

Além disso, seguindo sua proposta de ver a consolidação do drama burguês por meio das obras, o autor recorre às obras de Diderot para analisar aspectos que o interessam, entre os quais nos parece fundamental dar nota da mudança da organização da sociedade que, conforme o crítico, é tratada por Diderot nas cenas iniciais de *O pai de família*. Essa mudança na organização social se encontra no que ele chamará de “privatização da vida”; em Diderot, há uma mudança em como apresentar as personagens. Aqui interessa mais a mãe que a rainha, o pai que o rei. Em outras palavras, apesar da condição nobre de seus personagens, eles são apresentados numa forma de organização social muito específica: a de família patriarcal própria da burguesia.

Depois do romantismo, a retomada do drama burguês no século XIX já se dará sob o influxo da luta política dentro da burguesia. A elite burguesa sabe que é falso o universalismo [burguês], a autonomia e liberdade, mas as impinge aos demais como ideologia, que tem força operativa, não fica no mundo das ideias. Para esse fim, o melhor não é mostrar o interesse do drama, sua luta histórica por espaço, mas indicá-lo como o único modo de se fazer teatro, como absoluto, e fora da história, como intemporal. Esse processo “naturaliza” o drama, que deixa de ser burguês, para ser apenas drama. Assim, percebemos que este é um desenvolvimento tanto estético quanto político, e nesse sentido, quando falamos em expor as contradições da vida

¹ Nesta peça, Lillo coloca diante dos olhos do público o exemplo de um herói burguês, George Barnewell, que, por uma “escapadela” do caminho da virtude – mata o tio a pedido da amante para roubar-lhe o dinheiro – é condenado à morte e, assim, “inculca” aos espectadores uma conduta correta. Além disso, conforme Szondi (2014), a ação baseia-se numa luta que “o mercador obediente ao mandamento da ascese intramundana” tem de travar contra os próprios instintos e não contra a aristocracia ou a concorrência, como se poderia esperar, caso a tese lukasciana se verificasse nessa obra, por exemplo.

² Ascese intramundana pode ser entendida como um conjunto de práticas, comportamentos e moral cristãs, prescritas aos fiéis, tendo em vista a realização de desígnios divinos e leis sagradas, em relação à atividade profissional, conforme entendido via Max Weber, em seu *A ética protestante e o espírito do capitalismo*.

social, isso é feito em relação à vida social, mas também às formas da arte e à dinâmica dos gêneros.

Além destes dois dramaturgos, Szondi (2004) tratará ainda em pormenor de obras dramáticas de Lessing e Mercier, como exemplos de como se constituía e se consolidava o drama burguês no século XVIII. No entanto, o que foi visto até aqui já dá conta de demonstrar nossa afiliação com a perspectiva apresentada pelo crítico no que se refere aos pressupostos que engendram a origem do drama burguês. Assim, passaremos a tratar, a partir de agora, do que se convencionou chamar de “crise do drama”.

1.2 A crise histórica do drama como forma estética

Em sua *Teoria do drama moderno*, Szondi (2011) se ocupará de um percurso que tem início no que ele chamará de “crise do drama” até suas “tentativas de resolução”. Para tanto, ele retoma as ideias de Georg Hegel, György Lukács, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin sobre a profunda relação entre forma e conteúdo, isto é, a ideia de que “forma é conteúdo social sedimentado”. Seu ponto nos faz perceber que, ao considerarmos verdadeira essa concepção, somos levados a encarar que ela já carrega em si a possibilidade de pensar que o “enunciado fixo” (e não questionado) da forma pode ser posto em questão. Essa antinomia interna, conforme Szondi (2011), é que torna historicamente problemática uma forma literária.

Neste ponto, é preciso esclarecer que partimos do pressuposto de que há um enunciado do conteúdo, que é o assunto da obra, mas também há uma forma que por si só é conteúdo (social sedimentado), de tal modo que temos também um enunciado da forma. No entanto, enquanto esta demora até uma visão de mundo poder precipitar-se em formalização estética, lentamente, o conteúdo rapidamente trata de questões novas. Assim, há uma tensão entre ambos. O que queremos dizer é que este descompasso acontece em tempos de mudança social e estética: o enunciado do conteúdo já aponta para o novo, mas, muitas vezes, a forma ainda expressa outro contexto, posto que ainda não dá conta dos novos conteúdos.

Esse descompasso não é negativo em nenhum sentido, antes, é índice de dificuldades objetivas de mudança em todos os campos da vida social. A obra de arte não é boa quando os enunciados se encaixam; isso é típico de momentos sem crise, quando parece que tudo vai bem. Nas crises, o descompasso artístico é sinal de qualidade, de sensibilidade. Szondi (2011) trabalha, então, sobre tentativas de salvamento do drama, que de modo algum pleiteiam uma essência pura do drama, mas a sua superação dialética.

A partir dessa premissa, o crítico organizará, aos nossos olhos, os elementos que, em termos bastante gerais, constituíam o drama burguês, para depois, na passagem às análises das obras de dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann e Brecht até Pirandello e Arthur Miller, demonstrar como a forma do drama foi cindindo-se até que o que se produzia já não era mais drama, mas teatro de outra natureza – a qual ele chamará teatro épico, na esteira de Brecht.

1.1.1 Considerações sobre o drama e sua crise

Assim, Szondi (2011) traça o panorama do palco do drama: nele, tudo deriva da relação entre os homens (relações inter-humanas). Esta relação se daria a partir das decisões dos indivíduos, que se estabeleceria por meio de um diálogo claro e coerente, que ajuda a desenvolver e resolver os conflitos abertos. Como público desse drama, um espectador deve estar calado e mergulhar “na realidade” construída pelo palco, que é, no drama burguês, uma “caixa de imagens”, nas palavras do autor. Nela o ator dramático deve fundir-se à *dramatis personae* e tornar-se um só. Como o drama é sempre primário – por isso nele não se pode fazer referência à história, a qual está “fora” dele –, o seu tempo é sempre o presente, ou seja, a passagem de tempo no drama é uma “sequência absoluta de presentes”, com impecável unidade. Além da unidade de tempo, deve haver também uma unidade de lugar. Esse caráter absoluto do drama também exige a eliminação do acaso; assim, os episódios encadeados e suas consequências devem ser apresentados um como motivação do outro, como fundamento interno do drama.

A essa exposição, Szondi (2011) inicia uma série de análises que mostram o paulatino questionamento dessa forma dada, começando por Ibsen, em que destaca o caráter analítico de seus dramas, os quais mostram um homem – enquanto categoria humana – em angústia, que não toma decisões. Antes, é sempre travado pelo passado, o qual confina a ação presente e a interioridade do indivíduo. Em Tchekhov, Szondi (2011) sublinha os homens que “vivem sob o signo da renúncia” ao presente, ao encontro e ao diálogo (à comunicação). De Strindberg, ele examina a substituição da unidade de tempo – cara ao drama burguês – pela “unidade do eu”, isto é, as trajetórias se constituem a partir de um elemento subjetivo:

no “drama de estações”, o herói cuja evolução é descrita com máxima clareza das figuras com que se depara nas diferentes estações de seu percurso. Como não é senão o encontro com ele o que as põe em cena, elas só aparecem sob sua perspectiva e a ele relacionadas. E porque o âmbito do “drama de

estações” não se forma por uma pluralidade de personagens, postas generosamente no mesmo plano, mas sim por um único Eu central – não sendo, portanto, seu espaço *a priori* dialógico (...). Outra consequência ainda da dramaturgia subjetiva é a substituição da unidade de ação pela unidade do Eu. (...). As cenas singulares não se encontram aqui ligadas por nexos casual algum (...). Elas aparecem como cenas isoladas, inseridas num fio tecido pelo Eu em seu avanço. (...). Na medida em que a trajetória subjetiva toma o lugar da ação objetiva, as unidades de tempo e lugar se tornam, elas também, categorias caducas. (SZONDI, 2011, p. 52-53, grifos do autor).

Ao apresentar suas considerações sobre a obra de Hauptmann, Szondi (2011) nos elucida que algo mais profundo na tessitura do drama já se rasgou aqui, a começar pela denominação de “drama social” das obras deste dramaturgo, o que já constitui, por si só, uma contradição em termos e representa, para a cena, uma limitação formal, haja vista que a estrutura dramática não suporta essa temática. Assim, Szondi (2015) observa:

O dramaturgo social tenta fazer a exposição dramática das condições políticas e econômicas que passaram a ditar a vida individual. Cabe a ele indicar os fatores que, enraizados para além da situação e da ação singulares, não obstante as determinam. Expor isso dramaticamente implica, como trabalho prévio, transpor a condicionalidade alienada para a atualidade inter-humana; no âmbito que justamente teria de espelhá-lo, o estético. (SZONDI, 2011, p. 66).

Dessa maneira, o autor aponta que o drama de fins do século XIX nega em seu conteúdo o que ainda pretende enunciar na forma, ou seja, a atualidade das relações inter-humanas. O crítico destaca que a oposição entre sujeito-objeto vincula as diferentes obras desse período e remonta à transformação que altera sua temática:

o princípio da forma dramática, contudo, é justamente a negação de uma separação entre sujeito e objeto (...). A contradição interna do drama moderno consiste, por conseguinte, que um sobrepor-se dinâmico de sujeito e objeto na forma se contrapõe, no conteúdo, a uma dissociação estática. (SZONDI, 2011, p. 79).

Ainda nesse momento de transição, Szondi (2011) fará considerações sobre o drama lírico da virada do século, o drama naturalista, a peça de conversação – citando como exemplo *Esperando Godot*, de Beckett. A partir daí, ele passa a ilustrar casos que denomina de “tentativas de resolução”, ou seja, autores que apontam saídas para além do drama no teatro.

A primeira linha de resolução apontada pelo autor é a “dramaturgia do eu [expressionismo]”, comprometido em sua forma com a “técnica de estações” (de Strindberg). O drama expressionista enuncia tematicamente o mundo alienado em relação ao qual o “eu”

isolado se contrapõe. Nesta forma dramática, o homem aparece como “*abstractum*”. Além disso, os vínculos entre os homens são negados por este “homem”:

a forçosa abstração e o vazio do homem singular – de que dão já testemunho os dramas de estações de Strindberg – recebem aqui seu alicerce teórico: o homem é visado pelo expressionismo, conscientemente, como *abstractum*. E na medida em que orgulhosamente se renegam os vínculos entre os homens a *ocultar a imagem do humano*, se revoga ato contínuo a forma dramática, que se furta, porém, ela própria, ao dramaturgo moderno, uma vez que esses vínculos se estiolaram (SZONDI, 2015, p. 108-109).

Além do drama de estações expressionista, o crítico húngaro dá nota das inovações técnicas de Piscator para as montagens cênicas, suas *revues* políticas, sua relação com os filmes e o cinema e as novas relações entre palco e tela que ele concebe. Ele também discorrerá sobre a montagem, em Bruckner, e o jogo da impossibilidade – de se fazer e escrever um drama – em Pirandello, tecendo considerações sobre a peça *Seis personagens em busca de um autor*. Szondi (2011) também discorre sobre o monólogo interior (*monologue intérieur*), em Eugene O’Neil, o qual trata das transformações que cambiam o aparte e o tornam monólogo interior; os jogos temporais e o “diretor de cena”, em Wilder e, por fim, a recordação em Arthur Miller. Entendemos, portanto, que essas são possibilidades diversas de lidar com a crise do drama, cada uma articulada com um temperamento artístico e um contexto histórico específicos.

Além desses dramaturgos, o autor tece considerações sobre o teatro de Piscator e Bruckner até chegar a Brecht. No entanto, como temos especial interesse em Brecht nesta dissertação, nos deteremos sobre ele. Szondi (2011) propõe:

a objetividade com que os “lavradores do carvão” da Silésia apareciam para o pesquisador social de fora da obra de Hauptmann é transportada por Brecht do plano contingente da temática, para o institucional da forma (...). O teatro deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a “discórdia” dos homens por obra desse *gigantesco empreendimento comum*. E Brecht reconhece que isso implica a renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornam problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. (SZONDI, 2011, p. 115).

1.3 A hora e a vez do teatro épico brechtiano

Perdeu a função o fosso que separa os atores do público como separa os mortos dos vivos – o fosso cujo silêncio amplifica a devoção ao drama, cujo soar amplifica o arrebatamento pela ópera, esse fosso que carrega de

maneira mais indelével, entre todos os elementos do palco, as marcas de sua origem sacra.

– *Walter Benjamin*

Nas pegadas de Szondi (2004, 2011), vimos como o drama burguês – o qual funda-se no intercâmbio de subjetividades pela via do diálogo, no elogio do livre arbítrio e da consciência plena do ser e na superação das crises íntimas pela atividade –, como forma hegemônica, deixou de fazer sentido quando os dramaturgos passaram a defrontar-se com sujeitos coisificados pela exploração mercantil de sua vida, sendo não mais que sujeitos alijados de si mesmos. Assim, o autor nos esclarece a impossibilidade histórica do drama via crise da ordem liberal burguesa, uma vez que a liberdade, a igualdade e a fraternidade chocam-se a cada minuto com as dinâmicas do capitalismo.

As condições materiais da época, portanto, precipitadas formalmente, geram o que se convencionou chamar de crise do drama burguês, como visto no subcapítulo anterior desta dissertação. Assim, uma das saídas elaboradas pelos dramaturgos da época para esta crise é o teatro épico na formulação de Bertolt Brecht. Se é verdade que a forma épica do teatro já existia, é igualmente certo que Brecht o retoma de forma motivada: agora, contra o drama burguês, dando, portanto, outra dimensão ao épico, que buscará, a partir deste momento, mostrar as contradições do capitalismo, desvendando seu processo de formação e assumindo uma postura crítica que crê na possibilidade da mudança deste estado de coisas que é forjado e não natural. Dessa maneira, como denomina Iná Camargo Costa (2012a), cria-se e consolida-se, com Brecht, na Alemanha, o teatro épico em perspectiva dialética. Ao fazermos referência ao teatro épico, nesta dissertação, a partir deste momento, fazemos referência a esse teatro.

A primeira indicação de Walter Benjamin, no artigo *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)*³, a respeito do teatro épico é a queda da barreira que antes separava o público do palco. A perda de função deste “fosso”, conforme Benjamin, se dá porque o teatro épico se propõe a modificar as conexões existentes nas relações teatrais. Assim, o palco passa a ser um “local de exibição” para o público, e este passa a ser encarado pelo palco como uma “reunião de interessados” que têm demandas, e não mais como uma “massa de cobaias hipnotizadas”. A encenação passa a exercer maior controle sobre o texto, o qual deixa de ser uma base para aquela, e passa a ter uma função de coordená-la. Além disso, no teatro épico, o diretor deixa de orientar os atores sobre os efeitos de seu trabalho e passa a explicitar teses sobre

³ O texto está publicado no livro *Ensaaios sobre Brecht*, lançado em 2017, pela editora Boitempo. Conforme a edição, este artigo de Benjamin é um manuscrito inédito.

as quais os atores precisam assumir uma posição e estes passam ter de inventar seu papel (BENJAMIN, 2017, p. 12).

As relações passam todas as ser ativas, ao invés de passivas, ou meramente reativas, e isso só possível porque as condições materiais para esta nova postura no teatro estão dadas: “é evidente que funções tão modificadas se assentam sobre elementos modificados” (BENJAMIN, 2017, p. 12).

Além disso, Benjamin (2017) destaca a importância do gesto para o teatro épico, que é feito, muitas vezes, em Brecht, da interrupção da ação e da divisão em episódios de uma peça, dando ao texto dramático um caráter retardador, que torna o teatro épico gestual.

O teatro épico não reproduz, portanto, as condições, mas as descobre. A descoberta dessas condições processa-se pela interrupção dos acontecimentos. (BENJAMIN, 2017, p. 87).

A interrupção da ação valoriza o *gestus* e, com isso, “ensina” e cria consciência:

“A publicação de *Versuche*”, inicia o autor, “ocorre num momento em que certos trabalhos não mais deverão ser experiências tão exclusivamente individuais (ter caráter de obra), mas visam antes de mais nada a utilização (transformação) (...) Transformação que, para Brecht, equivale a postura. Ela é nova, e o que há de mais novo nela é que ela pode ser aprendida. “O segundo experimento *Estórias do Sr. Keuner*”, diz o autor, “representa uma tentativa de tomar citáveis os gestos.” Mas, citável não é apenas a postura do Sr. Keuner; também é citável a dos alunos em *O vôo dos Lindbergh* e a do egoísta Fatzler: citável não é apenas a postura, mas o são igualmente as palavras que a acompanham. Também essas palavras precisam ser exercitadas, isto é, primeiro percebidas e mais tarde compreendidas. Em primeiro lugar vem seu efeito pedagógico, em seguida, o político e, por último, o poético. (BENJAMIN, 1986, p. 120).

Para Walter Benjamin (1986), é justamente esse refluxo dialético que torna o teatro em teatro épico:

Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, uma de suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la. E não somente a ação de um outro, mas a própria. O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico. (BENJAMIN, 2017, p. 86).

Esse elemento perspectiva a ação no momento mesmo em que a interrompe, como já expusemos. Assim, conforme Gatti (2008), em seu artigo *Benjamin e Brecht: a pedagogia do*

gesto, para Benjamin (*apud* GATTI, 2008), quanto mais interrupções são feitas na ação de um protagonista, mais gestos se obtém em uma montagem. A interrupção, portanto, não insere o gesto na ação, mas o destaca do fluxo vivo, impedindo o encadeamento dessa ação:

A interrupção tem a função crítica de tornar estranha uma situação habitual, desmontando-a em seus componentes, e mostrando, a partir da possibilidade de um novo rearranjo, a falsidade do arranjo corrente. Sua função não é assim só de desmontagem, de destruição do contexto. Ela prepara os elementos para serem remontados em uma nova situação. (GATTI, 2008, p. 66).

E, portanto, retarda o fluxo da peça, tornando o teatro gestual e permitindo ao público refletir de forma crítica sobre os processos em cena. Consideramos importante ressaltar que o *gestus* não se limita às interrupções, mas vai além; participa, por vezes, da dinâmica das peças de maneiras diversas, desde que elas possibilitem revelar a posição de classe das personagens, intenção esta primordial do *gestus*.

Ao investir contra as formas tradicionais, Brecht investe na luta anticapitalista e revolucionária, tomando o teatro por arma política, primeiro pela transformação da sociedade e, depois, na luta contra o fascismo na Alemanha. A utilização destes e outros novos recursos épicos no teatro brechtiano torna o dramaturgo autor de teatro épico retomado sob novo patamar, o qual passou a ter, com ele, uma teoria e prática ímpares na história. Embora seja assim, o teatro épico em perspectiva dialética é, ainda hoje, visto e revisto, tanto pela prática teatral, quanto pela academia, muitas vezes, de forma inadequada, posto que não é hegemônico. A crítica tradicional, ao enfrentar as categorias do teatro épico dialético, fica desconfortável e fora do lugar; inclusive, acreditamos que esse movimento ficará bastante evidente, nesta dissertação, em ao menos uma oportunidade, no capítulo 4, na análise que propomos para *Quatro Quadras de Terra*.

Assim, como analisa Peruchi (2016):

o teatro épico é, ainda, não hegemônico e, por isso, mal lido e muito atacado: a) como obsoleto, diante do enfraquecimento não só de qualquer pensamento anticapitalista, historicamente criminalizado, mas da dialética mesma como forma de pensamento; b) como textual (logo, dramático em mundo pós-dramático); c) por ser supostamente panfletário (como o foram o realismo socialista e, algumas vezes, o agitprop); e d) por não caber nas avaliações tradicionais (as categorias dramáticas de análise, como psicologia dos personagens, conflito, ação, diálogo, são insuficientes para pensar o teatro épico). Essas acusações, no entanto, são, no melhor dos casos, desconhecimento e preconceito e, no pior, atitude reacionária. Por isso mesmo, devem ser revistas (PERUCHI, 2016, p. 31).

2. O TEATRO BRASILEIRO EM QUESTÃO: A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO NACIONAL EM DOIS MOMENTOS

2.1 Primeiro momento de modernização: de 1920 a 1940, uma modernização “virtual”

Optamos por este excuro pela importante historiografia crítica do teatro brasileiro a fim de apresentar aspectos da tradição teatral do país, a qual, por vezes, foi considerada inexistente, inclusive pela crítica literária, sendo ainda hoje relegada a uma posição marginal dentro dos estudos literários. Por isso, a partir de uma visada histórica da dramaturgia no Brasil, recuaremos até a Semana de Arte Moderna de 1922. Além disso, consideramos este excuro necessário por entendermos que o primeiro momento de politização do teatro brasileiro, como bem aponta Carvalho (2011), se dá justamente a partir de final dos anos 1920, perdurando por toda década de 1930.

Ao tecer considerações sobre a época Modernista, Levin (2013) dá nota sobre o crítico Antonio de Alcântara Machado, que fora um feroz recriminador da comédia “rebaixada” que se fazia no Brasil em seu tempo (início do século XX) e grande defensor da “*comédie serieux*”. O crítico relacionava ainda a “precariedade” do repertório à instabilidade das companhias de teatro e censurava o personalismo dos primeiros atores.

No entanto, o contato com a vanguarda italiana – após assistir uma montagem de Pirandello pela Companhia de Teatro Argentina de Roma, em 1923 – fez uma viravolta no pensamento de Alcântara Machado, que seria aprofundada na temporada que passou na Europa em 1925. Assim, o crítico passou a valorizar a comicidade popular, vendo nela elementos brasileiros, e a rejeitar o modelo realista; com este mesmo entendimento, insatisfeito com o quadro dos teatros brasileiros, redescobriu, na improvisação das pantomimas e no teatro de revista, uma tradição efetivamente nacional, a qual não buscava macaquear o modelo estrangeiro.

A esse respeito, propõe Carvalho (2002, p. 13), a pesquisa teatral de Alcântara Machado foi afirmativa, posto que buscou um resgate das estruturas profundas do país no reencontro com o passado pré-burguês, desvendar uma alma popular coletiva e nesse impulso vislumbrou novas possibilidades estéticas. Além disso, conforme Carvalho (2002), a posição ideológica do crítico

ia do personalismo mandonista ao aburguesamento liberal, mas, segundo ele, isso não impediu Alcântara Machado de estar atento às novas forças surgidas no mundo do trabalho.

Carvalho (2002, p. 20) aponta que a tarefa crítica de Alcântara Machado, inicialmente, era acompanhar peças do repertório comercial estrangeiro encenadas na língua original e discutir obras brasileiras consideradas relevantes, "todas provenientes da comediografia do Rio de Janeiro", mas, corroborando com Levin (2013), Carvalho (2002, p. 42) analisa que o crítico teatral reconhece valor positivo na "mixórdia" ao ter contato com os modelos antiburgueses da vanguarda Europeia e com a encenação moderna. Por fim, ele afirma que Alcântara Machado foi capaz de levar às últimas consequências seus estudos críticos sobre as formas antiburguesas de teatro, chegando até a formular princípios antidramáticos para o teatro nacional "por ter imaginado possíveis análogos brasileiros das experiências européias da crise do sujeito".

Ao longo dos anos 1920 e 1930, de acordo com Fernandes (2013), o sistema teatral deu continuidade ao modo de produção baseado em práticas "do século passado", com companhias centradas no primeiro ator, limitação dramaturgicamente de temas e de tratamento estético, teatros encomendados "como veículo do estrelismo", galeria fixa de tipos, espetáculos semanais que desembocavam na acomodação e na recusa em testarem novas experiências. Prado (2009) corrobora com o apontamento de Fernandes (2013) sobre o início da década de 1930 como o reinado do primeiro ator no teatro brasileiro; além disso, caracteriza nosso teatro de então como um teatro de revista e comédia de costumes, com poucos dramas:

Se a nossa forma era a do teatro itinerante, como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível. "Rir! Rir! Rir!" (...) entre as 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias (PRADO, 2009, p. 20).

Para Fernandes (2013), na questão da prosódia teatral, até a década de 1940, obedecia-se ao sotaque lusitano. Em contrapartida, ela nos esclarece que, em 1927, Oduvaldo Vianna tentou promover uma alteração na prosódia, com sua peça *O Castagnaro da Festa*, ao criar a primeira Companhia de Prosódia Brasileira. Nesta esteira, Fernandes (2013) aponta o ano de 1940 como um importante marco nesse sentido, haja vista a realização do 1º Congresso de Língua Brasileira Falada no Teatro em Salvador (BA).

Ao tratar de dar destaque a alguns nomes que considera importantes para a modernização do teatro brasileiro, Fernandes (2013) cita Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho. Àquele primeiro, a autora atribui influência de Stanislavski,

Komissarjévski, Meierhold, Antoine, Lugué-Poe e Jacques Copeau, grandes nomes do teatro russo e francês, respectivamente. Além disso, segundo a autora, Vianna propunha como renovação a atualização dos velhos códigos teatrais e a “instauração de novos processos como meios para se chegar a uma ‘expressão brasileira’ em cena” (FERNANDES, 2013, p. 44). Uma das contribuições mais importantes de Renato Vianna para o teatro nacional foi a proposta do “teatro de síntese”: tentava mostrar pela primeira vez, no Brasil, o teatro de síntese, de aplicação da luz e do som como valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção. (FERNANDES, 2013, p. 44)

A autora aponta que Flávio de Carvalho, tendo passado dez anos na Europa, onde formou-se engenheiro, chegou ao Brasil pouco depois da Semana de Arte Moderna. Na Europa, ele teve contato com o expressionismo, o dadaísmo, futurismo e relacionou-se com os surrealistas. Já no Brasil, ligou-se aos modernistas. No entanto, sua atuação deu-se em forma de uma performance interdisciplinar, que incorporava conceitos de psicologia, antropofagia, artes plásticas e teatro (FERNANDES, 2013, p. 54). O engenheiro por formação, tendo feito experiências de rua, para, segundo ele, testar a capacidade de uma massa religiosa de reagir agressivamente às forças das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana, a fim procurar um “efeito dramático” – lembrando muito as práticas dadaístas, como ela bem assinala –, fundou, em 1933, junto de Antonio Gomide, Di Cavalcanti e Carlos Prado, o Clube dos Artistas Modernos (CAM), no qual se discutiu a criação do Teatro da Experiência, o qual foi efetivamente inaugurado em novembro de 1933 e, logo em seguida, “abortado” pela polícia. O Teatro da Experiência, de acordo com o próprio Carvalho (1973), seria:

um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa de laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das ideias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento das formas abstratas, aplicações de determinados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público, com o intuito de formar a base prática para a psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas para atores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas mas coisas que no momento me escapam. (*apud* FERNANDES, 2013, p. 55).

Ao levarmos em consideração as condições materiais e históricas que permitiram a Flávio de Carvalho a realização desse “teatro experimental”, não seria demais supor uma

associação destas experiências às experimentações dos teatros de grupo das décadas de 1950 e 1960, por exemplo, dentre os quais têm especial importância, para nós, neste trabalho, o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura ligado à UNE (CPC), os quais representariam, assim, um esforço de acúmulo crítico e estético do teatro nacional.

Além destes destaques, Levin (2013) registra também a participação fundamental de Oswald de Andrade na construção do teatro nacional. De acordo com ela, após dedicar-se à Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald passa por uma guinada à esquerda e retorna ao texto dramático, ao qual já havia se dedicado, em, por exemplo, *A recusa*, em 1913, dedicando-se a uma “*literatura interessada* pelas questões sociais” (LEVIN, 2013, p. 29, grifo da autora). É neste período que escreve *O Rei da Vela* (1933), *O homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). Esta última cria um “ato lírico em três quadros” (LEVIN, 2013, p.35). A peça, escrita no período da ditadura do Estado Novo (1937-1945), divide-se em três quadros: O País do indivíduo; O País da Gramática; e O País da Anestesia: O Hierofante, no prólogo, está sentado sobre a caixa ponto e dirige-se à plateia para alertá-la de que assistirá ao ‘indivíduo em fatias’. Este recurso do contato com o público já indicia, em 1937, o início de uma ruptura com a quarta parede do teatro e, portanto, com o drama burguês, haja vista o próprio fato de haver, numa peça de teatro, um prólogo – elemento épico tomado de empréstimo da tragédia grega – no qual um ator indica ao espectador que ele está num ambiente de representação cênica, sem tentar falsear a realidade. Conforme Levin (2013):

No quadro inicial, o universo psíquico se configura como um “panorama de análise”. (...) Em número de quatro (Beatriz, A Outra, O Poeta, O Hierofante) emergem como de um sonho, assinalando o efeito anti-ilusionista que marca os bonecos como seres sem vida real. (...) Os solilóquios de O Poeta, um tipo romântico, de cabeleira faustosa, desvendam os esconderijos líricos da psique como flagrantes da desintegração labiríntica do indivíduo incapaz de exercer plenamente sua função social. (LEVIN, 2013, p. 36).

Ao falar da época do modernismo brasileiro, Prado (2009) também cita Mário de Andrade e Oswald Andrade como inescapáveis a quem vai passar em revista o movimento artístico que se construiu a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. De acordo com o crítico, a peça de Oswald *O rei da vela*, de 1933, “configura no enredo a morte da burguesia, enquanto classe, e a do capitalismo, enquanto sistema” (PRADO, 2009, p. 29). Ao contrário de Prado (2009), acreditamos que a peça não configura a morte da burguesia como classe, tampouco do capitalismo como sistema. O final da peça demonstra, com clareza, sem mediações, que o poder econômico passa de um Abelardo a outro, sem, no entanto, mudar de classe:

ABELARDO I - Meu alter ego! Foi um suicídio autêntico. Aberlado matou Abelardo.

(...)

ABELARDO II - Por que fez essa loucura?

ABELARDO I - Um homem não tem importância... A classe fica. Resiste. O poder do espiritualismo. Metempsicose social...

ABERLADO II - Quer que eu chame um médico?

ABERLADO I - Para quê? Para constatar que eu revivo em você? E portanto que Abelardo rico não pagará a conta de Abelardo suicida? (ANDRADE, p. 1973, 114-115).

Ou seja, o dramaturgo sustenta em cena que não morre a classe, apenas o indivíduo. O personagem é uma alegorização do Brasil dos burgueses privilegiados, quando morre sem sofrimento, quase com prazer por poder mostrar que o importante é tudo permanecer do jeito que está, nas mãos de Abelardo II. É de novo, na morte, o intuito didático, o mostrar gestual, que está em primeiro plano, mais do que o prazer hedonista e masoquista do personagem. Desse ponto de vista, não só não morre a classe: com base no conchavo e no compadrio, a burguesia, na figura de Abelardo I, se estabelece e o capitalismo se fortalece e se perpetua nessa burguesia nascente que Oswald Andrade traz à cena em *O rei da vela*.

Além disso, Oswald coloca no palco, nesta peça, antes uma aliança e articulação entre parte da nobreza decadente e a burguesia ascendente, do que entre uma burguesia estabelecida como classe que luta para garantir sua hegemonia e o proletariado por sua libertação. Como burguesia nascente, Abelardo I luta, não contra aqueles que ele executa em suas agiotagens, mas para, por meio de sua união com a filha de um nobre decadente, Heloísa de Lesbos, mas para conquistar o título de nobre.

Oswald produz uma fábula em desmontagem: os (personagens) devedores não voltam à cena depois do primeiro ato; a peça não apresenta conflito dramático, o que parece chegar mais perto de um conflito, acontece no terceiro ato, quando Abelardo II toma o lugar de Aberlado I, mas, mesmo essa possibilidade de ‘clímax’, só aparece ao final da peça, quando já é passado: o roubo já ocorreu e Abelardo I decidiu se matar, ao invés de lutar contra o ‘ladroão’ (Abelardo II), justamente por entender que o poder continua na mão dos Aberlados, *da classe*. O terceiro ato é ainda paródia de uma tragédia, pois Abelardo I desdramatiza o roubo e a morte, ao constatar: “um homem não tem importância... A classe fica. Resiste” (ANDRADE, 1973, p. 115).

Além disso, a peça é “cortada” ao meio pelo segundo ato, no qual a decadente família da aristocracia paulista vai para uma ilha tropical, na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, na

qual se passa uma série de eventos que em nada se relacionam com a agiotagem, tampouco com a atividade comercial de *Aberlado I*, nem sequer com o roubo do terceiro ato. Ou seja, a peça é toda fragmentada. Não tem enredo.

Se, no primeiro momento, em torno dos anos 1930, ainda não havia teatros, atores, diretores, nem um público interessado em questões dessa ordem, o que, em certa medida, inviabilizou a montagem de qualquer destas peças (além da censura moral e política), o segundo momento virá articulado com mudanças políticas, econômicas, sociais e estéticas, como veremos. Por este motivo, não poderíamos deixar de registrar estes importantes episódios da história do teatro nacional, como relâmpago de mudanças consistentes com o que se fazia fora do país, mas num contexto histórico em que não poderiam prosperar. Carvalho (2002) propõe a esse respeito que a irrealização teatral de Mário e Oswald de Andrade e Alcântara Machado formava uma “poética antiburguesa”, isto é, os projetos teatrais destes modernistas não conseguiam realizar-se na forma dramática. O autor analisa que a posição antiburguesa de nossos modernistas decorre do fato de eles buscarem os elementos brasileiros da crise burguesa internacional⁴, que colocava, entre outras coisas, o sujeito humanista burguês em xeque.

2.1.1 A importância dos grupos amadores na modernização do teatro brasileiro

Fernandes (2013) enfatiza o papel renovador do amadorismo no teatro brasileiro e destaca três “vertentes” deste teatro: movimento carioca (1938 – 1947); o movimento paulista (1942 – 1948) que, segundo ele, culminou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia⁵ e na Escola de Arte Dramática⁶; e o movimento pernambucano. Magaldi (2008), por sua vez, para falar dos anos 1940, em São Paulo, cita o Teatro Experimental, de Alfredo Mesquisa, o GUT, de Décio de Almeida Prado, os English Players, de Eagling e os Artistas Amadores, de Madalena Nicol, apontando como sua qualidade essencial a escolha do repertório, uma vez que os grupos “fugiam” das comédias desprezíveis.

Ao partirmos da divisão proposta por Fernandes (2013), a qual ela nos alerta ser meramente didática, salientando o diálogo e interação entre os grupos, há a criação de grupos

⁴ A Europa passava por um desenvolvimento industrial oligopolista, os Estados Nacionais se expandiam, à época, na forma do Imperialismo, as aberturas políticas refluíam diante do ascenso da classe trabalhadora (CARVALHO, 2002, p. 8-9); todos esses elementos colocavam a racionalidade burguesa liberal em questão, uma vez que demonstravam de forma cabal a barbárie pujante do capitalismo liberal. Como não poderia deixar de ser, este cenário refletiu-se e reverberou artisticamente em nosso país.

⁵ Doravante TBC.

⁶ Doravante EAD.

como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1938, e o papel singular de Paschoal Carlos Magno, seu mentor, para o teatro amador do Rio de Janeiro, bem como o Teatro Experimental do Negro, em 1944, e o papel preponderante de Abdias do Nascimento nesse processo.

A autora ainda assinala, para além destes grupos, na trajetória do teatro amador brasileiro o destacado grupo *Os Comediantes*, fundado também em 1938, que tinha como projeto a realização de espetáculos diferentes daquilo que havia no profissionalismo e a continuação de uma prática teatral espelhada no moderno teatro europeu (FERNANDES, 2013, p. 64). A primeira montagem do grupo foi *A verdade de cada um*, de Pirandello, em 1940, que não recebeu atenção por parte da crítica “especializada”, mas teve grande repercussão. No ano seguinte, um encontro determinante acontece para o grupo: por meio de Agostinho Olavo, Ziembinski conhece o grupo e, interessando-se por seu trabalho, passa a integrá-lo logo em seguida. Entre idas, vindas e algumas montagens, os problemas financeiros do grupo persistiam. Este fato, em 1946, fez com que o grupo se fundisse ao Teatro Popular de Arte, grupo fundado por Miroel da Silveira, formando o *Os V Comediantes*, o qual teve uma curta fase profissional e, logo, deu origem a um outro grupo, *Os Comediantes Associados*, em 1947.

Contemporâneos d’*Os Comediantes*, em São Paulo, após a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1934, foram os grupos: Grupo de Teatro Experimental (GTE) fundado por Alfredo Mesquita em 1942; o Grupo Universitário de Teatro (GUT) criado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado (FERNANDES, 2013, p. 69). Nestas iniciativas, já se vê forte impulso modernizante, bem como uma prática teatral aliada à prática da crítica, por meio de propostas como a de Alfredo Mesquita que incentivou intelectuais como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado a criarem a revista *Clima*, a qual foi ponto de partida para o desenvolvimento do pensamento crítico desses autores e que, portanto, é significativa para o conjunto dos estudos literários no Brasil, haja vista a importância das obras desses críticos, à época, recém-egressos da Faculdade.

Na esteira dessa fértil tradição de teatro de grupo amador, por volta de 1948, temos um industrial italiano, Franco Zampari, montando um espaço para acolher grupos de teatro amador. Esse momento da história teatral brasileira importa, sobretudo, porque liga-se com a história de um dos mais destacados grupos de teatro já formado no Brasil, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que, nesse período, ainda era amador. O primeiro elenco do TBC era formado por jovens atores que se formaram no GTE e no GUT, assinalando a importância de tais grupos na história do moderno teatro brasileiro. A partir da fundação desse espaço, Franco Zampari inicia

uma atividade de fomento, fundando a Sociedade Brasileira de Comédia, a qual, não por acaso, administrou o TBC em sua fase profissional, que tem início já em 1949 e é marcada pela encenação de *Nick- bar*, de William Sayoran, com direção de Adolfo Celi (FERNANDES, 2013, p. 74-77).

Além desses grupos, outros destaques da cena paulista apontados ainda por Fernandes (2013) são o *Artistas Amadores*, o *Teatro Lotte Sievers* e, o mais destacado entre eles, o grupo fundado por Ruggero Jacobbi, em 1950, o *Teatro Paulista do Estudante* (TPE), o qual será parte fundamental da trajetória dos grupos que são centrais para este trabalho.

A autora ainda tece considerações de forma breve sobre alguns grupos amadores de Pernambuco, os quais, de acordo com ela, tinham preocupações com a “cultura popular e as tradições locais”. Dentre estes, ela comenta o *Teatro Amador de Pernambuco* (TAP) fundado em 1941, no Recife, por Valdemar de Oliveira, o qual teve como sua primeira encenação a peça *Knock*, de Jules Romains. Sobre o TAP:

O TAP incorporou atores do Gente Nossa, então em sua fase final, e outros novos, a fim de criar uma identidade própria, que logo pareceu a de um grupo aristocrático, uma vez que em seus dez anos iniciais, “não foi aos bairros nem ao interior do Estado; não avançou na área popular”, tendo visitado apenas capitais e atuado nos melhores teatros: “um conjunto aristocrático, em tudo isso profundamente diferenciado de sua matriz [o Gente Nossa]”. Era elitista, portanto, como se dizia: “um teatro de médicos” (FERNANDES, 2013, p. 77).

Ademais, conforme a autora, o grupo possuía um ecletismo de repertório que servia também para indicar o objetivo do grupo de “encenar bem”. Nesse sentido, ela aponta para as conquistas do TAP, isto é, “o alargamento das possibilidades histriônicas; a possibilidade de comparação entre as diversas técnicas de direção; o conhecimento de algumas peças capitais do teatro moderno; e a expansão das atividades, isto é, a formação de homens de teatro com amplo domínio do *métier*” (FERNANDES, 2013, p. 77). De acordo com ela, essas atividades fomentaram a formação de atores, dramaturgos e outros grupos teatrais.

Além do TAP, a crítica sublinha brevemente a atividade do *Teatro Popular do Nordeste* (TPN), fundado em 1960, que teve entre seus membros Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. O grupo previa um regime de “semiprofissionalismo” e, entre seus principais objetivos, estava o alcance do “universal por meio do regional” (FERNANDES, 2013, p. 78-79). Além desses grupos e autores, consideramos por bem destacar neste trabalho o nome da dramaturga nordestina Lourdes Ramalho, a fim de marcar posição em favor de um esforço teórico-crítico de reparação de uma injustiça cometida contra o que se convencionou chamar de “a história do

teatro brasileiro”, a qual põe quase sempre à margem, como bem nos alertou em diversas oportunidades o pesquisador Diógenes André Vieira Maciel, a arte produzida fora do eixo Rio-São Paulo. Com esta incursão breve em Lourdes Ramalho não pretendemos, em momento algum, superar este impasse, que, em nossa opinião, exigirá um esforço coletivo de pesquisadores e pesquisadoras do campo teatral no Brasil nos próximos anos; entretanto, a consideramos um marco simbólico do reconhecimento desta falta e uma posição de resistência em meio ao posicionamento hegemônico corrente.

2.2 O segundo momento de modernização do teatro nacional: TBC/TMDC, Arena e CPC

Os grupos amadores são fundamentais para se pensar na modernização do teatro brasileiro. À vista disso, a partir da segunda metade dos anos 1940, São Paulo passou a se destacar no cenário nacional por tornar-se o centro do poder econômico do país, posto que o estado foi o grande produtor de café brasileiro e o epicentro da industrialização nacional. Assim, a cidade passou a chamar a atenção dos grupos amadores e a elite paulistana animou-se com esse “impulso modernizador”.

Como fruto desse caldo cultural, político, econômico e social, surge, de acordo com Brandão (2013, p. 88), a figura de Franco Zampari e o TBC, além da Companhia Bibi Ferreira, que combinavam, nesse momento, “política de mercado” e “rigor artístico”, dando uma valiosa contribuição ao desenvolvimento do teatro nacional. Ao pensarmos no papel do TBC para o desenvolvimento do moderno teatro brasileiro, por exemplo, é digno de nota que o grupo tenha abrigado em seu prédio a Escola de Arte Dramática, fundada por Alfredo Mesquita, a qual foi decisiva na formação de atores nacionais, como a primeira escola de teatro moderno do país. Guzik (1986) elenca, em pormenor, algumas características do TBC, que, em nossa opinião, são, de fato, marca de seu legado para a história do teatro nacional e uma conquista para a época. O autor enumera:

Estruturado com núcleos de produção: carpintaria, marcenaria, guarda-roupa, eletricidade, elenco, esquema de produção incessante de originais, mais de um diretor à disposição, autonomia financeira (por pouco tempo e mal-empregada muitas vezes, mas essencial à implantação do modelo), estabeleceu um padrão que repetiria com maior ou menor opulência em todas as companhias brasileiras subseqüentes. Os profissionais à disposição do teatro tinham salários decentes e condignos de suas funções; não se atrasavam pagamentos (a não ser nos últimos quatro anos, quando a sala já estava inadimplente); havia especialistas contratados para as muitas áreas e obtinha-se um todo orgânico funcionando equilibradamente (GUZIK, 1986, p. 222).

No entanto, acreditamos que também seja preciso assinalar suas limitações. Nesse sentido, conforme Brandão (2013), o TBC foi bastante tímido em relação aos autores e assuntos nacionais. Além disso, conforme Costa (2016) em publicação recente, a saber, o livro *A hora do teatro épico no Brasil*, a administração mercadológica da cultura no TBC apresentava um desenvolvimento contraditório, isto é, apesar de ser um mercado em expansão com características de concorrência acirrada na disputa por um público que também se expandia, o modelo de elenco estável administrado como empresa já dava indícios de ser uma impossibilidade em termos financeiros “devido a seus custos proibitivos e, portanto, um luxo ou privilégio que precisava ser eliminado o mais rapidamente possível” (COSTA, 2016, p. 17). Magaldi (2008), por sua vez, elogia o TBC por seu ecletismo de repertório, que mesclava um clássico a uma comédia ligeira, a fim de “atender aos diferentes gostos do público”.

A vinda de diretores estrangeiros é vista como positiva em Guzik (1986). O autor defende sua posição, justificando a prática *tebecista*, a qual, de acordo com ele, pôs fim à “cacaria” da qual vivia o teatro nacional, uma vez que o “teatro de diretor” (ainda que estrangeiro) deu às montagens brasileiras organicidade. O autor ainda vai além, para sustentar seu posicionamento, ele aponta os grupos amadores, como *Os comediantes*, por exemplo, como precursores da prática de adoção de encenadores estrangeiros e cita a crítica de Sábato Magaldi aos julgamentos feitos a posteriori das renovações, para atacar os posicionamentos de Fernando Peixoto (1980, p. 12), em seu *Teatro em pedaços*, no qual o autor critica a importação de diretores estrangeiros em detrimento do encenador nacional como um ponto a ser revisto na história do TBC, mesma crítica feita por Brandão (2013). Em nossa opinião, é justo o apontamento de que a renovação feita pelo TBC elevou a prática teatral no Brasil em termos de organicidade, no entanto, nos parece igualmente acertada a crítica de Peixoto (1980) à importação do diretor estrangeiro.

Guzik (1986) faz ainda a defesa do ecletismo estético do TBC, argumentando que também este fora herança dos amadores. Além disso, propõe que esse ecletismo não foi uma premeditação do grupo, antes uma imposição “natural” e dá escusas a Zampari, em seu ataque aos autores nacionais, quando o industrial sugeriu a estes que assistissem às peças estrangeiras encenadas pelo TBC para que aprendessem a escrever. O autor ainda justifica que Zampari “estava tomado de *hybris* ao soltar semelhante absurdo, e por ele pagou bom preço”. Em nossa opinião, a crítica ao ecletismo não era pura e simples, *per se*, mas feita sob a condição de privilegiar o autor de fora em detrimento dos autores nacionais e, mais, não incentivar uma

produção nacional de forma que ela pudesse se impor significativamente, tendo o TBC a estatura que tinha a época; o que, de forma alguma, ofusca a relevância do TBC para a história do teatro nacional.

Além do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), outra companhia de importância capital para o teatro nacional foi a Companhia Maria Della Costa, que ganhou este nome em 1954⁷. Com um repertório eclético e visão comercial, os empresários Sandro Polônio e Maria Della Costa foram importantes figuras no processo de modernização teatral brasileira e foram responsáveis por projetar nacionalmente importantes artistas, como a atriz Fernanda Montenegro, o diretor italiano Gianni Ratto e o autor Jorge Andrade.

Conforme Carvalho (2002) a modernização do teatro brasileiro nas décadas de 1940 e 1950 foi muito diferente da encenação moderna em seu “nascido naturalista, junto ao movimento dos Teatros Livres da Europa, a da crítica à ordem burguesa” (CARVALHO, 2002, p. 7). Nossa modernização, para o autor, até o final da década de 1950, foi uma “modernização sem modernismo, mais efetiva e conservadora do que a tentada pela geração anterior” (CARVALHO, 2002, p. 7), pois, de acordo com ele, apenas retardou o processo de modificação das relações de autoria da cena e de pesquisa de novas formas de dramaturgia.

Apesar disso, tendo por base Brandão (2013, p. 91), a cena teatral paulistana dos anos 1950 engendrou uma “nova forma de fazer teatro”, a qual tinha como ponto de partida um projeto artístico e, nesse sentido, a figura do diretor passa a ser essencial para a constituição de um “conceito de obra”. Além disso, o autor afirma que a organização dos grupos principia uma desvalorização – com um desenvolvimento desigual e não linear – dos primeiros atores em benefício de uma valorização do teatro de grupo. Essas mudanças irão reverberar e frutificar na segunda metade da década de 1950 e nos anos 1960 na formação de grupos como o Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura, os quais têm especial interesse neste trabalho, uma vez que seus integrantes escreveram as peças que se constituem como nossos objetos de estudo.

No sentido de acompanhar criticamente a modernização do teatro brasileiro, Costa (2016), em *A hora do teatro épico no Brasil*, traça um percurso pela história do teatro épico brasileiro⁸ a partir de um momento representativo, marcado pela superação do TBC nos anos

⁷ Como comenta Brandão (2013), em seu artigo *As companhias teatrais modernas*, o TBC, na verdade, inspirou-se na fase de origem do Teatro Popular de Arte (TPA), o qual foi criado em 1948, por Maria Della Costa e Sandro Polônio, mas, que, a partir de 1954, passou a chamar-se TMDC.

⁸ Como bem nos alertou o professor da UEPB, Diógenes André Vieira Maciel, em conferência oral na Universidade Estadual de Maringá, em 22 de março de 2018, aqui, como em outros momentos da história da crítica teatral brasileira, corremos o perigo histórico do apagamento de grupos teatrais nordestinos e de outras regiões do país em benefício único do eixo Rio-São Paulo. Conforme ele, é preciso atenção e cuidado teórico-crítico do

1950. A autora registra a criação do Teatro de Arena de São Paulo, em 1953, e nos elucida de seu *modus operandi* inicial, que era muito similar ao do TBC, com elenco estável, e que, segundo ela, corroborou para o quase fim do grupo em 1958. Sobre este ano, a autora nos lembra da marcante encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, a qual foi escolhida para ser a última peça do Arena, por ser uma “peça de autor nacional”. O “canto do cisne”, como ficou conhecida a montagem, foi um sucesso “de público e de crítica” e entrou para história do moderno teatro brasileiro como a salvação (financeira) do grupo (COSTA, 2016, p. 19). O sucesso, no entanto, sob o olhar da autora, era carregado de contradições, assim como a peça.

No teatro brasileiro, o proletariado era protagonista da cena pela primeira vez. O assunto, no entanto, colocou Guarnieri e o Arena “diante do maior problema da dramaturgia do século XX: o dos instrumentos teatrais com que trabalhar” (COSTA, 2016, p. 20), pois, certamente, um tema como esse já não cabia no *intérieur* do drama burguês e, portanto, era necessário pensar em uma nova forma que lhe desse suporte.

A resposta do jovem dramaturgo a esse impasse, no entanto, foi a realização de uma antinomia estética, ou seja, uma peça na qual há um significativo desalinhamento entre matéria social e forma estética, haja vista que seu assunto é uma greve de operários e sua forma é o drama. A fábula da peça é construída, o mais das vezes, dentro da casa de Otávio – operário da velha guarda e militante da base do PCB, mas, sobretudo, pai de Tião e Chiquinho e marido de Romana –, na favela, nunca na fábrica. A greve é apenas assunto de comentário na boca dos personagens, e não vai à cena, demonstrando os limites dessa obra em termos de inovação formal. Mas a peça também, com caráter de avanço, por essa mesma antinomia, é sintomática do que se tem chamado de crise do drama:

podemos então afirmar que, pelo recurso ao drama para traçar a trajetória de um personagem cujas convicções dramáticas são desmentidas pelos acontecimentos, o dramaturgo acabou evidenciando o caráter problemático da própria forma. (COSTA, 2016, p. 33).

Essa tensão entre conteúdo progressista e forma ainda dramática, típica de momentos de grandes mudanças sociais e históricas, é um lugar necessário da dialética entre a arte e a sociedade, e também da tensão entre forma e conteúdo. Por ser a forma conteúdo histórico sedimentado, não são duas dimensões autônomas da obra de arte, mas dois enunciados

pesquisador de teatro brasileiro a essa questão que relega à margem a dramaturgia que se produz fora do que se convencionou como “centro” cultural do país.

concomitantes e intensos que podem estar em contradição. Essa tensão, contradição, como bem coloca Szondi (2011), não é índice de fraqueza, mas da força estética de uma obra de arte que é sensível a seu tempo histórico.

Seja como for, o sucesso da peça de Guarnieri fez com que o grupo do Arena ficasse ainda mais motivado a buscar a criação dramática entre seus membros. Além disso, essa criação deveria, por certo, seguir o rastro do autor de *Black-tie*, ou seja, o grupo constatou que, além de produzir textos dramáticos, era preciso que eles tratassem das questões de ordem social e política brasileiras do ponto de vista dos trabalhadores. Assim, de acordo com Betti (2013), em *A politização do teatro: do Arena ao CPC*, em abril de 1958, tem início os Seminários de Dramaturgia do Arena, que tinha a proposta de realizar leituras e discussões coletivas de peças escritas pelos membros do grupo. Nos Seminários, não importava a função que os trabalhadores-autores exerciam dentro do Arena, todos eram incentivados a escrever e todos os textos eram “exaustiva e calorosamente” debatidos.

Além de *Black-tie*, dos Seminários do Arena e das aulas de Boal na EAD, Costa (2016) aponta o ano de 1958 como marco das experiências decisivas para o começo do desenvolvimento do teatro épico no Brasil, a experiência de montagem d’*A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, pelo teatro Maria Della Costa, a qual foi alvo de muitas críticas, tanto “à direita” quanto “à esquerda”:

Décio de Almeida Prado vai logo ao ponto: de acordo com o repertório dramático e seus “complexos critérios”, o teatro épico é um empobrecimento da linguagem teatral, um retrocesso estético, decorrente de uma clara estratégia política – já identificada com o comunismo. (COSTA, 2016, p. 42).

E mais adiante:

Basta constatar que nossos melhores artistas propunham e defendiam o realismo socialista quando na própria URSS já havia empenho em revogá-lo. Às voltas com os *resultados* de alta complexidade, sintetizados no “efeito de distanciamento”, aqui apresentados na fórmula caricatural da opção dogmática entre Brecht e Stanislavski, nossos artistas pareciam mais preocupados em saber se um espetáculo (e o trabalho do ator) deve ou não procurar estabelecer *empatia* com o público do que em reconstituir e conhecer o *processo* que levou Brecht a realizar uma crítica tão devastadora ao teatro que chamou aristotélico. (COSTA, 2016, p. 42-43).

E conclui:

de modo que não há muito exagero em supor que a leitura conservadora, na melhor das hipóteses segundo o nível estabelecido por Décio de Almeida Prado (o que de melhor estava ao nosso alcance), acabou dando os parâmetros da recepção de Brecht no Brasil. (COSTA, 2016, p. 43).

Assim, a autora nos leva a indagar sobre quais seriam os motivos de termos recebido Brecht tão tardiamente no Brasil, considerando que o “alcançamos” apenas depois de sua morte, como ela bem nos lembra, já que o dramaturgo morre em 1956 e o primeiro registro de encenação de uma peça sua, em nível profissional, com público amplo, no Brasil, é de 1958⁹, como vimos. De acordo com Costa (2016), as dificuldades criadas pelo Estado Novo (1937-1945) não justificariam por si só esse “atraso”. Ela aponta para uma relação direta entre “nossa dependência em relação ao teatro francês”, que implicaria Brecht ter passado, antes de chegar a nós, pela “alfândega francesa” (COSTA, 2016, p. 53). Essa passagem, de acordo com a autora, só se deu 1956, com a *tournée* do Berliner Ensemble, a qual teve enorme sucesso.

Além do elemento francês, a este cálculo do atraso, Costa (2016) soma o fascismo italiano, que teria impedido importantes encenadores como Zampari, que veio trabalhar no Brasil, de conhecer e trazer Brecht até nós, bem como o fato de que o próprio dramaturgo explicava que “seu” teatro tinha como pressuposto o movimento operário alemão, para o qual, ainda hoje, não há um equivalente. Assim, Costa (2016) fundamenta:

Tal poderoso movimento social não existia na França, Inglaterra ou Estados Unidos. Entendamo-nos: o movimento operário existia por toda a parte (até no Brasil), mas sem o peso e a visibilidade política e cultural do alemão. Isso talvez explique o relativo desconhecimento dos artistas, como Brecht, a ele vinculados. (COSTA, 2016, p. 55).

Como primeira “amostra” do teatro épico brasileiro, a autora apresenta a peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, que estreou nos idos de 1960. Esta peça sedimenta a acumulação estética do período, apresentando uma obra com forte influência do teatro de revista, com a presença de uma espécie de *compère* e de personagens alegóricos como a Imprensa e o Capital Nacional, e que, além disso, conforme a autora, era composta de fragmentos, o que levou a crítica da época a evitar resumi-la, haja vista que o próprio dramaturgo “admite o risco que ela correu de se desfazer no caos”. Como já era esperado, por sua devoção ao teatro “sério”, a crítica brasileira foi derrotada pela *Revolução* de Boal, pois não

⁹ O que tínhamos anterior a 1958, no Brasil, eram encenações no contexto da EAD.

dispunha de categorias de análise adequadas para uma peça que se afilia ao teatro épico brechtiano.

Se a peça de Boal é uma verdadeira revolução formal, ela apresenta, ao mesmo tempo, os mecanismos da contrarrevolução brasileira, de acordo com Costa (2016): “começa com o nível de desorganização” da classe trabalhadora, a cooptação do movimento, a aliança institucional devidamente patrocinada pelo imperialismo e “culmina com a traição de seu companheiro, ‘politizado’ a toque de caixa”. Assim, a autora evidencia:

lançando mão do vasto arsenal de armas teatrais criadas na milenar tradição do teatro popular, mais as lições aprendidas na teoria e na dramaturgia brechtianas –, Augusto Boal deu um grande passo na revolução que, desde Guarnieri, se vinha processando na dramaturgia brasileira. Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as consequências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contrarrevolução em andamento é que se colocava como protagonista. E sendo este protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita. (COSTA, 2016, p. 71-72).

Logo após o sucesso de *Black-tie, Mutirão em Novo Sol* (1961) é escrita e encenada pelo Teatro de Arena, levando ao palco brasileiro importantes elementos de renovação formal e temática; tendo sido escrita na mesma época que aquela, mas por um itinerário criativo e de recepção muito diferente, a peça de Nelson Xavier e Augusto Boal coloca-se no mesmo patamar de relevância para a história da dramaturgia brasileira que *Black-tie*, ainda que, até os nossos dias, tenha recebido menos atenção da crítica teatral. Assim, o capítulo terceiro deste trabalho buscará contribuir com a ampliação da fortuna crítica da obra.

Magaldi (2008), ao falar do Arena, traz para seu artigo, em sequência cronológica, algumas peças encenadas pelo grupo, como *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, bem como *Testamento de um cangaceiro*, de Chico de Assis, a qual tece elogioso comentário de não ter alcançado “boa qualidade artística”.

A peça de Chico de Assis, de 1961, no entanto, por apresentar-se como mais uma na história do teatro brasileiro que carrega em sua composição uma antinomia estética, parece confundir a crítica, que é seduzida à sua leitura como um drama burguês tradicional, quando seria mais preciso botar os óculos do teatro épico para nela enxergar o que há de “qualidade artística”. Apesar de a peça trazer em seu bojo uma problemática importante para o teatro épico, que é a questão da construção de um herói, parece, por exemplo, passar batido pela crítica tradicional algumas opções formais importantes de sua construção, como a presença do coro e

de um narrador, só para citar dois exemplos, que conjugam com as opções estéticas do grupo do Arena, que vinha tateando a necessidade de tratar de assuntos de interesse da sociedade brasileira a partir de uma linguagem nacional e com forma adequada.

Assim, para que a crítica alcance medida adequada para esta e tantas outras produções dramatúrgicas, é preciso abandonar a tentação de ler essas peças através da medida burguesa do drama. No entanto, o que constatamos é diverso disso, pois é comum na redação da crítica sobre o Arena, de Magaldi (2008) e tantos outros autores, expressões como: “não foi dramaticamente bem resolvida”; “texto inconsistente”.

2.3 Teatro e questão agrária: em busca do Brasil do Arena ao CPC

*Pelos milhares que ontem foram e amanhã serão
Mortos pelo grão-negócio de vocês
Pelos milhares dessas vítimas de câncer
De fome e sede, e fogo e bala, e avcs
Saibam vocês que ganham "cum" negócio desse
Muitos milhões, enquanto perdem sua alma
Que eu me alegraria se afinal morresse
Esse sistema que nos causa tanto trauma
Reis do agronegócio, Chico César*

Para compreender a atuação de grupos como o Arena e o CPC, em especial como e porque eles puderam trabalhar a questão agrária em nosso país do modo como trabalharam, precisamos recorrer às condições históricas colocadas para estes grupos, uma vez que são dessas condições que emergem as formas estéticas engendradas por eles.

Desse modo, Ridenti (2014, p. 17), em seu livro *Em busca do povo brasileiro*, nos localiza, em âmbito internacional, sobre as condições históricas que marcam as décadas de 1950 e 1960, iluminando as lutas de povos subdesenvolvidos contra as potências imperialistas pelo mundo, as quais, para ele, nos ajudam a entender “as lutas políticas e o imaginário contestador nos anos 1960”. Assim, ele menciona a revolução cubana de 1959, a luta pela independência da Argélia em 1962 e a guerra anti-imperialista no Vietnã, além das guerras anticoloniais em África. Sobretudo à primeira, ele atribui forte influência de ânimo aos revolucionários na América Latina e, evidentemente, no Brasil.

No entanto, o professor em sociologia também evidencia a crise do modelo soviético neste mesmo período, por sua burocratização gradativa e sua “acomodação à ordem internacional estabelecida pela Guerra Fria” (ibidem). O que, por seu lado, conforme Ridenti (2014, p. 17-18), entrava em choque com a “revolução cultural proletária” na China:

Também o processo de ‘revolução cultural proletária’, em curso na China a partir de 1966, parecia a setores jovens do mundo toda uma resposta ao burocratismo de inspiração soviética (...) As lutas de emancipação nacional e o distanciamento do socialismo soviético pareciam abrir alternativas libertadoras, terceiro-mundistas, para a humanidade – diferentes da polarização da Guerra Fria, entre os aliados dos Estados Unidos e o alinhados à União Soviética.

O autor, entretanto, analisa criticamente o “terceiro-mundismo”, usando, inclusive, o argumento de Roberto Schwarz, no artigo *Existe uma estética do Terceiro Mundo?*, o qual aponta para uma falsa impressão dos movimentos “terceiro-mundistas” de que se estava a inventar um “caminho original”, que passava por fora do capitalismo e do comunismo soviético, o que dava, nas palavras de Schwarz (1989 *apud* RIDENTI, p. 18, 2014), um ar de “profetismo e vanguarda a uma ala de artistas e deu envergadura e vibração estético-política a seu trabalho”.

Embora fosse assim, conforme Ridenti (2014), correndo em paralelo ao “terceiro-mundismo”, estava um processo de proletarização das camadas médias da sociedade, as quais ficavam progressivamente dependentes do capital por intermédio do trabalho assalariado. Além disso, ele propõe que se desenvolveu, nessa época, a mercantilização da sociedade, processo no qual todos os bens e serviços, inclusive os culturais, subordinavam-se ao “mercado”, dando origem ao que se convencionou chamar “sociedade de consumo”.

Nesse mesmo período, no Brasil, influenciado por e em meio a esses acontecimentos, se iniciava uma época de “democratização política e social, com a crescente mobilização popular pelas chamadas ‘reformas de base’ – agrária, educacional, tributária e outras que permitissem a distribuição mais equitativa da riqueza e o acesso de todos aos direitos de cidadania” (RIDENTI, p. 20, 2014). Assim, o período de 1960 a 1964 é entendido por muitos pesquisadores como o ponto mais alto das lutas dos trabalhadores brasileiros – o “auge” da luta de classes no país –, por ter posto em xeque a estabilidade institucional da ordem burguesa. Nesse sentido, há quem diga, como Gorender (1987, *apud* RIDENTI 2014, p. 21), que “nos primeiros meses de 1964, esboçou-se uma situação pré-revolucionária” no país.

Neste cenário, como interessa em especial a este trabalho, a fim de compreender um pouco melhor a questão agrária, isto é, a luta pelo direito à terra travada pelos trabalhadores rurais no Brasil, em especial, nas décadas de 1950 e 1960, recorreremos à obra do professor

Andrade (1986)¹⁰, *Lutas camponesas no Nordeste*, ao livro de Stedile (2006)¹¹, *História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964*, bem como ao estudo *Que são as Ligas Camponesas?*, de Julião (1962).

De acordo com Andrade (1986), havia, no Brasil, uma ausência de preocupação dos partidos políticos em relação às lutas camponesas; ele explica o fato pela ligação dos partidos da ordem com a classe dominante, em especial, os latifundiários. Assim, o professor propõe, a respeito do Partido Comunista Brasileiro (doravante PCB), um pioneirismo em levantar o problema camponês em seus manifestos, embora assinala que o partido considerava o operariado o principal agente da revolução brasileira.

Andrade (1986) aponta como primeiro sindicato de trabalhadores rurais reconhecido o sindicato de Campos, no Rio de Janeiro, em 1933, e afirma que, em 1955, havia apenas cinco sindicatos rurais reconhecidos. Por sua vez, o livro do economista Stedile (2006, p. 17) apresenta uma tabela com a cronologia dos movimentos sociais no campo de 1945 a 1964¹², a qual identifica o ano de 1944 como o ano da aprovação de um decreto que autoriza a organização sindical rural de assalariados agrícolas e o ano de 1948 como um marco nas lutas dos trabalhadores rurais, com a criação da Associação dos Lavradores Fluminenses. Além disso, apresenta o período entre 1949 e 1954 como de grande ascensão das lutas no campo, com a realização de 55 greves em fazendas de cacau, cana de açúcar e café pelo país.

De acordo com Andrade (1986), por causa da difícil estrutura sindical brasileira, da repressão dos proprietários de terras e das restrições do Ministério do Trabalho, o PCB e os sindicatos rurais organizaram associações, registradas em cartório, nos termos do Código Civil, para organizar os trabalhadores. Estas associações foram denominadas Ligas Camponesas. Conta-nos que, em 1945, numerosas Ligas foram organizadas no interior do Recife, dentre as quais, a de Iputinga, que foi fundada por Amaro do Capim, Carlos Cavalcanti e José dos Prazeres; este último, reconhecido por sua participação na fundação da Liga de Galiléia¹³.

O professor põe, em registro histórico, neste livro, o relato da efervescência do movimento camponês na década de 1950:

¹⁰ Manuel Correia de Andrade é professor catedrático aposentado da Universidade Federal de Pernambuco e Diretor do Centro de Documentação e Estudos Históricos Brasileiros da Fundação Joaquim Nabuco

¹¹ Economista pela PUC-RS e membro da direção nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

¹² A autoria da tabela é atribuída ao trabalho *História dos movimentos sociais no campo*, de Leonilde Sérvolo Medeiros (1989).

¹³ Dado que parece ser confirmado por Stedile (2006, p. 17) com a seguinte inscrição: “1945 – Início das primeiras organizações de trabalhadores rurais”, presente na tabela referida anteriormente.

Apesar das dificuldades de organização e da perseguição policial, o meio camponês mantinha-se agitado, em um momento histórico de expansão da grande propriedade e de expropriação do pequeno produtor, uma vez que na década de 50 ocorreram revoltas no Paraná (guerrilha de Porecatu), no Maranhão (revolta de D. Noca) e em Goiás, onde se formou o território livre de Tromba-Formoso (ANDRADE, 1986, p. 26).

Andrade (1986) relata *en passant* a história da Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuáristas do Pernambuco (doravante SAPPP), a qual, segundo ele, foi constituída inicialmente para ser apenas uma sociedade beneficiária, mas que, com o aumento da violência repressiva do Estado, foi se radicalizando, contratou como advogado Francisco Julião e passou a ser organizada nos termos do Código Civil, ganhando dimensão estadual e criando um conselho diretor interpartidário que levou o problema da terra à Assembleia Legislativa do Estado. Francisco Julião (1962) marca como data de fundação da SAPPP o ano de 1955 e aponta sua localização como sendo na cidade de Vitória de Santo Antão, o advogado a chama de “Ligamãe” e afirma não ter participado de seu processo de fundação (1962, p. 24), registrando a liderança de José Francisco de Souza.

Ainda sobre a atuação na Assembleia, conta o advogado, que Galiléia, como também era chamada, ganhou uma batalha pela desapropriação das terras, por meio de um projeto de lei formulado por Carlos Luiz de Andrade (JULIÃO, 1962, p. 27)¹⁴. Interessa notar que Julião (1962, p. 29) destaca a não ligação da SAPPP com as Ligas criadas em 1945. A partir da vitória na Assembleia, a Liga da Galiléia passou a organizar ligas irmãs¹⁵ em outros municípios e Estados onde havia tensão social (ANDRADE, 1986, p. 27). Por sua destacada importância e atuação, a Liga da Galiléia foi retratada no cinema por Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer*; a história dessa produção perpassa o CPC e sua parceria com o MCP de Recife, mas a ditadura empresarial-militar brasileira adiou o registro histórico da atividade política da Galiléia, apreendendo material filmográfico e prendendo, perseguindo e exilando os artistas que participavam das filmagens de *Cabra*. No entanto, o trabalho foi retomado depois de 17 anos. O diretor recolheu depoimentos de camponeses que trabalharam nas primeiras filmagens e também de Elizabeth Altino Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira, o “*cabra*”. Em 1984, o filme estreou no formato de documentário.

Julião (1962, p. 41) relata que os índices de analfabetismo no campo no Nordeste eram muito altos, chegavam e mesmo passavam os 90%. Assim, a concepção das Ligas foi amplamente difundida com a convocação de violeiros, folhetinistas e cantadores; graças à sua

¹⁴ Em seu livro, Julião (1962) conta com detalhes como se deu essa vitória. Cf. *O que são as Ligas Camponesas?*.

¹⁵ Julião (1962, p. 30) registra algumas delas em seu livro. Cf. *O que são as Ligas Camponesas?*.

atuação, havia contato permanente com a massa de camponeses, e o debate podia chegar até mesmo onde os agitadores sociais das Ligas não conseguiam alcançar por conta da repressão dos latifundiários e das limitações impostas aos camponeses pelo analfabetismo. Assim, conta Julião (1962, p. 41): “com a ajuda desses profissionais, saímos do grande cerco da imprensa, vencemos o silêncio e quebramos o isolamento”. Andrade (1986) anota, como dado do crescimento das Ligas, dois Congressos de Camponeses que aconteceram no Pernambuco, em 1954 e 1955. Além disso, Stedile (2006, p. 18) aponta a realização de duas Conferências Nacionais de Trabalhadores Agrícolas nos anos de 1953 e 1954.

Conforme Andrade (1986), foi graças à sua atuação horizontal que as ligas ganharam influência e prestígio; por outro lado, este mesmo elemento foi motivador de divergências, as quais, segundo ele, se acentuaram com o passar dos anos. Ao mesmo tempo em que as Ligas atuavam, relata este professor, havia um forte movimento de sindicalização rural desenvolvido pela União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB)¹⁶. Ele esclarece uma diferença fundamental entre o trabalho de movimento sindical, o qual teve maior expressão entre os trabalhadores agrícolas assalariados, e o trabalho das Ligas, que atuavam com mais força entre os arrendatários, posseiros e pequenos proprietários.

Andrade (1986) comenta uma disputa interna do movimento entre as Ligas e o PCB (organizado majoritariamente nos sindicatos). A disputa se daria porque o PCB adotava a linha de conciliação com a parte “progressista” da burguesia nacional, por acreditar na teoria etapista da revolução brasileira (isto é, primeiro, o operariado deveria aliar-se à burguesia progressista do país para fazer uma revolução democrático-burguesa antes de fazer a revolução socialista). Para tanto, era uma preocupação do PCB que o movimento não entrasse em choque com o governo – até então de caráter populista – e investia em lutas com horizonte institucional, como a aprovação de leis que reconhecessem os direitos dos trabalhadores. Do outro lado, segundo o Julião (1962), empolgado pelos acontecimentos das revoluções cubana e chinesa, movia-se pela tese de que o campesinato era uma classe com grande potencial revolucionário e que poderia dirigir uma revolução no Brasil.

Além da disputa entre o PCB e as Ligas, Andrade (1986, p. 30) afirma que a Igreja Católica, preocupada com o crescimento e consolidação das Ligas Camponesas, começou a dar atenção ao “problema agrário”, por meio da organização de sindicatos cristãos. O autor revela que, a partir de 1961, o movimento da Igreja Católica conseguiu “facilidades” para o

¹⁶ A ULTAB foi criada em 1954, na II Conferência Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em São Paulo.

reconhecimento dos sindicatos ligados a ela junto ao Ministério do Trabalho por conta das relações entre o Partido Democrático Cristão e o governo João Goulart.

O professor esclarece que o período de 1961 a 1964 foi de agudização das lutas e das divergências entre as várias tendências presentes no movimento camponês:

O período de 1961/4 foi de agudização das lutas camponesas e das divergências entre as várias tendências, enfraquecendo o movimento, que seria inteiramente desarticulado em 1964, para só voltar a ter maior agressividade e expressão quinze anos depois, a partir de 1979 (ANDRADE, 1986, p. 31).

De acordo com Stedile (2006, p. 19), com a renúncia de Jânio Quadros, a crise política no país se agudiza e se intensifica o debate sobre a Reforma Agrária no Congresso Nacional e na sociedade. O economista ainda nos lembra do histórico Congresso Unitário de Camponeses do Brasil, que aconteceu em Belo Horizonte, em 1961, o qual aglutinou, conforme ele, “todas as forças progressistas de organização camponesa” por meio de seus melhores quadros, enviados ao Congresso. Não é demais lembrar que foi exatamente nesta oportunidade que *Mutirão em Novo Sol* foi encenada em sua forma definitiva pela primeira vez. Um ano antes, em 1960, podemos listar ainda a constituição de diversos movimentos e entidades engajadas na luta camponesa, como: Movimento de Agricultores Sem Terra, no Rio Grande do Sul; SARN – Serviço de Apoio aos Agricultores do Rio Grande do Norte; FAG – Frente Agrária Gaúcha e a FAG – Frente Agrária de Goiás; SORPE – Serviço de Organização Rural de Pernambuco (STEDILE, 2006, p. 19).

Em 1962, registra-se a criação de sindicatos ligados à Ação Popular (AP). No ano seguinte, em 1963, é promulgado o Estatuto do Trabalhador Rural e constituída a Superintendência de Política [e Reforma] Agrária – (doravante SUPRA). Além disso, neste mesmo ano, houve uma greve geral de canavieiros em Pernambuco e, em 20 de dezembro ainda de 1963, foi realizado o Congresso de constituição da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura – CONTAG.

Todas estas lutas, como sabemos, ameaçavam a “manutenção da lei e da ordem” no Brasil, incomodando os possuidores e fermentando a massa camponesa para a defesa de seu direito à terra e a uma vida digna. Contra essa e outras lutas, no dia 31 de março de 1964, efetivou-se o golpe militar e, em 1 de abril de 1964, foi instaurada a ditadura empresarial-militar no país, que duraria mais de vinte anos. Conforme Andrade (1986), consumado o golpe de 1964, a 30 de novembro daquele ano, foi promulgada a Lei nº 5.404 – a qual ficou conhecida

como “Estatuto da Terra” – que criou o Instituto Brasil de Reforma Agrária (IBRA) e o Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Agrário (INDA) a fim de substituir a SUPRA. O Estatuto, que, em aparência, beneficiava o trabalhador rural, na realidade, objetivava transformar a terra em um bem de negócio. De acordo com o autor, o Estatuto foi um dos responsáveis pela “modernização dolorosa” do campo (ANDRADE, 1986, p. 45), haja vista que estabeleceu uma agricultura ainda mais voltada para o mercado, com alta produtividade, dispensa de mão de obra e consumidora de insumos em larga escala.

O Estatuto, além de não melhorar a vida dos trabalhadores rurais, foi ainda canal facilitador da destruição das organizações de trabalhadores do campo. De acordo com Andrade (1986, p. 45-46):

Desenvolveu-se forte repressão contra os líderes dos trabalhadores rurais, extinguíram-se as ligas camponesas, aprisionando-se os seus dirigentes, e promoveu-se a intervenção na maioria dos sindicatos rurais e na CONTAG, substituindo os líderes mais ativos por interventores indicados por pessoas comprometidas com o novo governo. Os interventores saíram, quase todos, da ala direita do grupo ligado à Igreja Católica, até então em grande parte comprometida com o golpe de 1964.

A nova orientação procurou transformar os sindicatos rurais em órgãos de assistência médica e odontológica aos seus associados, fazendo refrear as tendências reivindicativas. Os agricultores, em grande parte ameaçados pelos proprietários e, às vezes, pela polícia, e sem depositar confiança nos novos dirigentes, afastaram-se dos sindicatos, havendo uma quebra no quadro de associados. Numerosos proprietários, sabendo que os trabalhadores não tinham condições de questionar, passaram a tomar represálias, perseguindo, prendendo e batendo naqueles que no período anterior se destacaram como reivindicadores.

Assim, fica (muitíssimo) resumido nessas páginas parte da história das lutas no campo travadas no Brasil entre a década de 1940 e o ano de 1964, quando os movimentos camponeses, em especial as Ligas Camponesas, foram destroçados pela ditadura empresarial-militar, que prendeu, torturou e matou seus líderes de base e militantes, com a ajuda dos latifundiários brasileiros, e que exilou tantos outros¹⁷, sufocando seu enorme potencial revolucionário e levando, junto consigo, também as condições materiais que possibilitavam a consolidação de um teatro político ligado aos movimentos sociais, como era proposta, em especial, do Centro Popular de Cultura, o qual também foi arrasado pelos primeiros passos da ditadura brasileira.

¹⁷ Para conhecer, em pormenor, a história da questão agrária no Brasil, indicamos a coleção “A questão Agrária”, da Editora Expressão Popular, que possui 9 volumes. Para entender, em especial, a história das Ligas Camponesas, indicamos, especialmente, o livro de Stedile (2006), quarto volume desta coleção, o qual usamos nesta dissertação, *História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964*.

Ao levarmos em conta este contexto político-social, estabelecendo relações produtivas com a fortuna crítica que busca pensar as relações entre arte e sociedade, na formulação de Adorno, que desenvolve o argumento sobre a precipitação dos conteúdos sociais em formas estéticas, e considerando a proposição brechtiana sobre seu modo de fazer teatro, o qual, para ele, só era possível no contexto alemão, pelo desenvolvimento e organização do movimento operário daquele país:

que chances tinha Brecht de sair da Alemanha? Tal pergunta deve-se a uma observação do próprio Brecht e a outra de Walter Benjamin já no exílio provocado pela sanha de Hitler e seus capangas. Brecht explicava que o seu teatro (e, portanto, a obra coletiva alemã chamada teatro épico) tinha como pressuposto, em todos os sentidos, incluindo até mesmo o acesso aos *meios de produção*, o operariado alemão – como se sabe, o mais poderoso da Europa até a ascensão de Hitler. Sabe-se também que o movimento político e cultural dos trabalhadores alemães nos anos 1920 (os da República de Weimar) não pode ser pensado sem conexão com a Revolução vitoriosa de 1917 e a derrotada de 1918. Por isso, o dramaturgo escreveu que o teatro épico pressupõe “um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender seu interesse contra todas as tendências adversas” (COSTA, 2016, p. 54, grifos da autora).

Não é difícil perceber, com isso, a profunda relação entre a conjuntura internacional e, principalmente, nacional e o desenvolvimento de grupos de artistas como os tivemos no Teatro de Arena e nos Centros Populares de Cultura, entre as décadas de 1950 e 1960, no Brasil. Além disso, cremos que seja possível afirmar que essas questões postas pela sociedade brasileira só poderiam ser formuladas esteticamente no âmbito do drama como teatro épico, uma vez que, como temas, não cabem na estrutura do drama burguês tradicional, confinado às quatro paredes da casa da família burguesa.

2.3.1 Estabelecendo relações: modernização conservadora; questão agrária e teatro no Brasil

A instauração da racionalidade moderna capitalista, conforme Ridenti (2014), cria as condições para o florescimento do romantismo. Estas condições, de acordo com o autor, só se estabeleceram no Brasil ao longo do século XX, “dando base ao modernismo nas artes”. Deste modo, na sua interpretação, a afirmação romântica das tradições da nação e do povo – sendo base de sustentação da modernidade – foi característica presente em vários movimentos

estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922; dentre os quais podemos citar: o Movimento Pau-Brasil (1926); Antropofagia (1928); a crítica da realidade brasileira conjugada com a celebração do caráter nacional do homem do povo, nos anos 1930 e 1940, por exemplo, na pintura de Candido Portinari e nos romances regionalistas; e os “modernismos românticos dos anos 1960”. Sobre este período, Ridenti (2014) traz trecho da entrevista de Caca Diegues para Zuleika Bueno, no qual Diegues pontua: “a minha geração foi a última safra de uma série de redescobridores do Brasil. [...] minha geração, do Cinema Novo, do tropicalismo [...] é a última representação desse esforço secular” (BUENO, 2000 apud RIDENTI, 2014, p. 35).

A geração a qual se refere Diegues, certamente, inclui os nomes de Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Xavier, Ferreira Gullar e os tantos outros membros do Teatro de Arena e dos Centros Populares de Cultura. Por esse motivo, tem especial interesse para nossa dissertação entender o Brasil no qual viviam esses indivíduos, pois nos ajudará a entender o processo de acúmulo crítico nos dois grupos que veremos nos subcapítulos subsequentes. No entanto, antes disso, cremos que seja ainda necessário olhar para a questão agrária do ponto de vista do atraso, isto é, pensar na modernização conservadora de nosso país, a fim de entender quais relações se estabeleceram em nossa sociedade a partir dela e, portanto, como podem as obras de arte, em especial as peças com as quais trabalhamos, refratar esse atraso.

Conforme Antonio Pasta Jr. (2011), o processo de modernização, no Brasil ocorre por meio do atraso e de sua reposição continuada. Essa modernização chama-se, portanto, conservadora. O autor nos elucida que é justamente pela modernização brasileira ser uma reposição do atraso que temos uma dupla impressão dessa experiência: por um lado, o sentimento de mudança avassaladora; por outro, o de renitência do passado.

A esse respeito, o autor traz ainda as considerações de Roberto Schwarz (1990):

É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da Independência alternavam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. Noutras palavras, o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado (p. 36).

A partir de Schwarz (1990), Pasta Jr. (2011) então propõe que a história do Brasil é uma reposição constante desse passado de “conciliações pelo alto”; para ele isso criou em nosso país um *ritmo fundamental da formação histórica brasileira*.

Nesta seara, encontramos importante reflexão citada por Peruchi (2016), em que Flores Jr. estuda as implicações estéticas da modernização conservadora no Brasil do início do século XX na obra andradiana. Diz o autor:

Progresso e reposição do arcaico, expansão da lógica mercantil industrial burguesa e manutenção de estruturas de mando e poder ligadas à lógica colonial. Contrato e dependência pessoal; lei e mando pessoal direto. Tais eram algumas das contradições que marcavam a feição do processo de modernização de São Paulo [...] (FLORES JR., *apud* PERUCHI, 2016, p. 42).

Assim se evidencia o caráter, com exemplos bastantes oportunos, da ordem e progresso, que sempre repõem o atraso no Brasil. O avanço é, portanto, falso, falhado, estrategicamente falhado, haja vista que é o nosso modo adequado de adaptação à ordem capitalista, ao concerto das nações.

Na obra de Ridenti (2014), encontramos material sobre a modernização conservadora em nosso recorte temporal, o autor propõe que o pós-1964 continua a promover a modernização conservadora no Brasil – uma vez que, já na década de 1930, é possível perceber as consequências dessa modernização que conjugava a crise do café, a evasão do campo e a falta de estrutura mínima nas cidades – com um desenvolvimento desigual e combinado, composto indissolúvelmente por elementos arcaicos e modernos. Assim, temos o famoso “milagre brasileiro”, o qual não veio sem intensificar as desigualdades sociais no país, concentrando riquezas e aumentando o cerceamento das liberdades democráticas. O professor nos chama a atenção, nesse sentido, para perceber que o regime da ditadura buscou sua legitimidade política por meio dos êxitos econômicos, que vieram graças a “maciços empréstimos internacionais, gerando uma imensa dívida externa” (RIDENTI, 2014, p. 27).

A modernidade capitalista – desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, aumento do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também no campo etc. – viria a consolidar-se com o desenvolvimento dos anos 1950 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da modernização conservadora, associada ao capital internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores. Em suma, *a revolução burguesa no Brasil* foi processual e transada entre as classes dominantes, como se pode concluir de uma leitura do clássico de Florestan Fernandes sobre o tema (1976). Pode-se argumentar, talvez com razão, que a revolução burguesa seria permanente, destruindo e recriando as forças produtivas sem cessar, o que caracterizaria a modernidade capitalista. Mas a questão de Florestan era outra: localizar ‘o momento em que essa revolução alcança um patamar histórico irreversível, de plena maturidade e, ao mesmo tempo, de consolidação do *poder*

burguês e da dominação burguesa, que selecionou a ‘luta de classes e a repressão do proletariado’ como seu eixo, levando-se em consideração que ‘as tendências autocráticas e reacionárias da burguesia faziam parte de seu próprio estilo de atuação histórica’ (Fernandes, 1976, p. 203, 209, 213). O processo da revolução burguesa – na sua especificidade autoritária e dependente, numa sociedade com desenvolvimento desigual e combinado, como a brasileira, em que o atraso é estruturalmente indissociável do progresso, o arcaico inseparável do moderno – seria coroado com o movimento de 1964 (RIDENTI, 2014, p. 35-36).

Essa modernização conservadora, na década de 1960, acabou por consolidar o processo de urbanização. Conforme o autor, em 30 anos, de 1950 a 1980, a sociedade brasileira foi levada de “majoritariamente rural” a “eminentemente urbana”¹⁸. Esse processo, no entanto, por a história não ser linear, foi o disparador de um início de aglomeração, nas cidades, de trabalhadores e demais despossuídos, os quais começaram a se organizar a fim de reivindicar seus direitos. No campo, houve movimento parecido, uma vez que ainda persistia a questão – não resolvida até hoje – da reforma agrária.

Essas transformações geraram em alguns setores “reações a que poderiam ser atribuídos traços românticos”, ou seja, resistência à urbanização e ao desenvolvimento tecnológico, “identificação com o camponês, tomado como autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes seria preciso recuperar” e, até mesmo, o “campo como local para o início da revolução social” (RIDENTI, 2014, p. 27-28). Essa, nos parece, é também uma forma de o autor pensar sobre as escolhas políticas da esquerda brasileira no período da ditadura militar empresarial, por exemplo, o caminho da tática de guerrilha – inspirado também, evidentemente, por Fidel Castro e pela revolução cubana. Ainda, podemos identificar, em parte, nossos objetos nesta “inspiração romântica”, uma vez que as três peças por nós escolhidas para este trabalho formalizam a questão agrária; passo que, certamente, não foi dado sem convicções políticas dos membros do Arena e do CPC da importância desse setor social para a transformação da sociedade.

A essa negação do “moderno” feita por setores da esquerda e parte da intelectualidade e dos artistas brasileiros, Ridenti (2014) aponta afinidades com os romances alemães do século XIX, usando considerações de Löwy e Sayre (1995, p. 242 *apud* RIDENTI, 2014, p. 29) os quais “conteriam ‘um protesto romântico contra a industrialização crescente e a mecanização da vida econômica e cultural, responsáveis pela destruição e marginalização de todos os valores espirituais’”. Os autores observam essas afinidades nos romances e posicionamentos de

¹⁸ Nesse período, cerca de 39 milhões de pessoas migraram para as cidades, segundo Novais e Mello (1998, p. 581 *apud* RIDENTI, 2014, p. 27).

alemães e brasileiros via modernização conservadora que acontece nos dois países, isto é, uma modernização conduzida de forma autoritária pelo Estado.

A ideia de revolução na década de 1960 no Brasil parecia cultural e socialmente hegemônica, ganhando mentes e corações, no entanto, como bem nos lembra Ridenti (2014), a direita nunca se absteve, nem mesmo perdeu o controle desse processo, haja vista que, apesar de tudo, este foi o momento em que a indústria cultural começou a ganhar terreno no país. A prova da verdade dessa reflexão está no caráter hegemônico, que, em nossos dias, tem a grande mídia, com suas produções milionárias e de “longo alcance”.

Em suma, a modernização conservadora brasileira tem em sua órbita, portanto, outros conceitos, como o de reposição contínua do atraso, o regime do favor e do compadrio (e do arbítrio) que se mantêm firmes enquanto o país passava da Colônia à independência, depois pela abolição, pela República, pela industrialização etc. É um moderno que conserva, e isso já indica o caráter superficial e ideológico do processo; como bem lembrou Schwarz (2014), ideologia de 2º grau, posto que o discurso defendendo homens livres e autônomos, embora usado, não fazia cócegas nos processos materiais em que os brasileiros viviam. Isso nos faz ver a falsidade do sistema também no centro, onde opera com mais desenvoltura e parece descrever e caber bem na realidade, mas é falso, da ordem do desajuste do capitalismo, de sua filosofia – não há como ter sujeitos autônomos e livres se reificados e alienados, sem qualquer sentido de totalização que não seja à sua subsunção à mercadoria, falsa universalidade. Essa incursão é ainda fundamental pois, mais adiante, nos ajudará na análise de nossos objetos, os quais refratam esse atraso.

2.4 Teatro e revolução nos anos 1960: inícios, tentativas de radicalização do popular e limites no Arena e no CPC

Agora precisamos errar os nossos erros. Sabemos pobre a nossa oferta, dedicando esse espetáculo – todos os nossos espetáculos – a esse movimento de autenticidade que cada vez mais se concretiza.
– Augusto Boal

Estudar a história do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura é um desafio. Neste sentido, o que buscaremos apresentar nas próximas páginas são interpretações deste rico

processo que se desenvolveu entre as décadas de 1950 e 1960 e que foi abortado, de forma criminosa, pela ditadura empresarial-militar em abril de 1964. Construimos esse caminho à luz das entrevistas colhidas por Barcellos (1994), bem como por meio do documento “Relatório do Centro Popular de Cultura”, que está presente também no livro *CPC da UNE - uma história de paixão e consciência* (1994). Além disso, as dissertações de mestrado de Thaís Aparecida Domenes Tolentino e Karyna Bühler de Mello foram auxílios essenciais na tentativa de compreender um pouco melhor essas trajetórias, além do livro *A hora do teatro épico no Brasil*, de Costa (2016); e outros tantos materiais de valor inestimável para a contagem da história desta parte do teatro nacional.

Inicialmente, faríamos, para cada grupo, um subcapítulo desta dissertação. No entanto, no processo de escrita, verificamos a impossibilidade formal de separar as etapas deste processo de transformação e intercâmbio. Assim, damos nosso primeiro passo para dentro desta história com Campos (1988). Em *Zumbi, Tiradentes*, a autora nos participa o início do interesse, em 1951, de alunos e professores da EAD pelo palco circular, em formato de arena, inspirados pelo trabalho de Margo Jones. O interesse por esse formato se dava, conforme Campos (1988, p. 30) pelas possibilidades estéticas que abria, mas, talvez, sobretudo, por suas vantagens econômicas, pois exigia uma “inversão mínima de capital”. Assim, em julho de 1951, Décio de Almeida Prado, José Renato e Geraldo Mateus levam a tese “O teatro de arena como solução para a falta de casas de espetáculo no Brasil” ao I Congresso Brasileiro de Teatro. Na ocasião, eles defendiam uma tese que já haviam provado na prática:

A primeira tentativa, na EAD, se fizera em um retângulo de aproximadamente 12 m², no mesmo nível da plateia, sendo os resultados tão satisfatórios que a seguir, em abril de 1951, levou-se novo espetáculo, desta vez no Museu de Arte Moderna, para cerca de quatrocentas pessoas, alcançando, segundo os participantes, integral transmissão do texto e total compreensão da plateia (CAMPOS, 1988, p. 30).

Magaldi (1984), em *Um palco brasileiro*, também registra a experiência de José Renato, aluno de Décio de Almeida Prado, com a montagem, em formato de arena, – a primeira no país, segundo ele – de *O demorado Adeus*, de Tennessee Williams, na EAD. De acordo com Magaldi (1984), o sucesso da montagem levou Zé Renato a organizar a primeira Companhia nacional de Teatro de Arena, que lançou *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, em 11 de abril de 1953, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A essa, seguiram outras encenações, até que, em 1º de fevereiro de 1955, inaugurou-se o Teatro de Arena de São Paulo, na rua Theodoro Bayma, 94 (MAGALDI, 1984, p. 11-12).

No depoimento de Gianfrancesco Guarnieri a Jalusa Barcellos (1994), ele remonta, a partir de sua memória, como se deu a formação do grupo da Theodoro Bayma. O ator e dramaturgo começa comentando a criação do Teatro Paulista do Estudante (doravante TPE), que foi, em certa medida, se fundindo ao Teatro de Arena. Do TPE, no início dos anos 1950, faziam parte, entre tantos outros, Vianinha e Guarnieri; e a primeira peça do grupo, *A rua da igreja*, de Lennox Robinson, estreou no Arena. Guarnieri conta a história do TPE e do Arena quase como que uma fusão de projetos e interesses, porque o pessoal do TPE precisava de um espaço e a “turma do Zé Renato”, que ainda estava trabalhando na construção de um espaço, fizera contato e, assim, o teatro do grupo Arena passou a ser ocupado às segundas-feiras pelos estudantes do TPE.

Por um lado, o TPE “migra” para o Arena pelo entendimento da necessidade da dramaturgia. Pelo outro, coincide com essa percepção a entrada de Boal no Arena, que, a convite de José (Zé) Renato, assume o posto de diretor de teatro no grupo. A síntese se dá quando Boal expressa a Zé Renato o desejo de trabalhar com um elenco jovem, inexperiente e não “estilizado”, como ele gostava de dizer, referindo-se à atuação dos integrantes mais antigos do Arena. Já o grupo estudantil buscava um trabalho sério e coerente, politicamente engajado, e avaliava que precisava de textos dramáticos que suportassem seu projeto. Assim, conforme Guarnieri, por meio de muito debate, em “um processo lento”, os grupos passaram a atuar em conjunto, sob a alcunha de Teatro de Arena.

Os atores do Arena não eram ruins, mas, como se dizia na época, eram estilizados. Como eu tinha visto *Escola de Maridos*, de Molière, com jovens atores do Teatro Paulista do Estudante, disse ao Renato: ‘Pra ser franco, como você comigo, prefiro o TPE. Vou me sentir mais à vontade trabalhando com gente inexperiente como eu, não com quem sabe tão mais’. Renato concordou: caía bem, era preciso dar férias ao time principal. Com ele me ajudando, escolhemos o elenco no qual estavam atores que comigo trabalhariam mais de dez anos, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (BOAL, 2000, p.141).

Esse momento torna-se importante ponto de inflexão na trajetória do grupo, posto que Boal trazia consigo as experiências do método Stanislavski da *Actors Studio* de Nova York, assim como a técnica do *playwriting* para a escrita do texto dramático (PRADO, 2000, p. 63) e o grupo do TPE trazia na bagagem já alguma experiência política, graças à atuação de alguns de seus membros no PCB, e de pesquisa e atualização da dramaturgia nacional, uma vez que essas eram preocupações recorrentes do grupo de estudantes, comprovadas pela encenação de autores como Machado de Assis e Martins Pena (MELLO, 2016, p. 47). Assim, o Arena

começa a consolidar-se como peça fundamental na modernização do teatro brasileiro na década de 1950¹⁹.

Boal (2013) afirma, em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, que a ideia comum ao grupo recém conformado e que, de certa forma, conjugava seus projetos e os tornava comuns era a de que o teatro nacional precisava de uma mudança de perspectiva, a qual se daria por meio da elaboração de peças nacionais. Não só de autores nacionais, mas que também discutissem os problemas da sociedade brasileira, a partir de uma forma estética brasileira, nossa. A visão dessa carência é partilhada por Vianinha, que afirmou: “passam-se as peças no Brasil, mas não se passa o que se passa no Brasil” (VIANNA, 1983, p. 46) e confirmada na entrevista de Guarnieri para Barcellos (1994, p. 234):

a discussão artística foi importantíssima. A questão da metodização, a procura do trabalho de interpretação conduziu a um outro tipo de exigência: a necessidade de um texto nacional. Porque esse trabalho ficaria muito legal, para usar um termo da época, se fosse feito com texto brasileiro (GUARNIERI *apud* BARCELLOS, 1994, p. 234).

Esse interesse por temas nacionais tinha relação direta e profunda com o entendimento da necessidade de ganhar novos públicos, bem como com o desejo de dialogar mais de perto com a classe trabalhadora, até então alijada do espetáculo teatral, pensado unicamente para o público burguês, de classe média e urbano. Entretanto, como nos confirma Mello (2016), o grupo se defrontou com a barreira de não haver autores nacionais dispostos ou aptos a esse trabalho. Assim, Boal, como diretor do Arena, opta pela encenação de peças estrangeiras, as quais dialogassem minimamente com os assuntos que o grupo almeja tratar, tais como *Ratos e Homens*, de Steinbeck, e *Juno e o Pavão*, do irlandês O’Casey (MELLO, 2016, p. 48-49). Além disso, e a partir dessas experiências, o diretor inicia um trabalho basilar de interpretação por meio do *Laboratório de Interpretação*, “que aspirava a repensar as categorias teatrais por meio de um intenso estudo do método de Stanislavski, acompanhado pelos processos de atuação e prática em espetáculos”. Deste grupo de estudos participaram, entre outros, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier (MELLO, 2016, p. 49).

De acordo com Boal (2000), as experiências provenientes do *Laboratório* foram desenvolvidas a partir de um modo de produção coletivo para o teatro, sendo, também neste sentido, uma produção teatral antissistêmica, pois buscou-se romper as fronteiras entre os

¹⁹ Segunda fase da modernização do teatro nacional, conforme Carvalho (2011).

papéis assumidos dentro da produção, isto é, atores x diretor x iluminador x figurinista, em prol de um trabalho coletivo, no qual era parte do processo que todos os membros do grupo pensassem em cada detalhe de um espetáculo, tornando o trabalho de cada um o trabalho de todos, a fim de colocar em prática uma produção desalienada e desalienante. Esse modo de produção, no entanto, justamente por desafiar o modo de produção fragmentado hegemônico no mercado, trouxe inúmeras dificuldades para que o Arena se mantivesse.

O modo de produção artística coletivo do Teatro de Arena, somado à estabilidade de seu elenco, como aponta Costa (2016), faz com que o grupo andasse às voltas com suas ralas finanças. No entanto, como a crítica nos recorda, se, por um lado, essa opção é irracional, do ponto de vista econômico, das leis que regem o mercado; por outro, do ponto de vista dos trabalhadores (atores) e do desenvolvimento do trabalho teatral, ela se apresenta como um “avanço (moderno)”.

A revelia da modernidade, em 1958, a opção política de modo de trabalho do Arena parecia levar o grupo ao fim. De acordo com Costa (2016), “as contas indicavam que a única decisão ‘racional’ seria fechar as portas da companhia”. É neste momento de crise financeira do Arena e, dialeticamente, também graças à sua opção política pelo incentivo à produção de autores nacionais que *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, surge como a última peça que o Arena encenaria antes de encerrar suas atividades:

quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise, que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu como canto de cisne mesmo montar o *Eles não usam black-tie*. Ele dizia: ‘vamos fazer o *Black-tie* porque, já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional. Podemos fazer um espetáculo razoável (...). E a primeira semana foi aquele estalo, o pessoal se entendeu, houve uma inter-relação danada entre os atores, e todos passaram a confiar no espetáculo e na peça. Agora, a reação do público foi surpreendente. A gente não esperava, não. Ninguém esperava. Foi um negócio bonito, magnífico. Não digo isso só de um lado pessoal, por ter participado (GUARNIERI *apud* COSTA, 2016, p. 18).

Ainda de acordo com Costa (2016), a peça ficou em cartaz, só em São Paulo, mais de um ano, estreando em 22 de fevereiro de 1958. Sobre o seu rápido processo de montagem, a crítica nos apresenta o depoimento ao SNT de Zé Renato, diretor do espetáculo naquela ocasião:

Montamos essa peça em um mês aproximadamente. Ensaiávamos em minha casa, no Arena. Então, ela estreou e na primeira semana foi mais ou menos. A gente não tinha certeza do que estava acontecendo. (...) E o resultado ficou se arrastando em banho-maria pelo menos durante três semanas. O espetáculo esteve assim, sem se definir quanto ao agrado do público. A partir da quarta

semana começou a lotar. E, aí, subiu espetacularmente e não parou mais. Foi impressionante a afluência de público no teatro que nós tivemos nessa ocasião (RENATO *apud* COSTA, 2016, p. 19).

Apesar do curto período de montagem, a peça teve um processo de escrita que só seria possível dentro da proposta de teatro de grupo do Arena, reforçando seu projeto anti-sistêmico de coletivização do modo de produção artística:

Gianfrancesco Guarnieri fez diversas versões do texto até a forma definitiva ora apresentada ao público. Há cerca de um ano, entregou a peça a José Renato e a Augusto Boal, que se interessaram em encená-la, sugerindo diversas modificações para que ela atingisse sua plena forma teatral e pudesse ser apresentada no palco circular. (O Estado de São Paulo, 1958, p. 5 *apud* BÜHLER, 2016, p. 68)

Como dado sobre *Black-tie* nos parece relevante notar o depoimento de Guarnieri a Barcellos (1994), no qual aquele afirma que, por conta da crise financeira do Arena de 1958, alguns de seus integrantes haviam deixado o grupo. Ele cita Vianinha, que fora para o Rio de Janeiro com a família, e Boal, que passou a dirigir, naquela época, Dercy Gonçalves. Conta ainda que assumir o discurso em defesa da dramaturgia brasileira e colocá-lo em prática foi, além de uma decisão política, uma decisão pragmática do grupo naquele momento. Guarnieri comenta neste mesmo depoimento que a peça foi escrita em 1956, mas, em sua opinião, foi encenada em 1958 como um “ato de desespero”. Para ele, mesmo o Arena, que defendia a dramaturgia nacional, ainda estava preso a um “colonialismo cultural” e *Black-tie* teria sido, então, nessa oportunidade, por seu sucesso, um abalo nos preconceitos e convicções que passou a incentivar a produção de autores nacionais.

Esse depoimento de Guarnieri nos parece valioso como dado de análise no sentido de serem as palavras de quem participou de todo o processo de acúmulo crítico, político e estético do Arena. Ainda assim, acreditamos que a perspectiva de Mello (2016), em seu trabalho de dissertação, seja bastante acertada ao apontar *Black-tie* como parte desse processo de acúmulo consciente, a partir da entrada de Boal para o Arena, que principia com a montagem de peças estrangeiras e desenvolve um trabalho intenso de adaptação à realidade nacional e também de trabalho com os atores que participavam, nesse ínterim, dos laboratórios de interpretação, nos quais buscavam interpretar as peças estrangeiras “a partir da gestualidade brasileira” (MELLO, 2016, p. 59) e já percebiam a necessidade de que esse *gestus* nacional estivesse também presente nos textos dramáticos.

Esse panorama em torno dos pressupostos que guiaram a formação do TBC ajuda a compreender a crítica realizada por Augusto Boal a esse modelo de arte que privilegiava a classe dominante e conduzia a arte a um plano completamente desligado da realidade social. É situando-se nesse conflito que Boal assume a direção do Teatro de Arena realizando, em um primeiro momento, uma busca por repertório e por uma forma de encenação e de atuação que visassem uma troca real com os espectadores, norteando-se pela necessidade de uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular. Em 1966, em uma aula ministrada por Boal, num esforço para a viabilização de mais um Seminário de Dramaturgia do Arena, o diretor e dramaturgo expõe a luta instaurada pelo Teatro de Arena no começo de suas atividades, tendo em vista o rompimento com o *formalismo geométrico e temporal* então dominante no teatro brasileiro, principalmente no TBC. Nessa crítica fica evidente a preocupação do diretor, em seus primeiros anos no Arena, em relação aos mecanismos de atuação e encenação, que para ele significavam, claramente, opções ideológicas dos grupos. Ele ainda nesse texto critica a atitude instaurada no Teatro Brasileiro de Comédia por uma “procura generalizada do belo” e pela adoção de mecanismo de impostação da voz, de tal modo que os conteúdos das peças eram ignorados em proveito dessa atitude universalista, o que ocasionava um *alargamento da distância estética*, para dialogar com Adorno (2003) (MELLO, 2016, p. 54-55).

A análise de Mello (2016) sobre a atuação, como diretor do Arena, de Boal, e as opções estéticas e políticas feitas por ele e pelo grupo, no início de sua atuação, nos parecem coerentes, pois consideram a formação artística e política do dramaturgo, sua formação na *Actors Studio* e os anseios e determinações estéticas e políticas já presentes no grupo de artistas do próprio Arena e no grupo que egresso do TPE. Assim, acreditamos que, para além do “colonialismo cultural” apontado por Guarnieri em sua entrevista para Barcellos (1994), o fator preponderante para a encenação de *Black-tie* apenas em 1958 foi o assentamento das condições materiais para sua montagem, considerando todo acúmulo crítico, estético e político, pelo qual passou o Arena desde a chegada de Boal no grupo, em 1956. Conforme Mello (2016, p. 63) sugere em sua análise:

É interessante notar os pontos em comum entre essa peça de Guarnieri e aquela encenada pelo Arena um ano antes, *Juno e o Pavão*. As duas peças se concentram em um cenário de greve e lutas sociais, que ainda aparecem apenas como pano de fundo em relação aos conflitos familiares. Isso nos ajuda a compreender a importância daquelas primeiras peças para o amadurecimento dos jovens artistas do Arena, principalmente porque elas inauguraram novas perspectivas de encenação de produção artística. Ainda que nessa peça Guarnieri não tenha conseguido ultrapassar os limites do drama para refletir formalmente sobre os conflitos sociais e históricos que o afligiam, fica claro que o dramaturgo tinha consciência que era preciso ir além, ou seja, era preciso um amadurecimento em direção à formas teatrais que correspondessem aos seus anseios de ordem política, econômica e estética, a partir da perspectiva da classe operária.

Numa perspectiva bastante brechtiana, acreditamos, sobretudo, na importância do processo pelo qual passou o grupo para a construção desse acúmulo que, certamente, possibilitou a escrita de peças como esta de Guarnieri.

A partir do sucesso de *Black-tie*²⁰, o novo fôlego que ele trouxe ao Arena e a empolgação geral com o autor nacional, mudou, definitivamente, o teatro brasileiro. Conforme nos elucidava Costa (2016, p. 19), “segundo a crítica e o próprio pessoal do Arena, [*Black-tie*] abriu as portas do teatro brasileiro ao dramaturgo nacional. Em pouco tempo, quase todas as companhias (...) estavam empenhadas em revelar novos dramaturgos brasileiros”. E, em seguida, ela arremata o nó e corrige o enredo, apresentando o olhar de Campos (1988, p. 41) para as encenações de Jorge Andrade, que fora lançado por Maria Della Costa, com *A moratória*, além de “outros textos de autores brasileiros montados com alguma regularidade em nossos palcos” (COSTA, 2016, p. 19).

De acordo com a autora, a grande e real novidade de *Black-tie* era a mudança de foco que ela introduzia na dramaturgia nacional, ou seja, pela primeira vez, o proletariado urbano brasileiro, como classe, assumia a condição de protagonista do espetáculo. Assim como este momento é de fundamental importância para o teatro brasileiro, é importante notar que uma mudança de foco de igual importância acontece em 1961, quando um grupo de artistas do Arena escreve e monta *Mutirão em novo sol*, um dos objetos desta dissertação, a qual, pela primeira vez, dá condição de protagonista ao campesinato como classe.

Assim como Costa (2016), entendemos que essas condições foram dadas não só pelo desenvolvimento artístico e político do grupo, mas porque seus assuntos estavam na ordem do dia. Para corroborar este entendimento, ela cita Brecht (1973, p. 128-129 *apud* COSTA, 2016, p. 21): “O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, os frigoríficos se tornam assuntos teatrais”. Como vimos, quando estes assuntos se tornam os assuntos do teatro, não estamos mais falando em drama burguês, posto que esses assuntos não cabem mais na forma deste drama, mas em teatro épico e, se é assim, aqui podemos constatar, uma vez mais, o papel de destaque do Teatro de Arena para a dramaturgia e cena nacionais. Se é verdade que nas primeiras peças encenadas sob a direção de Boal o assunto já havia mudado e rompido as barreiras do drama burguês²¹, também é verdade que em *Black-tie* e *Mutirão em novo sol*, peças brasileiras – texto e cena – esses assuntos são vistos de um outro patamar,

²⁰ Para as críticas em relação à antinomia estética de *Black-tie* cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2ª ed – São Paulo: Expressão Popular, 2016. 215p.

²¹ Para saber mais sobre este tema cf. a dissertação de mestrado de Mello (2016): *Boal em três tempos no arena: texto, cena, crítica e teoria*.

porque é o trabalhador brasileiro, da cidade e do campo, que chega à cena. É neste momento que o Teatro de Arena finca estacas no chão da classe trabalhadora brasileira e tem, mais de perto, a possibilidade de realizar, de forma mais acabada, seu projeto de fazer uma cultura nacional e popular e ampliar o público de teatro no nosso país, com o horizonte de fazer uma arte voltada para a realidade da sociedade brasileira, não com o objetivo de elevar o espírito, nem de apenas entreter, mas de fazer pensar criticamente esta realidade.

O sucesso da montagem da peça de Guarnieri abriu as portas do Teatro de Arena para novos candidatos a dramaturgos nacionais. Essa abertura se deu por meio da realização do Seminário de Dramaturgia. O Seminário tinha por objetivo, de acordo com Costa (2016, p. 39), “revelar novos autores, de preferência sintonizados com o assunto” de *Black-tie*. Conforme Guimarães (1978, p. 67 apud MELLO, 2016, p. 69), as atividades do Seminário eram divididas da seguinte maneira:

I – Prática; a) Técnicas de dramaturgia e b) Análise e debates de peças; **II – Teórica;** a) Problemas estéticos do teatro, b) características e tendências do teatro moderno brasileiro, c) estudo da realidade artística e social brasileira, e d) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro; **III – Burocráticas;** a) seleção e encaminhamento das peças inscritas nos seminários e b) Divulgação de teses e resumo dos debates (GUIMARÃES, 1978, p. 67 apud MELLO, 2016, p. 69, grifos nossos).

A atividade mais importante nessa ocasião foi a discussão das peças submetidas ao grupo (COSTA, 2016, p. 39). Acreditamos que esse exercício de discussão coletiva e sistemática das obras dramatúrgicas no Seminário seja singular em termos de relevância na história do teatro brasileiro, por seu pioneirismo. Além disso, é a materialidade do projeto político e estético do Arena, que buscava, no teatro de grupo, a desalienação no processo de produção teatral.

De acordo com Costa (2016) e Campos (1988, p. 43), o Seminário foi como uma síntese do período pelo qual o Arena passava, isto é, “de pesquisa, busca de soluções dramáticas, definições estéticas e políticas”. Esta autora apresenta uma das muitas discussões que tal atividade trouxe; documenta a análise de Zulmira Tavares que afirma que o Seminário “esteve muito preso às teses do realismo socialista” do ponto de vista teórico; já Flávio Migliaccio, conforme ela, insiste nos aspectos que mostram abertura e preocupação com a linguagem no Seminário de Dramaturgia, ao comentar, por exemplo, que foram analisados o método “Kabuki, a Comédia Dell’Arte, Shakespeare, Brecht, Piscator, Circo, tudo enfim” (CAMPOS, 1988, p. 44). Além disso, Costa (2016) destaca que a discussão da obra de Brecht também é destaque

nessa fase²². Além do Seminário de Dramaturgia, Magaldi (1984, p. 32) indica que, mais tarde, se realizaria o Laboratório de Interpretação, atividade na qual se fez o estudo dos livros de Stanislávski e dos métodos inspirados por ele a fim avaliar seu possível aproveitamento para o teatro nacional.

A partir do Seminário, em 1960, temos outro marco na história do teatro nacional com a produção e encenação de *Revolução na América do Sul*, de Boal. Magaldi (1984, p. 40) identificou na peça um “parentesco formal” com *Mãe Coragem*, de Brecht. Além disso, conforme o crítico, algumas cenas parecem “em vias de desfazer-se no caos”, mas reconhece que essa “falta de estrutura” é apenas aparente, pois, segundo ele, esse “episodismo” é uma “necessidade íntima da trama”. Essa análise de Magaldi (1984) nos faz crer na singularidade desta dramaturgia para o teatro brasileiro, pois é com ela que se assenta, de forma definitiva, o teatro épico em solo nacional.²³

Nesse sentido, Costa (2016) dá o tom mais preciso em termos de análise primeira da forma estética da obra. A peça de Boal, conforme Gonçalves (*apud* COSTA, 2016, p. 61), traz “pela primeira vez, em nosso teatro, todas as formas e técnicas usadas (...) para atingir a um efeito desejado: circo, revista, canções, chanchada, farsa”. A esse respeito, Campos (1988, p. 46): “Se o título da peça é irônico e se trata exatamente de práticas antirrevolucionárias, sua montagem representará autêntica revolução formal”.

A peça fragmentada de Boal, de acordo com Costa (2016), lembra a estrutura da revista de ano, gênero que, por sua vez, conforme a autora, tem “parentesco” com o teatro épico de Brecht. Para fundamentar esta sua tese, ela nos apresenta a posição de Rebello (*s/p apud* COSTA, 2016, p. 64):

Pela desarticulação do cômico até os limites do burlesco, descuidando as sutilezas da análise dos costumes ou dos caracteres, a estrutura da revista afasta-se do modelo aristotélico para se acercar da forma épica, que Brecht definiu lapidarmente no célebre *Ensaio sobre a ópera*.

A fim de não nos estendermos demais na apresentação da *Revolução*, que, apesar de importantíssima na história do teatro nacional, não é nosso objeto, nos permitimos colocar um

²² Paula Chagas Autran Ribeiro (2012), em sua dissertação de mestrado, *Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*, tem como objeto o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Assim, para maior aprofundamento nesta questão, indicamos como referência sua pesquisa.

²³ Para ler uma análise com mais pormenor da *Revolução*, de Boal, indicamos *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa e o trabalho de dissertação de mestrado de Karyna Bühler de Mello, *Boal em três tempos no Arena: texto, cena, crítica e teoria*, nos quais as pesquisadoras se debruçam sobre a peça com mais vagar.

trecho esclarecedor de Costa (2016) sobre a dimensão que atinge o acúmulo estético e político do Teatro de Arena com essa peça de Boal:

por ter tratado dos métodos e momentos privilegiados do processo da contrarrevolução brasileira, começando pelo movimento fundamental de cooptação do inconsciente grupo autoproclamado revolucionário (...), e culminando com a objetiva aliança que, estabelecida nos marcos da política institucional, é amplamente patrocinada em sua farsa eleitoral pelo imperialismo onipresente – e que tem como único objetivo manter uma situação que nem sequer permite aos trabalhadores o direito à vida, para tanto lançando mão do vasto arsenal de armas teatrais criadas na milenar tradição do teatro popular, mais as lições aprendida na teoria e na dramaturgia brechtianas –, Augusto Boal deu um grande passo na revolução que, desde Guarnieri, se vinha processando na dramaturgia brasileira (COSTA, 2016, p. 71-72).

Ainda segundo a autora, a peça ficou em cartaz entre setembro de 1960 e janeiro de 1961; para além disso, por fora do circuito, a autora coloca que a *Revolução* de Boal foi encenada em Recife.

Nesse ínterim, uma crítica feita por João das Neves tornou público um debate que já vinha ocorrendo dentro do Teatro de Arena, conforme Costa (2016), desde o Seminário de Dramaturgia, em relação ao público para o qual o grupo direcionava suas peças e o público que elas realmente alcançavam. De acordo com a autora, ele apontou um passo em falso do grupo: “produzir um espetáculo de teatro épico *fora* das condições em que ele faz sentido” (COSTA, 2016, p 59, grifo da autora). Ela nos explica que a contradição identificada pelo dramaturgo tinha menos relação com o contexto no qual eram produzidos os textos, do que com o público para o qual o texto se dirigia (popular) e o público alcançado pelo espetáculo (classe média). Conta ainda que Neves teria relatado que fora procurado por Vianinha, que disse concordar com a crítica.

Em seu artigo *O artista diante da realidade*, Vianinha²⁴ aponta, sobretudo, para uma posição pessoal anti-separatista, em relação ao grupo do Arena (2008, p. 87). De acordo com ele, era necessário preservar a unidade e a integridade do grupo, ao mesmo tempo que uma definição mais clara de sua posição, fins e meios era necessária. Além disso, para ele, a separação do grupo representaria uma derrota diante das “forças anárquicas que dominam nossa sociedade”.

²⁴ Conforme Peixoto (2008), organizador do livro *Vianninha: teatro, televisão, política*, este texto originalmente não tem título, nem data. No entanto, Vianninha aponta, já nas primeiras linhas do ensaio, quatro anos de participação no Arena, assim, podemos inferir que este texto seja de 1960, já que o ator e dramaturgo ingressou no grupo em 1956.

O dramaturgo e ator apontam como problema do teatro brasileiro a questão da mudança da forma teatral – esta forma, segundo ele, nasceria em determinadas sociedades, conforme suas possibilidades, técnicas e a “existência de um instrumento social desenvolvido como a língua”; este trecho deve deixar claro, a quem quer que o leia, que Vianinha está se referindo às condições materiais que determinado tempo histórico dão para que uma forma estética seja criada, e que essas condições são diferentes em cada tempo histórico, ou seja, em tradução adorniana, diríamos que Vianinha está deixando claro que entende que as formas estéticas são conteúdo social sedimentado.

Essa preocupação de Vianinha, que aparece de forma bastante evidente neste ensaio, ele nos explica, se dava porque:

nós precisamos inventar uma forma, uma expressão que vá ao fundo do processo da existência humana trazendo a tona uma série de sensações (...). Liberando a ação do homem brasileiro sobre sua existência. Aumentando o aparelho de representações e sentimentos que o homem tem diante da realidade brasileira, para que sua intervenção se torne possível, vigorosa e decisiva (VIANNA FILHO, s/d, p. 91).

A necessidade da “invenção” dessa forma, diante da realidade nacional, se dava – conforme vamos acompanhando o desenvolvimento do raciocínio de Vianninha – porque era preciso fazer um teatro nacional que tivesse a ver com a vida do povo brasileiro, que falasse da sua realidade e, sobretudo, que chegasse a ele. Para tanto, o dramaturgo analisa que não era mais possível apenas “fotografar” a realidade brasileira, era necessário: “apanhá-la em geral, em movimento, através de uma forma nacional, de uma língua nacional que precisa sintetizar em si as aparentes contradições da realidade” (VIANNA FILHO, s/d, p. 91).

Conforme Tolentino (2015, p. 55), o teatro nacional passava por um “momento de tomada de decisão, de necessidade de se posicionar frente às agitações que se configuravam nos campos econômico, político e cultural”. A pesquisadora traz ainda em sua dissertação de mestrado algumas reflexões de Guarnieri e Boal, nas quais eles defendem, junto à posição de Vianinha, um posicionamento político, estético e ideológico pela dramaturgia nacional. No entanto, em textos como *O artista diante da realidade (um relatório)*, Vianinha critica duramente a atuação do Teatro de Arena em relação a sua falta de relações com a esfera pública, os sindicatos de atores, deputados, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e que o fim dessa ausência de relações seria, dentre outros, um alto custo nos ingressos dos espetáculos.

O resultado direto disso – auxiliado pela própria condição da formatação e desenvolvimento do teatro brasileiro – se resume na característica administrativa do Teatro de Arena. O Arena é uma coisa à parte – ele se soluciona nele mesmo – é uma confraria, uma agregação feudal em que se faz arte. Que qualquer contato com a realidade pode inundá-lo de pornografia, de concessões, teatro e bilheteria etc. Não se entra em relação com a esfera política e administrativa brasileira, não se sindicalizam atores. Não falamos com deputados, não conhecemos as leis do teatro brasileiro – as regalias de pagamentos de institutos, a história do teatro brasileiro, as funções do SNT – não temos a mínima participação na eleição, nomeação de deputados, ministros, secretários de educação, nem ao menos na constituição de órgãos diretamente ligados ao teatro. Aumentamos os preços. Engamos os poderes oficiais. Vivemos de expedientes. (VIANNA FILHO *apud* PEIXOTO, 2008, p. 105).

A falta de financiamento, geradora de crise financeira para os grupos de teatro, no Teatro de Arena, levava a uma consequência tão ou mais grave que crises financeiras intermitentes. O alto custo dos ingressos das peças que o grupo tinha de cobrar para cobrir seus custos, levava a um afastamento crescente do público para o qual essas peças eram escritas, isto é, o povo pobre e trabalhador e estreitava suas relações com a classe média intelectualizada, assídua frequentadora do Arena naquela época.

Em sua análise do panorama teatral brasileiro publicado de 1959, Boal (1981) aponta como um dos pilares da crise observável no Teatro de Arena os limites da plateia frequentadora do teatro naquele momento, majoritariamente distinta do contexto dos quais falavam as peças apresentadas pelo grupo, um espectador ainda distanciado das ideias e facilmente manipulável pelas emoções. A alternativa ao engessamento do panorama teatral nacional seria a criação de condições materiais para que esse ‘novo público’ chegasse enfim ao teatro, ou o teatro até ele (TOLENTINO, 2015, p. 58).

Nesse mesmo sentido, Vianinha desabafa com Neves: “é exatamente o que nós estamos vivendo; a gente não está querendo fazer teatro para burguês; nós fazemos teatro com os problemas populares, para o povo brasileiro, não tem nada que fazer para essa plateia aqui” (COSTA, 2016, p. 60).

Após os muitos anos de debates internos, 1960 marca a saída de Vianinha, Guarnieri e Chico de Assis do Teatro de Arena. Após uma turnê no Rio de Janeiro, o primeiro sai do grupo, conforme relata Costa (2016, p. 78): Quando da montagem de Revolução na América do Sul no Rio de Janeiro, Vianinha ainda acreditava em trazer o grupo do Arena para suas posições. Como isso não aconteceu, ele permaneceu naquela capital enquanto os outros voltaram para São Paulo”. Assim, constatamos mais uma vez a assertiva da crítica que coloca a saída de

Vianinha motivada, não somente pela questão das finanças do Arena, mas, sobretudo, por suas divergências em relação à proposta estético-política do grupo.

Na sua saída do grupo, ele escreve, com a ajuda de Carlos Estevam Martins²⁵, *A mais valia vai acabar, seu Edgar*. A peça de Vianna transpõe para o palco, didaticamente, a teoria marxista da mais-valia e, dessa maneira, o dramaturgo encena as determinantes históricas de exploração dos trabalhadores. A peça, com direção de Chico de Assis, foi montada pelo Teatro Jovem, no teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura, e ficou oito meses em cartaz, inaugurando, ainda no período de ensaios, uma experiência até então inédita no teatro brasileiro, a de ensaios abertos (COSTA, 2016, p. 79-80)²⁶.

Dois anos depois de sua saída do Arena, em 1962, Vianinha escreve um ensaio intitulado *Do Arena ao CPC*, para a revista *Movimento*, da União Nacional dos Estudantes (UNE), no qual analisa os acertos do Teatro de Arena e aponta elementos os quais ele via como limites de sua atuação. Sobre estes últimos, ele escreve:

O Teatro de Arena, porém, trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho (VIANNA FILHO, 2008, p. 127).

A limitação em relação ao alcance de público e o recorte de classe dos espectadores do Arena aparecem sempre como elementos determinantes para o rompimento de Vianinha com o grupo. De acordo com Costa (2016, p. 75), o ideal de Vianinha em termos de política cultural era fazer, no Brasil, algo de semelhante ao que fizeram Antoine e os franceses socialistas do século XIX nas experiências no Teatro Livre e com o Teatro Popular²⁷. Ou seja, a ideia era fazer um teatro que não dependesse das “regras do mercado teatral” para desenvolver-se; o próprio Vianinha afirmou: “Uma empresa que seja sustentada pelo povo para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo” (VIANNA FILHO, 2008, p. 128). O segredo dessa experiência, afirma Costa (2016), era o teatro ligar-se ao movimento dos trabalhadores –

²⁵ Carlos Estevam Martins, sociólogo, foi membro do PCB e atuou no ISEB.

²⁶ Para uma acessar uma análise mais detida da peça e que desembaça avaliações históricas equivocadas, cf. ver Costa (2016), em *A hora do teatro épico no Brasil*.

²⁷ O Teatro Livre funcionava a partir do financiamento de seus associados, isto é, qualquer trabalhador francês poderia associar-se ao Teatro Livre e garantir o direito de assistir aos espetáculos que, dessa maneira, eram feitos com liberdade em meio a um período de violenta censura na França. Para conhecer mais sobre o Teatro Livre, cf. *História Mundial do Teatro*, de Margot Berthold.

sindicatos, partidos – sem, no entanto, fundir-se a eles, para que fosse garantido o controle da produção teatral nas mãos dos próprios artistas.

Assim, a solução encontrada por Vianna e outros companheiros seus, aparece após a temporada de *A mais-valia vai acabar*, no Rio. Conforme o Relatório do CPC, publicado por Barcellos (1994), em março de 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC) foi oficialmente fundado. Coincidentemente ou não, é neste mesmo ano que o Arena escreverá e encenará *Mutirão em Novo Sol* num Congresso de trabalhadores rurais em Belo Horizonte, ou seja, fora do espaço da Teodoro Bayma, em relação direta com o movimento dos trabalhadores rurais.

A partir do Relatório do CPC, de 1963, pudemos encontrar as diretrizes fundadoras do grupo. Nesse sentido, o relatório identifica a tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de uma atuar de forma eficaz e consequente na luta ideológica travada na sociedade brasileira, para tanto, fundou-se o CPC e definiu-se seu objetivo como: “levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira” (CENTRO POPULAR DE CULTURA *apud* BARCELLOS, 1994, p.441), sem, no entanto, utilizar-se e popularizar a cultura vigente, mas por meio da “arte e da informação, despertar a consciência política do povo” (CENTRO POPULAR DE CULTURA *apud* BARCELLOS, 1994, p.442).

Ainda conforme o relatório, o CPC era dividido em seis grupos de trabalhos (doravante GTs) e um conselho diretor, composto por dois representantes de cada grupo e um coordenador. Os GTs eram os seguintes: *GT de repertório*, encarregado da produção de dramaturgia e argumentos; *GT de construção de teatro*, responsável pela supervisão das obras de construção do teatro na sede da UNE, dirigido por Carlos Miranda e João das Neves; *GT de cinema*, encarregado da realização de filmes e atividades cineclubistas, dirigido por Walter Pontes e Wilson de Carvalho; *GT de espetáculos populares*, que realizava espetáculos em entidades, como sindicatos, associações de bairro, praças etc., dirigido por Paulo Hime e Nelson Coutinho; *GT da produtora de Arte e Cultura*, responsável pela produção de livros e discos através da *Prodac*, criada pelo CPC e apoiada pela Editora Civilização Brasileira, dirigido por Teresa Aragão e Almir Gonçalves; e *GT de reestruturação* responsável por propor novas estruturas de acordo com o crescimento do CPC, dirigido por Ferreira Gullar e Mânilo Marat.

A questão financeira do CPC, de acordo com o relatório, até 1963, ficou registrada da seguinte maneira: auxílio financeiro de Cr\$ 3, recebido do governo federal em 1961, verbas recebidas SNT e do MEC entre 1962 e 1963, destinadas à construção do teatro popular na sede

da UNE, bem como à execução de atividades dentro do plano “Educação para o Desenvolvimento e Cultura para a Libertação”, criado em 1962 pelo então ministro da educação, Paulo de Tarso Santos. Além dessas fontes, o relatório registra uma aproximação do CPC com sindicatos e diretórios estudantis, a fim de garantir sua independência financeira.

Consta ainda em seu relatório de 1963 dois nichos de ação do grupo: a atuação para os grupos sociais e a atuação com os grupos sociais. A atuação no primeiro nicho é apontada em ações como a atuação na campanha pela Reforma Universitária, em que o grupo apresentou a peça *Auto dos 99%*; a criação da *UNE Volante* que possibilitou, inclusive, a formação de CPCs fora do eixo Rio-São Paulo; a participação em Congressos da UNE; e a mobilização da intelectualidade por meio da revista *Movimento* (da UNE) e do jornal *Metropolitano*. Em relação à atuação com os grupos sociais, o relatório destaca a suas características fundamentais: a continuidade – trabalho permanente com os grupos sociais – e a extensão – a irradiação do trabalho do CPC; apresenta o relatório: “a atuação com os grupos sociais foi realizada (...) quase exclusivamente entre universitários. Foram formados cinco CPCs Universitários (...) e um CPC entre operários, no Sindicato dos Metalúrgicos” (CENTRO POPULAR DE CULTURA *apud* BARCELLOS, 1994, p. 444).

Ainda sobre as UNE Volantes, por sua importância e caráter inovador, consideramos necessário fazer algumas observações. Assim, não podemos deixar de registrar que elas foram excursões feitas pelo país, com o objetivo de colocar a UNE em contato com estudantes de todo Brasil. A primeira UNE Volante percorreu todas as capitais brasileiras, do Rio Grande do Sul a Manaus, exceto São Paulo e Cuiabá, de março a maio de 1962, conforme consta no Relatório do CPC. Aldo Arantes explica que foi o método utilizado para levar as conclusões do Seminário sobre Reforma Universitária para o Brasil inteiro, um novo método de mobilização para o conjunto de estudantes, para mobilizar nacionalmente uma discussão da questão universitária (BARCELLOS, 1994, p. 29). Desta UNE Volante participaram vinte integrantes do CPC e cinco dirigentes da UNE (BORGES, 2010, p. 33)

Durante a primeira UNE Volante, de acordo com Arantes (*apud* BARCELLOS, 1994), doze CPCs foram fundados. Em seu relatório, o CPC abre uma nota sobre a UNE Volante para afirmar que:

realizando espetáculos teatrais, debates sobre arte popular, exibição de filmes, documentários e espetáculos em praça pública, venda de livros, e discos populares e participantes [...], o CPC da UNE contribuiu para instalar, em diversos estados brasileiros, movimentos de cultura popular, abrindo

perspectiva de ação para a juventude universitária e para a intelectualidade (p. 445-446).

Ainda nesta ocasião, aconteceu o primeiro ensaio do *Auto dos 99%*, obra de criação coletiva. O espetáculo não estava pronto, conforme Estevam (p. 86-87 *apud* BARCELLOS), seria montado ao longo do caminho, mas, na primeira cidade, Curitiba, o texto já foi apresentado. Os espetáculos da UNE Volante eram gratuitos, conforme Miranda (p. 120 *apud* BARCELLOS) e sua realização foi possível, em parte, pela verba disponibilizada pelo MEC. Por sua vez, segundo Neves (*apud* BARCELLOS, 1994), a segunda UNE Volante, em paralelo aos eventos de rua e à apresentação de esquetes e teatro de rua, bem como às discussões com o CPCs local, a peça do Vianinha, *O filho da Besta Torta do Pajeú*, era encenada profissionalmente, dirigida por Carlos Kroeber, em espaços teatrais tradicionais, fechados, com ingressos pagos. Conforme Borges (2010, p. 43), “as pessoas eram pagas por seu trabalho e tanto o CPC quanto a UNE pretendiam bancar o que da excursão não era subvencionado pelo MEC com o dinheiro da bilheteria, e isso, segundo Neves, foi feito em parte”.

O foco desta pesquisa não é fazer um trabalho extensivo sobre a atuação do CPCP, no entanto, por entendermos sua importância cultural e política para a história brasileira, não poderíamos deixar de mencionar seu trabalho do nos Festivais de Cultura Popular, na música, com destaque para o lançamento do LP *O povo canta*, em 1962. Além disso:

É de grande destaque também a atuação do grupo no campo da música, tendo organizado memorável encontro da música popular brasileira que reuniu músicos e compositores da Velha Guarda do samba carioca à Bossa Nova, em 1962, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo depoimento de Carlos Lyra, o importante desse encontro não foi somente trazer artistas que estavam à margem do circuito para o Municipal, mas levar para o âmbito da classe média compositores como João do Vale, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Cartola, Geraldo Vandré, dentre outros, o que gerava, conseqüentemente, o interesse dos artistas em procurar nas raízes da música do povo elementos que pudessem enriquecer o propósito do CPC de catalisar a consolidação de uma arte identificada aos interesses nacional e popular (TOLENTINO, 2015, p. 65).

O CPC ainda atuou no cinema, tendo como principais figuras Cacá Diegues, Nelson Coutinho e Leon Hirzmann; neste setor, o CPC produziu obras como *Cinco vezes favela* e iniciou o processo de *Cabra marcado pra morrer*, que foi interrompido pelo golpe de 64 e só terminou em 1982. Também mantinha um intenso diálogo com o Cinema Novo, apesar de todas as divergências dos dois grupos. Além do cinema, o grupo atuou também no campo editorial,

no lançamento de cordéis e em parcerias como a com a Editora Brasiliense que lançou, em 1962, os *Violão de Rua I e II*.

Em relação à produção teatral do CPC, conforme Costa (2016, p. 96), *Brasil, versão brasileira*, peça da autoria de Vianinha, “consolida a opção formal experimentada com *A mais-valia*”²⁸. No ano seguinte, em 1963, com a finalidade de rodar pelo Nordeste com a *UNE Volante*, Vianinha escreve *Quatro Quadras de Terra*, um de nossos objetos, que será discutida no capítulo 4 desta dissertação.

A última peça produzida pelo CPC, também de autoria de Vianinha, constitui-se também como objeto desta dissertação, de 1964, *Os Azeredo mais os Benevides*, peça que sequer chega a ser encenada para a ocasião pensada para sua estreia, uma vez que deveria inaugurar o teatro do novo prédio da UNE, o qual foi incendiado como um dos primeiros atos do golpe empresarial-militar de 1964, que se tornaria uma ditadura com duração de mais de vinte anos e interrompeu de forma abrupta e violenta o processo de acúmulo estético e político do teatro nacional que vinha correndo, naquele momento, sobretudo, dentro do CPC.

2.5 Óculos para ver a história: considerações sobre a influência da política do PCB nos CPCs

Em nosso percurso, nos deparamos, em algumas oportunidades, com a questão da influência do PCB no campo artístico. Essa desconfiança se dá, em nossa opinião, por conta da repercussão, de já quase 100 anos, da política stalinista nefasta do realismo socialista. Assim, o fato de vários dos membros do CPC terem sido também membros do PCB, ao menos em nossos dias, causa desconforto e desconfiança. Para contribuir com essa discussão e nos posicionarmos em relação à questão, a fim de alcançar a história contada pelos que têm sido vencidos, recorremos a Ridenti (2014), que tece inúmeras considerações sobre a história das relações entre o PCB e os artistas brasileiros.

O conjunto de atividades culturais, políticas e intelectuais, nas décadas de 1950 e 1960, que buscavam o progresso revolucionário, curiosamente, aliavam-se à “busca das autênticas raízes nacionais do povo brasileiro” (RIDENTI, 2014, p. 47). Isso porque, conforme o que Frederico (s/d *apud* Ridenti, 2014, p. 47) nos revela sobre documentos internos de cultura do PCB da época, o partido buscou valorizar “o universal no particular, um internacionalismo cultural distanciado tanto do cosmopolitismo abstrato como do nacionalismo estreito”, ou seja,

²⁸ Para ler uma síntese do enredo e ver a análise da crítica sobre a peça, cf. *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 97.

“os documentos atestariam o equívoco dos que atribuíram ao PCB uma posição nacionalista limitada”.

Diante disso, consideramos salutar assinalar que, em meados dos anos 1950, houve um viravolta na política cultural do PCB, que passou a garantir aos intelectuais do partido mais autonomia em seu trabalho, conforme Gorender (s/d *apud* Ridenti, 2014, p. 50), buscando, possivelmente, colocar fim a um período de orientação estritamente stalinista na linha de atuação do partido brasileiro.

Em seu livro, Ridenti (2014) cita um episódio que se passou com o diretor de cinema Nelson Pereira dos Santos quando das filmagens de *Rio 40 graus*, para exemplificar o período obscuro de bastante arbitrariedade e controle que o partido buscava ter frente aos artistas e intelectuais, mas esclarece:

Episódios como esse, de arbitrariedade e desrespeito no trato com artistas e intelectuais (e outros militantes também), foram frequentes na história do PCB nos anos 1950, mas não ouvi nada parecido sobre o Partido após a desestalinização. Depois das denúncias de Krushev no XX Congresso do PCUS, abriu-se um amplo debate no interior do PCB (RIDENTI, 2014, p. 51).

Ainda assim, o autor observa que seria injusto “caricaturar” a ação do PCB mesmo na década de 1950 no setor cultural, haja vista que “o salto cultural pecebista dos anos 1960 vinha sendo lentamente maturado no período em que ainda prevalecia o stalinismo”. Esse salto, após o fim do período do zdanovismo²⁹, deixou o partido sem uma orientação clara para a política cultural, a qual passou a ser formulada pelos artistas e intelectuais filiados ou próximos ao PCB que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos e culturais. De acordo com Ridenti (2014), este foi o período de maior influência pecebista na vida política e intelectual do país.

Esse resgate da influência do PCB sobre o setor cultural nos é caro para entender mais de perto a relação entre o partido e os artistas que são autores de nossos objetos de pesquisa e que compõe um grupo visto à esquerda no teatro brasileiro daquela época. Nesse sentido, uma entrevista concedida por Ferreira Gullar a Ridenti (2014, p. 55) é uma ilustração bastante importante deste tema. Gullar diz:

No CPC, nas reuniões, sempre participava o Marcos Jaimovich, como representante do Partido. Evidentemente, a intenção secreta que devia estar ali

²⁹ Conforme Ridenti (2013), Zhadanov advogava, já em 1934, em favor do realismo socialista, o qual, de acordo com ele, envolveria um “romantismo revolucionário” e celebraria os heróis da revolução e o comunismo.

era da gente não fazer porra-louquice. Quer dizer, alguém para vigiar o pessoal, que pusesse um pouco de ordem na loucura. Mas o Marcos é uma pessoa muito delicada, ele às vezes ponderava, porque o Partido tinha informações de coisas que estavam acontecendo no subterrâneo da luta política, até do Estado, do governo, coisas que não eram do nosso alcance, porque nós estávamos em outra área. Aí servia para enriquecer as nossas indagações e a gente pensar sobre aquilo. Nunca dizia: “não faz isso”. O Jaimovich tinha até certo constrangimento de dar palpite no que a gente estivesse pensando. E a gente também não obedeceria nada.

O autor também registra a opinião de Armênio Guedes, que concedeu depoimento a Albino Canelas Rubim, e afirmou que a proposta do CPC “nasce com os estudantes e penetra no Partido”. Para ele [Guedes], na década de 1960, havia uma efervescência política tão grande que as influências se dão de forma combinada e não vertical (RIDENTI, 2014, p. 55).

Nesse sentido, Ridenti (2014) ainda afirma que, nos anos 1960, o Comitê Cultural do PCB não impunha regras às atividades dos comunistas e que as propostas culturais feitas por seus militantes, por exemplo, dentro do CPC da UNE, não eram posições do Partido. Essa discussão nos faz lembrar do “Anteprojeto do Manifesto do CPC”, escrito por Carlos Estevam Martins, e publicado em 1963, após a sua saída da diretoria do grupo, em 1962. Em *A questão da cultura popular*, o sociólogo propõe uma divisão da arte em arte popular, arte para o povo e arte popular revolucionária, sendo apenas esta última válida e desalienante como atividade cultural para a proposta cepecista, enquanto as outras seriam alienadas e, portanto, inválidas.

Embora tenha ficado conhecida como uma posição do grupo na época, o documento escrito por Estevam foi retificado na prática cepecista e contestado por seus membros: “as posições originais de Estevam foram sendo cada vez mais questionadas dentro do CPC, que continuava entretanto a defender uma arte nacional e popular, voltada para a conscientização política” (RIDENTI, 2014, p. 57) –, inclusive publicamente, por Gullar, presidente ulterior do grupo, após a saída de Martins, em seu livro *A cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento*, publicado pela primeira vez em 1965.

Todos esses debates, públicos inclusive, são prova da não subserviência do CPC às posições políticas e preferências estéticas do PCB. Mais do que isso, a própria prática cepecista desmente qualquer relação nesse sentido. Desmentem também essa relação, que muitas vezes se imputa aos CPCs, os depoimentos dos integrantes do grupo em questão colhidos e publicados por Barcellos (1994).

3. MUTIRÃO EM NOVO SOL: O TEATRO ÉPICO E O CAMPESINATO OCUPAM O PALCO BRASILEIRO

O professor em História Clifford Andrew Welch (2015)³⁰, em sua contribuição à edição crítica de *Mutirão em Novo Sol* (2015), *Jôfre, Roque e a guerra do capim*, registra que, no final da década de 1950, ocorreram algumas revoltas camponesas pelo mundo, as quais chamaram a atenção. O autor cita, por exemplo, a Revolução Cubana, em 1959, na qual Fidel Castro e seu “exército” camponês desceram a Sierra Maestra para Santiago de Cuba, consolidando a vitória da revolução. Além dos camponeses cubanos, o campesinato se mobilizou na África e no Vietnã neste mesmo período.

Esses dados nos esclarecem o momento conjuntural favorável para a ascensão e consolidação do movimento de trabalhadores rurais no Brasil, sendo uma das hipóteses que melhor depõe sobre a criação, em 1945, das Ligas Camponesas e o crescimento das lutas pela reforma agrária a partir desta organização.

Além de uma conjuntura internacional favorável, o Brasil passava por um processo de “modernização” e valorização de produtos nacionais, como o café. Além disso, já no fim da década de 1950, era possível observar que principiava o assentamento de um terreno fértil para a discussão das reformas de base. Ao tratar especificamente do movimento dos trabalhadores rurais, o professor nos lembra que, em 1958, a Lei 3.494 deu aos posseiros o direito de permanecer nas terras arrendadas por mais dois anos, desde que notificassem seus donos com antecedência. De acordo com ele, leis como essa foram propulsores para a ampliação da participação social e política dos trabalhadores do campo.

Essa lei (3.494/1958), inclusive, conforme Welch (2015), foi um dos elementos usados por advogados, que acompanhavam a luta dos camponeses no interior de São Paulo, liderados por Jôfre Corrêa, para encorajar os trabalhadores a continuar sua luta pela permanência nas terras arrendadas de Zico Diniz:

Quando o capim começou a crescer e matar as colheitas dos camponeses em março, Jôfre iniciou suas atividades. Contatos com os advogados parecem tê-lo encorajado. Após um diálogo com esses advogados, os líderes da associação desenvolveram o argumento de que a Lei 3.494/1958 deu aos subarrendatários o direito de prolongar a sua permanência na terra (WELCH, 2015, p. 95).

³⁰ Membro permanente e orientador do Programa de Pós-Graduação em História da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo, cujas principais publicações estão na área da História Social do Campo.

Ainda, uma onda de medidas de reforma agrária passou desde Cuba até o Nordeste brasileiro (WELCH, 2015, p. 95), registrando inúmeros episódios que fermentavam o caldeirão político e social dos fins da década de 1950 a favor da luta dos de baixo. No nordeste do país, por exemplo:

um engenho desativado de cana-de-açúcar estava sendo considerado para expropriação, destinado aos trabalhadores que lá residiam, levou Jôfre e os outros a argumentarem que, se os camponeses aguentassem firme por tempo suficiente, talvez fossem capazes de permanecer na terra que limpavam e cultivaram. Jôfre promoveu essas ideias, disse que a posição da associação estava amparada na lei. Numa sociedade onde a lei sempre pareceu estar a favor dos poderosos e dos ricos, além de ser uma força impessoal de opressão (...) (WELCH, 2015, p. 95).

Todos esses movimentos construíam terreno fértil para uma redução estrutural da questão agrária pelo teatro brasileiro. Assim, não é à toa que a questão tenha sido posta em cena, de maneira central, a partir de *Mutirão em Novo Sol*, em 1961.

Ainda como dado conjuntural deste período, vale a pena citar o episódio da presença do então presidente da República, João Goulart, no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas em novembro daquele mesmo ano em que *Mutirão* foi escrita. Na ocasião, o presidente discursou para cerca de 1.500 delegados camponeses em Belo Horizonte e um total de 7 mil pessoas, apoiando uma proposta de Emenda à Constituição defendida por Julião, então deputado, a qual defendia uma reforma agrária que atendesse aos interesses nacionais e, sobretudo, aos interesses dos agricultores brasileiros. Além disso, neste congresso, segundo Welch (2015), Goulart chamou o movimento camponês de “pedra angular do regime democrático”.

Não é demais mencionar que foi nesse congresso que *Mutirão em Novo Sol* foi encenada pela primeira vez.

3.1 Breves considerações sobre a construção dramaturgica e encenação: eixos de inovação no teatro brasileiro

Mutirão em Novo Sol foi escrita em 1961, a partir de uma entrevista feita por membros do Teatro de Arena, entre eles, Nelson Xavier e Augusto Boal, com Jôfre Corrêa. No mês de novembro deste mesmo ano acontecem a I Conferência Estadual dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Estado de São Paulo e o I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas. Naquela ocasião, a peça foi apresentada como teste, já no I

Congresso, a peça estreou de fato, marcando a história do teatro brasileiro como a primeira peça em que o trabalhador rural figurava no centro da cena e não como caricatura ou mero coadjuvante (XAVIER, 2015, p. 132; VILLAS BÔAS, 2009, p. 69-70).

No ano seguinte, em 1962, a peça foi encenada pelo Teatro de Cultura Popular (TCP) do Movimento de Cultura Popular (MCP), do Recife, no Teatro Santa Isabel, com o título de *Julgamento em Novo Sol*, sob a direção de Xavier e elenco de 45 atores. Logo depois, foi montada uma versão de *Mutirão* pelo Centro Popular de Cultura baiano – CPC da Bahia – com o título de *Rebelião em Novo Sol*, nesta ocasião, com direção de Chico de Assis (XAVIER, Nelson, 2015, p. 132). Em entrevista, Luiz Mendonça, um dos fundadores do Movimento de Cultura Popular (MCP), conta que, por considerarem a palavra mutirão “muito paulista”, eles acabaram mudando o título da peça para “julgamento” quando de sua encenação em Pernambuco (MENDONÇA, 2015, p. 154).

Além destas apresentações, a peça foi encenada em, pelo menos, outras três oportunidades: em uma temporada do TCP em Brasília e no Rio de Janeiro no ano de 1963; pelo CPC de Goiás, no Teatro de Emergência em Goiânia, durante o Congresso Estadual de Estudantes da União Nacional de Estudantes (UNE), também em 1963; e, em 2012, pela Núcleo da Brigada Semeadores de *agitprop* do Movimento de Trabalhadores Sem Terra (MST), durante o Encontro Unitário de Trabalhadores e Trabalhadoras dos Povos do Campo, das Águas e das Florestas, no Distrito Federal.

Como vimos no capítulo anterior e na introdução deste, a questão agrária e o movimento camponês ganhavam corpo e força no jogo político em âmbito nacional. É justamente deste caldo que emerge *Mutirão em Novo Sol*. Assim, a iniciativa de encontrarem-se com Jôfre, para entrevistá-lo e, a partir dessa entrevista, escreverem uma peça, demonstra a sensibilidade e maturidade política e estética já alcançada em 1961 pelo grupo de artistas e intelectuais membros de Arena.

A peça formaliza esteticamente uma luta campesina ocorrida no interior de São Paulo, na cidade de Jales. Conforme a entrevista de Nelson Xavier a Barcellos (1994), Jales era considerada “área de gado”, na qual os latifundiários soltavam o gado para comer as plantações, objetivando plantar capim – como ocorre na peça –, então, em 1959, de acordo com o dramaturgo, tem início um levante de trabalhadores rurais na cidade e começa a destacar-se um líder dentre esses camponeses, Jôfre Corrêa Netto, que organizava os camponeses para a arranca do capim plantado pelos “donos” das terras, a fim de retomar os campos para o plantio de subsistência.

A entrevista, conforme Nelson Xavier (2015), em breve nota introdutória à primeira publicação da peça, ocorreu em janeiro de 1961, na sede do Arena, e foi realizada por um coletivo de artistas. A entrevista foi gravada e, de acordo com depoimento de Ricardo Ohtake, reproduzido na edição crítica de *Mutirão em Novo Sol*, organizada pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade, em 2015, seu processo de transmutação em peça foi bastante rápido, uma semana. Segundo Ohtake, Boal estruturou o processo e trouxe Nelson Xavier para ajudar a escrever a peça. O próprio Boal era quem elaborava os argumentos e Xavier organizava a cena. Além dos dois dramaturgos, Ohtake relata que o processo de escritura da peça contou com a ajuda de três advogados.

A formalização estética da luta dos camponeses do interior de São Paulo, diferentemente de outras oportunidades, se dá por meio do debate e escrita coletiva, dado fundamental para nossa pesquisa, posto que evidencia o esforço do grupo do Arena por uma mudança no modo de produção das obras, o qual, certamente, buscava levar a cabo uma perspectiva coletivista do teatro de grupo e era, principalmente para a época, revolucionária neste sentido.

Esses dados dão dimensão da importância dessa peça para a história do Teatro de Arena e do teatro brasileiro, pela inovação formal e pela radicalidade da tentativa de mudança no modo de produção de uma peça teatral, que já era posto como projeto dentro do Arena. Essas mudanças, não fosse o golpe de 1964 e posterior repressão brutal dos artistas e coletivos com o AI-5 em 1968, poderiam ter elevado os debates e transformado radicalmente o *modus operandi* do teatro de grupo até nossos dias. Entretanto, mesmo com este aborto, ou principalmente por causa dele, essas tentativas de superação resultantes de um acúmulo teórico, crítico e estético dentro do Arena merecem ser estudadas e registradas na história.

Desse registro, participaram: *História e desafios do agitprop no MST - Distrito Federal e Entorno*, de Janderson Barros dos Santos (2017), que menciona *en passant* a peça *Mutirão em Novo Sol*. Além dele, Karyna Bühler de Mello, em sua dissertação *Boal em três tempos no Arena: texto, cena, crítica e teoria*, tece breve comentário sobre a peça. Além deles, Paulo Bio Toledo e Paula Chagas Autran, no artigo *Experimentalismo e politização na dramaturgia brasileira da década de 1960: do seminário de dramaturgia no teatro de arena à peça Mutirão em Novo Sol*, tomam o Seminário e a peça como representativos de momentos decisivos da modernização e do engajamento do teatro brasileiro. Ademais, Toledo (2015) apresenta a trajetória da peça *Mutirão em Novo Sol*, em três encenações, respectivamente em São Paulo, Recife e Salvador, e destaca o caráter inovador da peça ao tratar a questão da luta de classes no campo, apontando o experimentalismo formal de suas encenações pelos Centros de Cultura

Popular (CPC) de São Paulo e Salvador e pelo Teatro de Cultura Popular (TCP), do Movimento de Cultura Popular (MCP), em Pernambuco, no artigo *Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960*. Este artigo importa pois explicita as condições de encenação de cada um deles, bem como deixa claras as ligações entre o Arena, o CPC e o MCP, que são muito expressivas e mostram as articulações em torno do tema, em nível tanto social (dos Congressos) quanto estético.

No artigo *MST conta Boal do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST*, o professor e pesquisador Rafael Litvin Villas Bôas (2013) narra as experiências do MST com a dramaturgia dos anos 1960, entre elas, *Mutirão em Novo Sol*, e com isso atesta sua atualidade, índice de sua força e potência estética. O historiador Luiz Felipe Batista Genú (2016), em sua dissertação de mestrado, *O Teatro de Cultura Popular em três atos: articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964)*, registra a encenação da peça pela Divisão de Teatro do MCP em Pernambuco.

3.2 Um passo à frente com *Mutirão em Novo Sol*

Depois de algumas breves considerações sobre as condições de produção do texto, que são muito relevantes para entendermos o teatro de Arena e seu projeto, sempre em movimento, e o momento da produção desta peça, em especial, entraremos pela análise da peça.

Mutirão em Novo Sol é uma peça que conta com vários atores em cena, haja vista a quantidade de personagens que ela exige. Vejamos: Representante do Governo; Juiz; Porfírio; Roque; Baiano; Lavradores³¹: Jaboti, Dito Maria, Quincão, Damião, Maneco, Minervina, Nelim, Hostília, Guilhermina, Solavanco, Italiano, Liodoro; Honório, um farmacêutico; Anjo; Aurora; Policiais; Cruz; Vigia; Candidato; Padre; Jagunço; Delegado; Cantador; Figurantes; Vozes (coro). Aqui, além da quantidade de personagens/atores exigida pela peça, é importante notar ainda uma ausência significativa: muitas personagens são identificadas apenas por sua condição social, marcando a ausência de uma individualização pelo “nome próprio”.

Essa ausência, ao nosso ver, tipifica, sem tornar as figuras caricatas, isso porque, além de não serem marcados por um nome próprio, essas personagens não apresentam nenhum conflito subjetivo que as individualize. À crítica tradicional pareceria, talvez, que a “construção” desses personagens era “fraca”, haja vista que não apresentam nenhuma

³¹ A segunda versão do texto de *Mutirão* (M II) não apresenta os nomes dos “Lavradores”. Em M II, essas personagens aparecem apenas como “Lavrador 1”, “Lavrador 2”, e assim por diante.

“profundidade” subjetiva, psicológica, nem sequer um “nome”. No entanto, bem ao contrário de fraqueza, esses caracteres são parte daquilo que de melhor e mais consistente tem a forma anti-hegemônica de *Mutirão*, posto que essas ausências reforçam o caráter épico da peça, servindo de alavanca para localização na luta de classes de setores sociais representados nos personagens – como o Juiz, os Policiais, o Representante do Governo” –, além disso, corroboram a ideia de que o mais importante na obra é o coletivo (o processo de organização e luta dos lavradores) e não o individual (o sujeito e seus conflitos).

Nesse sentido, o número grande de personagens tanto dilui a ênfase subjetiva (que suporta poucos sujeitos em conflito), quanto mostra a pluralidade de posições existentes dentro do movimento camponês, que não é apresentado como um bloco coeso e doutrinário, nem como movimento já consolidado, mas em disputa e em processo de construção, dentro do qual diversas vozes ganham vez e mudam ao longo do percurso – nos eixos sincrônico e diacrônico. Essa complexidade materializa, em nossa opinião, uma importante lição do teatro épico brechtiano: antes de palavras-de-ordem, o confronto de ideias, o acúmulo crítico e o repensar tendo em vista a conjuntura e a capacidade de conscientização e mobilização para a ação. Esse mesmo movimento podemos verificar na peça *Ópera dos Vivos*, de 2011, da Companhia do Latão, e em *O pão e a pedra*, de 2016, nas quais apresenta-se um intenso debate de ideias entre os membros da sociedade agrícola e de um sindicato, respectivamente. Em suas peças didáticas, Brecht foi acusado de dogmatismo; no entanto, ao contrário, essas peças primavam pela exposição das contradições em contexto específico. Em *Mutirão em Novo Sol*, essa perspectiva variada não surge como organizadora da estrutura, ou seja, como forma; ela está no assunto. Mas isso já tencionava a forma:

BAIANO – Se não der tiro não resolve nada. Sem matar, ninguém consegue ficar vivo.

(Entram Roque e Honório)

BAIANO – Qual é a resposta?

ROQUE – Disse que precisa estudar direito, só depois vai resolver quem tem razão, se vamos embora ou ficar.

BAIANO – Enquanto não resolve, vamos comer o quê?

HONÓRIO – Pediu prazo de dez dias. Disse que é preciso calma e paciência.

LIODORO – Esse juizinho fala igualzinho a Honório.

HONÓRIO – Paciência, precisa esperar, precisa aguentá mais um pouco.

ROQUE – Olhe, minha gente, nós não vamos esperar 10 dias, não. Vamos falar pela última vez. Desde que a gente nasce vai se acostumando a ser covarde (...) Vou falar com o juiz. E se ele não tiver resposta, nós vamos ter. Vamos buscar o que é nosso no barracão.

BAIANO – Eta, que tu agora foi direito! Vamos já.

DAMIÃO – É capaz de já estar tudo resolvido. O juiz é gente boa!
BAIANO – É um que não dura.
LIODORO – Tem gente que mesmo depois de estudar continua gente boa.
ROQUE – Aqui não adianta ser bom, minha gente. Pra ser bom é preciso ter dinheiro (...)
BAIANO – Isso! Vamos agora pro barracão, Roque.
ROQUE – Vamos na Justiça pela última vez. Vamos avisar nossa decisão pra depois não ser chamado de ladrão.
(...)
BAIANO – Pra vocês que quiserem acreditar vai ser assim. Vão ficar esperando até morrer. Pra mim vai ser diferente. Vou abrir o barracão à força. Agora!
NELIM – Você está decidido?
BAIANO – E vocês?
LIODORO – Melhor esperar o Roque (XAVIER, 2015, p. 30-32).

Essa passagem deixa claro o que estivemos expondo. Os personagens que fazem parte da luta não estão submetidos a uma estrutura coesa e fechada, mas estão em movimento. O debate está presente em vários momentos da peça, assim como nesse exemplo.

A peça tem início no espaço de um tribunal para o julgamento do personagem Roque Santelmo Filho, o qual é acusado pelo Coronel Porfírio de ser um “agitador profissional” e de ter liderado a arranca do capim colonião de suas terras. A arranca se dá, no entanto, no seguinte contexto: o Coronel “loteara” e arrendara suas terras a diversas famílias de lavradores, para que pudessem limpá-la, com a promessa de que poderiam plantar, pagando a ele metade dos lucros de sua produção. No entanto, chegando a época da sementeira, o latifundiário manda plantar capim colonião para alimentar seu gado, deixando de cumprir o acordo feito com os lavradores. A partir desse momento, os trabalhadores começam a organizar-se pelo direito de plantar nas terras em que trabalharam.

ROQUE – O Coronel disse muita coisa, mas não disse que tem um contrato com a gente. E isso é verdade. Mas também é verdade que ele não cumpriu este contrato. Ele disse que a gente estava com fome e isso é verdade, mas também é verdade que a gente continua com fome. O Coronel esqueceu de dizer que o barracão dele dava fornecimento minguido que nem chegava pra todos. Nós trabalhamos com vontade, quase esquecendo da barriga vazia e da doença dos filhos. Quando a terra ficou pronta todo mundo estava cansado e triste, mas estava todo mundo contente porque ia começar o trabalho da sementeira. Quando o cheiro da queimada acabou, ficou acertado que no dia seguinte tudo quanto era colono ia buscar a semente no barracão. As mulheres pegaram os filhos que inda tinham pra carregar alguma coisinha também. Fizemos uma fila que ia até a beira do rio e começamos a caminhada. (XAVIER, p. 15-16, 2015).

O desenvolvimento da peça é o processo de julgamento de Roque. Nesse ínterim, alternam-se as cenas no espaço do tribunal, na fazenda, no armazém e na casa de Aurora, uma das lavradoras, onde se passavam as reuniões do que viria a ser a associação dos trabalhadores rurais daquela região. Esta questão dos espaços nos quais a peça é construída já nos indicia seu caráter épico por, ao menos, duas vias: em primeiro lugar, não são espaços domésticos, familiares e, mesmo quando é o espaço de uma casa³², ele é transmutado num espaço de organização dos trabalhadores; além disso, em termos de espaço cênico, os conflitos entre latifundiário e lavradores, o debate entre os trabalhadores e sua organização, tudo, enfim, se passa em cena, ou seja, o recurso ao diálogo, que caracteriza fortemente o drama burguês, aqui é enfraquecido e suplantado pela encenação.

A peça *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, em que pese tratar igualmente de um tema épico, a luta operária no asfalto e a vida no morro, não consegue romper com uma barreira formal. *Black-tie* é construída formalmente de maneira individual, centrando-se no conflito pessoal de Otávio e seu filho Tião. O conflito se dá dentro dos limites da casa do operário, ainda que esta, em *Black-tie*, não constitua um lugar tão fechado em si mesmo quanto a casa burguesa do drama tradicional, uma vez que por ali passam operários, vizinhos e Maria, a namorada de Tião, integrando, assim, a vida da família operária à comunidade e ampliando simbolicamente o espaço doméstico do lar. Um outro recurso formal que a peça apresenta, também como limitação, em nossa opinião, e que *Mutirão* supera dialeticamente com o recurso estético dos *flashbacks* encenados, são as memórias por meio do diálogo, por exemplo, quando as ocorrências da greve são trazidas à cena pela boca das personagens, e não pela ação que volta no tempo:

Tião – Não te preocupa, Maria. O que interessa pra gente é que eu não vou perdê o emprego. Eu entrei, furei a greve, o encarregado tomou nota do nome da gente. Deu mil cruzeiros pra cada um de gratificação e disse que a gente não ia arrependê. Pra mim é o que basta.

Romana – Desta vez, filho, tu fez besteira.

Tião – Cada um resolve seus galhos como pode! O meu, eu resolvi desse jeito.

Bráulio – Traindo teus companheiros! Se todo mundo pensasse assim, adeus aumentos meu velho!

Tião – Eu não podia arriscá!

Bráulio – Arriscá o quê?

Tião – Meu emprego! A gente precisa viver! (GUARNIERI, 1985, p. 99)

Já em *Mutirão*:

³² As reuniões para organizar o que virá a ser uma associação de trabalhadores rurais são feitas na casa da personagem Aurora.

(*TRIBUNAL*)

JUIZ – De fato, esses homens me procuraram

(*AÇÃO VOLTA NO TEMPO*)

JUIZ – Podem ir.

ROQUE – O doutor não mandou esperar?

JUIZ – Mas aqui não. Esperem em suas casas.

ROQUE – Nós não temos mais comida, doutor. Ela está guardada no barracão.

JUIZ – A justiça tarda, mas não falha.

(*TRIBUNAL*)

ROQUE – E nós começamos a esperar a lei. Todo povo estava esperançosa da resposta. Então voltamos a falar com o Juiz (XAVIER, 2015, p. 26, grifos do autor).

Esse recurso estilístico, o qual consideramos importante para a discussão sobre uma diferença significativa entre a rememoração no teatro épico e no drama burguês, é assinalado pelos organizadores da edição crítica da peça de Xavier e Boal em uma nota de rodapé, na qual comentam: “nas versões consultadas, toda a mudança de tempo da ação sempre é indicada pela rubrica RETRO. Optamos, ao longo do texto, por utilizar uma expressão mais clara: “a ação volta no tempo” (AUTRAN, CARVALHO, TOLEDO, 2015, p. 16).

Com isso, porém, não queremos desmerecer a importância dessa peça de Guarnieri, apenas problematizar a questão da formalização estética de seu conteúdo. Mesmo porque foi uma peça encenada, em 1958, pelo Teatro de Arena, mesmo grupo que escreve e encena *Mutirão*, em 1961, haja vista que compreendemos que esta só foi possível graças à acumulação teórica e estética engendrada por *Black-tie*. Além disso, *Black-tie* é, reconhecidamente, um episódio de importância singular para a história do teatro brasileiro, por seu ânimo em colocar no centro do palco a classe operária brasileira pela primeira vez:

o Teatro de Arena correspondeu à primeira tentativa de fazer teatro moderno por parte de gente pobre sem a figura do capitalista para investir na empreitada. E, como o Teatro Livre, era teatro pobre disputando com as demais empresas o espaço que pudesse conquistar no mercado teatral. Por isso também é tão emblemático o fato de que, à beira da falência, o Arena tenha encontrado uma saída econômica (a longa temporada: mais de um ano em cartaz) ao produzir a nossa primeira peça que continha, tanto no plano do conteúdo quanto no da forma, os principais problemas enfrentados pelo naturalismo. Estou, é claro, falando de *Eles não usam black-tie* do saudoso Gianfrancesco Guarnieri (COSTA, 2012, p. 5).

Assim, insistimos na questão da ação que volta no tempo em lugar do acontecimento apenas narrado por meio do diálogo por entendermos que:

O drama é a forma teatral que tem por objeto a configuração de relações intersubjetivas através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática e esta pressupõe a liberdade individual (o nome do filósofo da livre iniciativa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do diálogo as ações vão se criando e se entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado de enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim, com direito à nó dramático, nó cego, desenlace, etc. (COSTA, 1998, p.56)

Diferente do diálogo travado entre as partes em peças épicas como *Mutirão*, o diálogo, como veículo discursivo do drama, não deixa lugar à narrativa épica em *Black-tie*, por exemplo. A ação dramática, portanto, é sempre resultado dos atos do herói, enfrentando os antagonistas e tendo o diálogo como veículo das decisões. (COSTA, 1998, p. 57). Na contramão disso, está *Mutirão*, pois as lembranças são encenadas, colocadas como situações que não podem ser traduzidas em diálogo, não são dramáticas, e reforçam o tom épico da peça.

Parece-nos importante ressaltar ainda que o apelo ao *flashback* tem caráter épico em *Mutirão* não por si mesmo, mas porque está inserido como recurso que interrompe a ação dramática na peça, criando, como em Brecht, refluxos dialéticos, que permitem ao público reflexões críticas sobre a situação posta em cena. Neste caso, o *flashback* interrompe o julgamento no tribunal para narrar o processo de construção do movimento camponês e organização da luta contra o despejo das terras do Coronel Porfírio. Se levamos em conta o contexto em que peça foi encenada, o recurso estilístico ganha ainda mais peso, haja vista que todo o debate sobre a construção do movimento de resistência fora encenado somente em congressos de trabalhadores rurais, o que faz com que o teatro cumpra o papel de formação crítica do público, como formulado por Brecht ao pensar o teatro épico. Por isso, defendemos que, nesta peça, o recurso ao *flashback* tem caráter progressista, épico.

Outro momento importante de *flashback* na peça é o momento em que os trabalhadores discutem para que serviria a Associação que eles estavam organizando. Aqui, os autores optam, novamente, pela encenação ao invés do relato, como recurso épico, em nossa opinião, por entenderem a importância de o público ver materializada no palco essa discussão, que, nas circunstâncias dos Congressos em que a peça foi apresentada, certamente ganhou outra dimensão, enquanto redução estrutural das vivências dos congressistas.

ROQUE – Agora falta terminar dizendo para que serve esta Associação.

LIODORO – É mesmo, pra que serve?

ROQUE – Serve para defender a vida, que mesmo triste e miserável, não pode ser pisada. Serve para dar de comer ao esfomeado. Serve para não deixar nenhum de nós morrer de pancada, fome, tiro, e outras desventuras. Serve para nós poder trabalhar, levando a vida sem atropelo. Serve para fazer feliz quem tá sofrendo (XAVIER, 2016, p. 71).

O que não quer dizer, no entanto, que seja sempre assim. Ao contrário, como mera técnica, esse mecanismo pode ser usado contra tudo o que vemos colocado pelos autores de *Mutirão*. Do mesmo modo, a narração nem sempre tem caráter regressivo, como no caso de *Eles não usam Black-tie*, que não apresenta, por exemplo, cenas do processo de construção de uma greve operária, da qual temos apenas notícia por meio das falas [narração] dos personagens e, por isso, é conservadora. Em Ibsen, por exemplo, como propõe Szondi, o mundo não pode ser reproduzido pelo diálogo, quer dizer, os conflitos não cabem nestes, porque são anteriores e maiores – são sociais e coletivos. O drama, para Ibsen, é impossível, portanto, ele o torna possível por meio de alguns mecanismos. Assim, o que importa, de fato, não é o desespero [a situação] dos personagens, mas o que travou suas vidas no passado e não pode ser encenado, por isso, o drama é uma impossibilidade, gira em falso; e, quando vai para o que interessa, esse motivo é apenas narrado. Em *Casa de Bonecas*, por exemplo, seria possível encenar um pai criando a filha de uma determinada maneira, mas o que ele quer realmente mostrar é o mundo patriarcal, o sistema, e isso é dramaticamente impossível, por isso, é necessário fingir o drama, para apontar o que o inviabiliza. Em Ibsen, portanto, a narração [impossível] é progressista.

O drama burguês exige ainda um espectador passivo e irracional que se identifique totalmente com a obra, isto é, que seja como que “absorvido” por ela. Em contrapartida, um espectador passivo é tudo que o *agitprop* menos procura, posto que, nesse caso, é imprescindível que o público entenda e debata o que a cena propõe, bem como, que, a partir desta reflexão crítica sobre a constituição da estrutura da sociedade, busque agir a fim de transformar a realidade em que vive. Nesse sentido, não é demais lembrar que *Mutirão* foi encenada, em mais de uma oportunidade, em congresso de camponeses:

Para dar um exemplo nem um pouco aleatório: segundo aquelas convicções alemãs, os pobres estão na esfera do épico. É por isso que trabalhadores, multidão, greve, guerra, revolução, tudo que não puder ser representado de maneira dialogada é épico e portanto deve ser evitado nos dramas (ou no teatro, como diziam) (COSTA, 2009, p. 63).

Outro elemento constitutivo da peça de Xavier e Boal que nos parece fundamental observar são as canções. Em primeiro lugar, porque produzem um efeito de refluxo da ação, ou seja, são um momento de parada em meio ao fluxo da peça. Esse efeito de parada é fundamental para peças que tratam de temas épicos, sobretudo no caso das peças de agitação e propaganda, pois há a necessidade de fazer o público refletir criticamente sobre a situação em que vive, para que, assim, possa haver possibilidade de um movimento de reação à opressão sofrida.

Além disso, as canções, em *Mutirão*, tem uma outra função semelhante às usadas por Brecht em suas peças, isto é, marcar posição, perspectivar a ação. Em *Mutirão*, as canções serão sempre representativas da voz dos camponeses, perspectivando a ação desde o ponto de vista dos de baixo, auxiliando na recontagem da história da luta dos trabalhadores rurais pelo direito à terra.

Ainda no início da peça, em meio ao relato de Roque no tribunal - sobre o cenário desolador de fome e de abandono que o Estado, por intermédio da figura do Juiz, imputava aos camponeses - Nelson Xavier e Boal inserem, estancando o fluxo da ação, a *Canção da justiça*. Neste trecho, a canção funciona como um momento para revelar as estruturas que sustentam a desigualdade; nela, os autores indicam, com clareza, o fato de que, no sistema capitalista, o Estado é guiado pelo interesse dos possuidores e, portanto, suas instituições, como a Justiça, servem tão somente para garantir a manutenção de um estado de coisas já dado. A materialização da questão de como e para quem funcionam as instituições sob a égide do capital, na peça, em forma de canção, em nossa opinião, é mais um sintoma da apropriação do didatismo brechtiano.

CANÇÃO DA JUSTIÇA

Quem precisar Justiça
Tem muito que se aprumar
Tem que ser rico, ser dono
E ter tempo pra esbanjar

Quem precisar Justiça
Não pode nem trabalhar
Não pode ficar doente
Ter filhos pra alimentar

A Justiça tarde, tarda mas não falha
Mas se a fome espera, espera nunca falha
A Justiça tarda, tarda porque é cega
Anda devagar; senão escorrega

A Justiça tarda porque não tem pressa

Mas quem tiver pressa é quem se atrapalha
A Justiça tarde para o João Ninguém
Se a lei é safada, tarda mas não vem (XAVIER, 2016, p. 27-28).

A *Canção da justiça*, como médium de reflexão, alerta e instrui. Além disso, funciona como um elemento que suspende a emoção que o momento da peça no qual ela foi inserida poderia causar no público, pois esse trecho poderia tornar-se, não fosse esta interrupção, um momento de mergulho na situação de completa injustiça e desesperança que a espera pela Justiça, pela resposta do juiz, desenhava a partir do fluxo da ação. Assim, esse recurso formal se justifica como instância épica e de caráter progressista não *per se*, mas por estar num momento chave, que poderia facilmente flertar com uma imersão num problema, sem apontar suas causas, e por, justamente, seu conteúdo revelar as condições da manutenção da injustiça.

A sensibilidade dos autores para este momento é extrema, talvez pensando no público que assistiria a essa peça nos Congressos de Camponeses. Junto à canção, à distância de apenas uma fala de Roque, eles inserem também uma ilustração, a qual, conforme nota de rodapé do LITS, que organizou a versão crítica de *Mutirão* que usamos neste trabalho, indica que a marcação *ilustração* sugere uma ação ou imagem que ilustre a narrativa e que, dessa forma, interrompe uma vez mais a encenação, a fim de impedir o mergulho identificatório. Essa lição, opinamos, pode ter suas raízes em Piscator, estudado pelo grupo nos Seminários de Dramaturgia.

A *Canção do arranca capim* acontece algumas vezes na peça, em momentos de mobilização dos camponeses, justamente nos quais, para o teatro épico, é mais efetivo narrar a ação enquanto ela acontece no palco que relatar como ela ocorreu. Nesse caso, a arranca acontece, ao menos em duas oportunidades, enquanto a canção é entoada. Assim, pudemos compreendê-la como instância narrativa que perspectiva aquela ação.

CANÇÃO DO ARRANCA CAPIM

Arranca, arranca, arranca...

Arranca o capim

Arranca o capim

Arranca o capim

Colômbio

Basta de sim

Chegou enfim

A hora do não

Chegou a hora

Da gente ser gente

Da fome acabar

Que a terra não mente

Responde à semente
Se a gente plantar
Tornando bem forte a união

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

Chegou a hora
Da gente ser livre
Sou eu quem labuto
É meu o produto
Sou eu quem opino
É meu o destino
É nosso, bem nosso esse chão
Arranca o capim
Arranca o capim (XAVIER, 2016, p. 74-75).

A técnica, mais uma vez, não funciona sozinha, mas porque é motivada pelo enredo e apresenta a perspectiva dos explorados, funcionando, portanto, como contraposição ao discurso hegemônico, dando voz aos oprimidos, por se contrapor à ordem capitalista vigente.

A linguagem popular é também um índice importante para pensarmos na preocupação desses artistas com a abertura de diálogo e da necessidade de compreensão do público a quem a peça foi destinada. Além de uma linguagem acessível, como formatação à medida brasileira, os autores ainda inserem na peça ditados e uma linguagem (bastante) popular, como o que enuncia o personagem Liodoro: “quem nunca acredita em caipora, um dia com ela se apavora” (p. 73); ou o mesmo personagem em outra oportunidade: “mete o pau no homem” (p. 64); e até mesmo o juiz (que é “pessoa estudada”): “Vocês estão sofrendo com essa demora, eu sei, mas a Justiça é demorada. A culpa não é minha. *A pressa é inimiga da perfeição*” (p. 37, grifo nosso). Essas opções formais fazem parte daquilo que tanto se falou a respeito da prosódia no teatro nacional; era preciso buscar a língua nacional, para ampliar o alcance do nosso teatro. Nesse terreno, o Arena é exemplar.

Mutirão apresenta personagens como o padre, o delegado e um candidato tipificando, respectivamente, ao nosso ver, as instituições igreja, justiça e administradores do estado (políticos), a fim de revelar a quem estas instâncias servem. Todos os personagens funcionam a partir da lógica dos dominantes, servindo aos interesses do coronel Porfírio, como representante de uma classe. Assim, os autores põem luzes sobre as estruturas sociais.

AURORA – Não queremos deixar o senhor sair sem a ajuda que tanto nos quer dar. Dinheiro ou mantimento, quem sabe essas suas calças.

CANDIDATO – Posso dar meu paletó. Mas como sou pobre, queria fazer um trato. Os mantimentos que foram saqueados do barracão não demora muito vão acabar. Mando vir comida, mando um caminhão dos grandes. A eleição vem aí e vocês têm seus direitos. É preciso defendê-los. O supremo direito do cidadão de livremente escolher seus governantes.

BAIANO – O direito do escravo de escolher seu dono (...)

CANDIDATO – Para adiantarmos o serviço, já trouxe comigo os cartões. Pode todo mundo ir assinando. Quem não souber escrever faz uma cruz (...)

CANDIDATO – É o vigário que está aí?

LIODORO – É.

CANDIDATO – Chi! Não é bom que a gente se encontre aqui... se o Coronel souber... não tem outra porta? (...)

PADRE – Vim dar a minha bênção a todos, mas vim também conversar. Principalmente com você, Roque. (...)

PADRE – O Roque é um descrente, minha filha? (...)

PADRE – Não quero me meter em briga alheia. Quem disputa lá tem suas razões. Pensa que está certo. Para isso existe o Juízo Final, para encerrar desavenças. Aquele que tiver mais razão fica no meio dos anjos (...). (XAVIER, 2016, p. 55-61).

Nesses trechos e na peça como um todo, podemos entender uma atuação conjunta dos serviçais do latifundiário. Aqui, o candidato quer se aproveitar da necessidade dos lavradores para ganhar votos e o padre, sutilmente, busca intimidá-los em sua ação contra os desmandos do fazendeiro, legitimando o sofrimento na terra com a recompensa no céu, após a morte, discurso já conhecido do cristianismo. Além disso, é importante lembrar das disputas internas no movimento camponês neste momento, em que a Igreja Católica era uma das interessadas em disputar a liderança e hegemonia entre os trabalhadores rurais, como pudemos ver em Andrade (1986), que destacou a preocupação da Igreja com o crescimento e consolidação das Ligas e se pôs a disputar com esse movimento com a criação de “sindicatos cristãos”; esta referência tão direta do Arena à atuação da Igreja serve como denúncia dos mecanismos do capital para manutenção da ordem capitalista, mas também pode ser lida como uma tomada de posição diante da disputa dentro do movimento.

PORFÍRIO – Sabe que aqui na minha cidade ninguém consegue o que eu não quero que consiga?

CANDIDATO – Sabedor disso é que mais cedo ou mais tarde vinha lhe falar.

PORFÍRIO – Pois não devia se meter com os meus colonos, sem antes pedir consentimento. Nas minhas terras não se move uma folha sem que eu fique sabendo. Por isso sei que andou pedindo votos (...)

CANDIDATO – O evidente não nego, mas quero contar minhas razões: as descobertas que fiz. Eu precisava do seu apoio, Coronel, por isso fui falar com os colonos, para lhe poder dar algo em troca (...)

DELEGADO (entra agitado) – Aconteceu alguma coisa, Coronel?

PORFÍRIO (para o delegado) – Você não está trabalhando direito. Minha paciência já se acabou (...)
PORFÍRIO – Você sabe muito bem quem é o cabeça de toda essa desordem. Pois vai buscar ele comigo. Com ele na cadeia o resto toma juízo.
DELEGADO – É melhor esperar minha guarnição, Coronel.
CANDIDATO – É isso. Assim fica tudo dentro da lei (...). (XAVIER, 2016, p. 68-70).

O servilismo das instituições, ilustrada na figura dos personagens tipo, exposto tantas vezes de forma bastante direta, não deixa dúvida sobre a intenção do Arena ao pôr em cena o funcionamento das engrenagens sociais.

Aqui tratamos esta peça de Xavier como de agitação e propaganda por compartilharmos das ideias expressas pelo professor e pesquisador Rafael Litvin Villas-Boas, em sua tese de doutoramento, na qual defende:

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

No que concerne aos espetáculos, procura-se fazer o espectador participar como atuante nos grupos representando as cenas de massa, na aclamação de slogans e cantos revolucionários e, em alguns casos, atribuindo-lhe uma inserção mais complexa, como nos processos de agitação (*agitsud*). Esses tribunais eram simulações de julgamento, envolvendo todos os camponeses usuais de um júri real, que, nas cidades onde se realizavam, eram integrados por representantes da comunidade e tinham como objeto de apreciação assuntos candentes do local e da sociedade daquele momento. Foram realizados com grande frequência, principalmente durante a Guerra Civil, em particular pelos grupos do Exército Vermelho com os batalhões nos *fronts* (2004, p. 22 *apud* VILLAS-BOAS, 2009, p. 71).

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

Existe um drama para a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna, ou, como diz Brecht, para “institutos de propaganda”? E, se existe, quais suas características? Um “teatro contemporâneo” (*Zeittheater*) sob a forma de peças de tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações (...) Para seu palco, o público não é mais agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer (1994, p. 79 *apud* VILLAS-BOAS, 2009, p. 71-72). (VILLAS-BOAS, 2009, p. 71-72, grifos do autor).

4. QUATRO QUADRAS DE TERRA: RECUO NA CENA ÀS PORTAS DE UM GOLPE DE ESTADO

4.1 Considerações sobre o contexto de produção: Vianinha no Centro Popular de Cultura

Quatro Quadras de Terra, peça de Vianinha, escrita em 1963, inicialmente fora intitulada de *O filho da besta torta do Pajeú*. Quando de sua estreia, foi dirigida por Carlos Kroeber, com assistência de direção de Neves, fez parte do repertório da *UNE Volante*. A peça é dividida em três atos, com dez cenas e vinte e sete personagens. Por sua estrutura, ela nos “obriga” a “contar sua história” de uma maneira diferente daquela como contamos as das outras duas peças com as quais trabalhamos nesta pesquisa. Isso acontece, pois esta peça – e aqui temos acordo com os apontamentos feitos por Costa (2016) e Villas Bôas (2009) – revela um recuo estético significativo em relação à *Mutirão em Novo Sol* e mesmo *Os Azeredo mais os Benevides*, por tentar tratar de um tema épico nos limites da forma do drama burguês.

Todavia, a despeito da proximidade temporal entre as duas peças, o veloz processo de acumulação de experiência épica que ocorre no intervalo de 1958, data de estreia de *Black-tie*, e 1963, data de estreia de *Quatro quadras de terra*, difere o sentido da antinomia estética presente nas peças (...) a peça de Vianinha é escrita no momento de maior ascendência do engajamento das classes populares e é antecedida por outras obras do teatro político que abordaram o tema da questão agrária, como *Mutirão em Novo Sol* (...) Vianinha já havia dado um passo adiante dos limites dramáticos da concepção de realismo vigente anteriormente. Isso faz com que a opção pela forma dramática não seja consequência da falta de acumulação. Ao que tudo indica, o dramaturgo fez uma opção consciente pelo uso da forma dramática para tratar a questão épica (...)

Em suma, trata-se de verificar na análise da peça se o problema diz respeito a um recuo estético em função de uma exigência política, ou significa propriamente um retrocesso, no sentido do apego ao realismo burguês. Ou ainda se, numa acepção dialética, um elemento engendra o outro e vice-versa (...). (VILLAS-BOAS, 2009, p. 139-140).

Escrita para apresentações no Nordeste pela UNE-Volante, a peça seguinte, de 1963, trata da luta inclemente de latifundiários contra pequenos camponeses. Inicialmente intitulada *O filho da besta torta do Pajeú*, *Quatro quadras de terra* (...) sua característica fundamental é a adoção de um partido nitidamente dramático, de tintas naturalistas (ao estilo gorkiano), a começar pela restrição do espaço da ação dramática ao interior e imediações da casa dos camponeses em processo de expulsão das terras do coronel. Um nítido recuo em relação a *Mais-valia* e a *Brasil*, versão brasileira (COSTA, 2016, p. 97-98).

Embora seja possível encontrar pontos de parada e reflexão sobre a desunião do movimento camponês e alcançar, até certa medida, uma exposição das estruturas que sustentam as enormes desigualdades sociais entre trabalhadores e possuidores, e posto que haja na peça uma construção em travamento no diálogo das personagens, ainda assim, o núcleo dramático de *Quadra Quadras*, ao fim e ao cabo, continua mais forte que todos os recursos épicos dispostos por Vianinha na construção dessa peça.

Vejamos, a princípio, como isto se dá no enredo da peça: o enredo “conta”, fundamentalmente, a história de uma família de camponeses – Jerônimo, Xavier, Farfino, Demétrio e Ranieri – que trabalhava nas terras de um coronel, o Coronel Sales, plantando algodão. No entanto, este mercado principia a dar prejuízos ao senhor das terras, que decide substituir as plantações de algodão e, claro, os camponeses que trabalhavam nessas plantações, pela criação extensiva de gado. Para tanto, ele requer que os trabalhadores deixem suas terras. Assim, começa o que parece um conflito de gerações entre Jerônimo – trabalhador experiente, de 53 anos – e seu filho, Demétrio, de vinte e dois anos, que se desenvolve por toda a peça. Em paralelo, Jerônimo também se embate contra os outros camponeses pela necessidade de sobrevivência, isto é, para garantir o pagamento pela colheita do algodão nas terras que havia arrendado.

4.2 Sinta o drama? *Quatro Quadras de Terra* e a luta por uma leitura épica

Assim, optamos, nesta parte do trabalho, por fazer, inicialmente, três contrapontos a apontamentos feitos pelo pesquisador Rafael de Souza Villares (2012), em sua dissertação, *Por uma dramaturgia nacional-popular: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*, a fim de apresentar uma outra leitura possível para os pontos levantados por ele, pelo viés da crítica literária materialista, a partir de um ponto de vista interessado, portanto.

Uma primeira questão surgiu na leitura da dissertação de Villares (2012): a do “personagem bem construído”, ao qual o pesquisador fará referência em alguns momentos chave, os quais destacamos a seguir:

(1) pode-se notar o início de um problema que será enfrentado por Jerônimo durante toda a peça, ou seja, ele terá que optar por sua vida pessoal ou dedicar-se aos outros camponeses adotando uma luta coletiva. *É claro que essa forma dialética (individual) de Jerônimo, faz com que ele seja uma personagem muito bem construída do ponto de vista artístico, por ter consciência dos problemas e por viver contradições, além de escolher seus próprios caminhos (VILLARES, 2012, p. 152, grifo nosso).*

(2) A *decepção* dessa personagem aqui, *assim como os outros sentimentos* que enfrenta e que enfrentará do decorrer da trama, *mostra a construção elaborada do protagonista, que passa a ser maior que o próprio enredo*. A trajetória do camponês assume, a partir desse momento, o plano principal, uma vez que *o espectador passará a acompanhar os acontecimentos a partir da luta interior* travada por Jerônimo. Isto mostra a *maturidade artística do dramaturgo, que construiu com mais detalhes suas personagens* (VILLARES, 2012, p. 158, grifos nossos).

(3) Esse fato faz com que Jerônimo seja verdadeiramente a *personagem mais complexa* criada por Vianna Filho durante o CPC da UNE (VILLARES, 2012, p. 163, grifo nosso).

(4) A contradição apresentada por meio das atitudes do camponês, de achar que está fazendo o bem coletivo enquanto, na verdade, está ajudando o seu patrão, faz o *protagonista se tornar mais complexo* (VILLARES, 2012, p. 163, grifo nosso).

(5) Por meio da construção de Jerônimo, Vianna Filho comprova sua *preocupação estética, uma vez que realiza a criação de uma personagem vivaz*, que age de acordo com seus interesses, mas que vive repleto de contradições íntimas (VILLARES, 2012, p. 178, grifo nosso).

Notamos, em toda a construção argumentativa do pesquisador, um olhar a partir da crítica tradicional, o qual leva em conta, para fins de análise, apenas os critérios do drama burguês, para considerar uma peça “bem construída”. Nesse sentido, ao analisar o personagem Jerônimo, de *Quatro Quadras*, sob essa perspectiva, Villares (2012) é induzido, em nossa opinião, a uma inadequação, haja vista que, como apontado por Costa (1996, 2016) e Villas Bôas (2009), esta peça é construída em base a uma antinomia estética, uma vez que seu conteúdo épico não encontra na forma do drama burguês adequação estética, assim como as demais peças de Vianinha “da época do CPC da UNE”.

Ao contrário do que aponta Villares (2012), a construção da personagem nuançada, “complexa”, “forte”, “redonda” não é o ponto forte da peça do ponto de vista da matéria social, a qual precipita-se em conteúdo formal, mas que, aqui, se choca com ele. Guardemos essa questão para logo. Antes disso, um outro contraponto que acreditamos ser importante a fazer na análise do pesquisador é a questão da ética e da bondade, destacada por ele em vários momentos na dissertação, dos quais destacaremos apenas dois exemplos: “A contradição apresentada por meio das atitudes do camponês, de achar que está fazendo bem coletivo” (Villares, 2012, p. 163); “Jerônimo demonstra nesse primeiro momento possuir uma postura ética” (Villares, 2012, p. 148).

É difícil falar de bondade quando há tanta miséria e necessidade no mundo, assim o aprendemos com a *Santa Joana dos Matadouros* e tantos outros personagens de Brecht. No caso de Jerônimo e dos demais personagens de *Quatro Quadras*, é necessário retomar as lições do dramaturgo alemão, mesmo porque, sabemos que Vianinha estudou a obra brechtiana e dela

tomou lição para a construção de suas peças. Deste modo, não acreditamos que seja possível classificar como “bons” ou “maus” personagens construídas sobre a miséria de um país periférico. Como na obra brechtiana, Jerônimo, sua família e os camponeses são apenas pobres buscando sobreviver em meio à corrida desenfreada dos de cima pelo lucro.

Quer dizer, quando Vianinha coloca Jerônimo para defender, por interesse único do patrão, o abandono das terras frente aos camponeses, o personagem busca desvelar uma estrutura de coerção e favor, não uma questão ética e de caráter – achar que está fazendo o bem –, o personagem põe à luz apenas a busca pela sobrevivência de um camponês pobre num momento de despejo, no qual todos os lavradores das terras do Coronel serão colocados para fora, tendo uma paga “a preço de banana” por sua colheita. O centro da questão, nos parece, é mostrar a necessidade e as reações humanas a ela. Do mesmo modo acontece quando os lavradores saqueiam a colheita de Jerônimo. Eles não são maus ou sem caráter, estão apenas usando os artifícios disponíveis para sua luta naquele momento.

Ao tentarmos enquadrar a pobreza dos pobres nesse jogo de bons e maus, caímos justamente no argumento dos que, hoje ainda, acusam o MST e o MTST, por exemplo, de serem “invasores” de propriedades e não grupos socialmente alijados pelo sistema capitalista que buscam direitos básicos à terra e à moradia, amparados pela Constituição Brasileira. Essa busca pela sobrevivência põe de lado a bondade como moralidade. Essa questão da “bondade”, inclusive, já havia sido discutida dentro do Teatro de Arena, grupo do qual Vianinha fez parte, como é possível perceber no trecho de *Mutirão em Novo Sol*:

DAMIÃO – É capaz de estar tudo resolvido. O Juiz é gente boa!

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

ROQUE – Aqui não adianta ser bom, minha gente. Pra ser bom é preciso ter dinheiro. É preciso sustentar a polícia. Quem é que paga a polícia? Seu Coronel papa-terra. Então, a polícia é boa para ele. Se tiver que dar uns tiros, no seu Coronel não vai dar, porque ninguém quer perder o ordenado. Quem é que paga o Juiz? O Coronel. A Justiça é boa pra ele. Pra nós, a única coisa que seu Coronel pagou foi a construção da cadeia (XAVIER, 2015, p. 31-32).

Nesse sentido, acreditamos que esta questão se torna fora de lugar nesta peça, uma vez que o que está realmente em jogo não é a moral, mas a necessidade.

Por fim, outra observação feita por Villares (2012, p. 153) diz respeito aos acontecimentos passados:

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

A apresentação de acontecimentos passados pela via do diálogo, sobretudo quando este diálogo se refere, inclusive, a uma mudança de presidente, ou seja, apresenta conteúdo histórico, reforçando, portanto, a ideia de que a temática da peça é épica e não dramática e de que, assim, sua forma se choca com seu conteúdo, pode ser identificada como mais um elemento do recuo estético geral de *Quatro Quadras* e não como um ponto forte da peça. Isso porque o diálogo, como bem nos lembra Szondi (2015, p. 24), é um dos principais recursos estilísticos do drama burguês:

Era o diálogo, no entanto, o meio que dava expressão linguística a esse mundo inter-humano. Depois de eliminados o prólogo, coro e epílogo, ele se tornou no Renascimento, talvez pela primeira na história do teatro, o único componente do tecido dramático (ao lado do monólogo, que permaneceu episódico, e, portanto, não constitutivo dessa forma). Nisso o drama clássico se distingue tanto da tragédia antiga como da representação religiosa medieval, tanto do *Theatrum mundi* barroco como das peças históricas de Shakespeare. A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz.

Assim, não podemos deixar de pensar quantas saídas poderiam ter sido pensadas para resolver este impasse formal, posto que peças anteriores a essa, no Teatro de Arena, por exemplo, já haviam lançado mão de outros recursos estilísticos para tratar do passado, como os *flashbacks* (volta no tempo encenada) de *Mutirão em Novo Sol*, por exemplo, peça de 1961.

Para além disso, *Quatro Quadras de Terra* nos oferece material para pensarmos um pouco mais sobre a importância dessa antinomia estética que ela carrega, bem como em sua potência enquanto obra dramatúrgica inscrita dentro de um contexto que buscava encontrar a medida brasileira das coisas. Nesse sentido, mais uma vez, ao formalizar esteticamente a questão agrária, Vianinha traz à baila a questão da cooptação dos de baixo pelos de cima pela via do favor, do compadrio. Dessa vez, a relação se esboça nas figuras de Jerônimo e Coronel Sales. A estrutura do favor, conforme Schwarz (2014) nos explica, em seu *As ideias fora do*

lugar, “é a nossa mediação quase universal”, pois, diferente do escravismo, mesmo que involuntariamente, disfarça “a violência, que sempre reinou na esfera da produção” (SCHWARZ, 2014, p. 51).

O caso de Jerônimo e, de modo geral, dos camponeses arrendatários, é um exemplo “súmula” desta estrutura, haja vista que se enquadram milimetricamente na classe dos “homens livres” descrita por Schwarz (2014). Não por acaso representada nessa peça de Vianinha que é parte de um projeto de popularização do teatro brasileiro. No contexto brasileiro, a relação entre favorecido e endinheirado assegura às duas partes, em especial a mais fraca, que nenhuma é escrava (SCHWARZ, 2014, p. 54-55):

Demétrio – Preferia ser capado, pai. Preferia não ter vosmicê, não ter os olhos, ter aleijão na espinha de que aceitar esmola do Coronel...

Jerônimo – Não é esmola, não, Demétrio, eu trabalhei, filho, a enxada faz parte do meu corpo feito o braço, feito o coração... (VIANNA FILHO, 1981, p. 353).

O favor faz com que “mesmo o mais miserável dos favorecidos” reconheça a sua “livre pessoa” e este reconhecimento é o que permite ao “homem livre” de um país subdesenvolvido, como o Brasil, construído sob ideologia de segundo grau, a adoção do vocabulário burguês da igualdade, do mérito, do trabalho e da razão (SCHWARZ, 2014, p. 55). No entanto, como se vê nesta peça, apenas o lado dos possuidores, ao fim e ao cabo, pode capitalizar benefícios desta estrutura.

Não faça assim, compadre, não faça assim, me pague, quero sair logo, não faça assim, é cachorrada, ah, é uma coisa cachorra, é uma coisa cachorra falar com o povo pra fazer tropa. Então não sou um homem, compadre? Não sou, não? O povo está assim não querendo sair porque 30 mil réis é uma miséria. Miséria, lhe digo. Falei miséria, sim. Charque subiu, sal, açúcar. Vosmicê não vê que 30 mil réis é miséria? Vosmicê não vê, no inverno é aquela fileira de enterro de anjo que nem cabe pra andar no cemitério, mulher de preto, aquilo chorando? O que é que vosmicê quer de mim? Trazer tropa? Então vosmicê pensa que não sou homem? Sou seu compadre. Me pague compadre, um dinheiro de nada que vosmicê está cansado de ter dinheiro... (*Pausa. Jerônimo se assusta com ele mesmo. Olha o Coronel longo tempo. Longa pausa.*) (VIANNA, 1981, p. 350, grifos ao autor).

Nesse trecho da peça, fica muito clara a quem beneficia, de fato, a estrutura do favor na sociedade brasileira. Em um momento de desespero, depois de ter sua colheita confiscada – por intermédio de furto – pelos outros camponeses, os quais estavam indignados por Jerônimo ter aceitado a proposta do patrão e ficado ao seu lado, enquanto eles padeceriam por terem uma

colheita menor e, portanto, menos rentável, o personagem enuncia ao Coronel Jerônimo, que ele deveria estar “cansado de ter dinheiro” enquanto a gente pobre que trabalhava em suas terras estava a morrer de fome, demonstrando, sem mediações a capitalização do favor como via de mão única aos ricos.

Além de Jerônimo e dos camponeses arrendatários, se enquadra dentro dessa estrutura do favor o personagem de Miguel Encarregado. Este, talvez, de forma ainda mais acentuada, posto que se cala sempre diante das vontades do patrão, assentindo em tudo com este. Desde o começo da peça, Miguel recebe e cumpre as ordens do Coronel e é até mesmo desmentido pelo patrão na frente dos camponeses, por ter usado uma “violência desnecessária” para o despejo, mas, ainda assim, não reage, pois tem consciência de sua dependência. Para ilustrar esta relação, destacamos dois trechos:

Coronel – (A Miguel – os outros ouvem) Um absurdo, Miguel. Assustar o povo, um absurdo. Se o senhor prefeito não me telefona...
Prefeito – De madrugada...
Coronel – Até na Câmara dos deputados falaram, Miguel...
Secretário – A Folha do Povo publicou, Salles...
Coronel – Não quero violência, Miguel. Não quero violência...
Miguel – Vosmicê me mandou pagar a colheita e pôr o povo pra fora...
Coronel – Mas sem violência, sem violência... (VIANNA FILHO, 1981, p. 309)

Miguel – Olhe, Jerônimo, quando eu era menino, minha vontade era furar de faca um coronel, um delegado, um dono de bodega. Fiz 47 anos. Trabalho pra Coronel, sou amigo do Delegado, tenho fiado na bodega. Mas tenho cinco sapatos, trabalho de tarde, tenho rede, duas mulheres, um rádio, uma cristaleira, uma mula... Ficar de lado do Coronel no começo dá raiva, depois dá um sossego, asso, feito fosse uma árvore plantada... É. E também... (*Tira o revólver. Deixa em cima da mesa. Sai. Pausa. Jerônimo olha a família. Pega a lata de marmelada. Vem para a porta. Toca*) (VIANNA FILHO, 1981, p. 350-351).

Outro elemento de interesse nesta peça de Vianinha são as muitas “rezas” que interrompem o fluxo da ação ou acontecem paralelamente a ele, em nossa opinião, por pelo menos dois motivos. Por um lado, porque, não com surpresa, por meio deste recurso vemos operar a mão cirúrgica de Vianinha na expressão da medida brasileira, dessa vez, pela questão da religiosidade do povo pobre e camponês. Por outro, esta mesma matéria pode ser vista como um índice conservador – não da peça, mas expressão da consciência conservadora das personagens que são parte do núcleo dramático da peça – exposto por meio da família de Jerônimo, uma vez que Farfino e Ranieri sempre aparecem rezando, marcando um elemento de alienação como parte constitutiva de *Quatro Quadras*, que, nem por isso, deixa de ter a medida

nacional, ao contrário, esse elemento reforça o “tamanho brasileiro”, visto que o Brasil é um país extremamente religioso e de maioria católica³³. Momentos como estes de Farfino e Ranieri nos fazem crer que são incluídos na peça como um instâncias que buscam criar empatia com a plateia; não seria demais supor que a empatia, nestes momentos, é proposital, tendo em vista os propósitos aos quais se propunha a UNE Volante que levou a peça a quase todas as capitais do país, contribuindo para o projeto de popularização do teatro nacional.

Na peça, o personagem Jerônimo aparece, em alguns momentos, com uma fala bastante desarticulada. Villas-Boas (2009) lê o recurso como dique de contenção da indignação, que representa, ao mesmo tempo, resignação e impertinência. A essa análise, proporíamos a acrescentar outro item: o recurso à enunciação desarticulada, repetitiva e pobre (já que o camponês não argumenta, só se repete), lemos como a refratação de uma impossibilidade de resolução de um conflito de classes pelo diálogo, recurso típico do drama burguês, que serve para dissolver os conflitos intersubjetivos, mas não os de classe; assim, a impossibilidade de um discurso bem articulado para resolver o impasse do despejo. Além disso, o recurso também pode ser lido como índice de uma compreensão sensível de Vianinha da fala do sertanejo brasileiro, na maioria das vezes iletrado, “falhada” em relação ao privilégio dos possuidores formalmente letrados e bem articulados (bons oradores), expressando, nesse sentido, a medida brasileira em termos de linguagem, que aproximaria o público de *Quatro Quadras*, se pensarmos no alcance da UNE Volante, do personagem e do conflito vivido na peça.

Além disso, em *Quatro Quadras de Terra*, podemos identificar dois núcleos distintos; um dramático e um épico. Nos explicamos: o núcleo dramático seria composto pela família de Jerônimo: Xavier; Demétrio; Ranieri e Farfino; já do núcleo épico, seriam partes os camponeses – Afonsozinho, Aristides, Chiquinho, Hélio da Preta, Isaltino, Marivalda, Mé, Mulher de Aristides, Mulher de Raul Motta, O Filho, Raul Motta, S’Eudócio e Seu Duda –, bem como o Coronel Sales, o Secretário de Justiça, o Prefeito, o Capitão, Miguel Encarregado e os soldados. Essa divisão de núcleos se explicaria, essencialmente, porque as partes dramáticas da peça, as personagens construídas na fôrma do drama burguês e que desempenham papéis dentro deste escopo estão todas restritas à família do camponês. Enquanto as outras personagens participam dentro de fôrmas épicas, pois representam, sobretudo, tipos sociais. O único personagem que parece transitar entre esses dois núcleos é Demétrio.

³³ A 18 de fevereiro de 2017, a Revista Veja divulgou matéria que expunha dados do último censo sobre as religiões realizado pelo IBGE. O censo apontou que 64, 6% dos brasileiros são católicos e 22, 2% evangélicos. <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/o-ibge-e-a-religiao-cristaos-sao-86-8-do-brasil-catolicos-caem-para-64-6-evangelicos-ja-sao-22-2/>

Assim, a divisão nos parece bastante clara em pelo menos dois momentos, vejamos:

Demétrio – Tanta terra, tanta terra...
Farfino – Ai, que coisa engraçada, ai...
Demétrio – Por que é que a gente tem de ir embora? Tem tanta terra. Só existe terra
Farfino – Caio, mas com as calças de seu pai... (Ri)
(VIANNA FILHO, 1981, p. 326, grifo do autor).

Hélio – A tropa chegou! A tropa chegou na vila! A tropa chegou! (*Um vozerio distante começa. Foguetes estouram*)
Vozes – (*Off*) A tropa chegou! A tropa chegou na minha vila!
Farfino – Ora pro nobis, Mater Tragissima...
Ranieri – Ora pro nobis, Mater Tragissima...
Jerônimo – Um, dois, três, você é meu freguês. Você cai.
Xavier – Caio mas com as calças de seu pai... (*Demétrio entra*)
Demétrio – O que o senhor quer falar comigo? É o quê? (*Tempo*) É o quê? A tropa está chegando na vila. Que é que o senhor quer de mim? Que é que o senhor quer mais? A tropa já chegou, sim senhor... que é que o se... (*Jerônimo aponta o revólver*) Que é isso? Que é que o senhor vai fazer? Que é isso? Vosmicê enlouqueceu? Não, homem... Não... (*Jerônimo atira. Demétrio é atingido. Foge*) Não, pai, não... (*Jerônimo atira de novo. Não acerta. Atira feito um desvairado. Demétrio cai. Só uma bala o atingiu. Tempo. A família perplexa. Xavier quer ir. Jerônimo não deixa. Demétrio se contorce no chão. Entram pessoas atraídas pelos tiros. Vão parando. Tempo. Jerônimo vai até Demétrio. Põe a cabeça do filho no seu joelho*)
Jerônimo – Você é muito menino... muito menino...
Demétrio – O povo das outras fazendas não vem...
Jerônimo – Muito menino... (VIANNA FILHO, 1981, p. 360, grifos do autor).

Aqui, Demétrio transita do núcleo dramático para o épico, no primeiro trecho destacado. Como se vê, o personagem demonstra indignação com a questão do despejo dos camponeses diante de tanta terra disponível para o cultivo concentrada na mão de um único dono, enquanto seu avô, Farfino, graceja. É evidente a distância entre os personagens do núcleo épico e dramático. Além disso, no segundo trecho destacado, por exemplo, com a questão da invasão da vila pelas tropas policiais para o despejo, os camponeses estão desesperados e buscando articular-se, enquanto isso, a família de Jerônimo ora canta – Jerônimo e Xavier –, ora reza – Farfino e Ranieri –, demonstrando absoluta alheação da situação abusiva produzida pela vontade do Coronel Sales em “retomar” suas terras para a criação de gado; mais uma vez, a única exceção a esse alheamento do núcleo dramático é Demétrio, que, a essa altura, já se engajou na luta pelo direito a permanecer nas terras arrendadas junto aos camponeses que compõe o núcleo épico.

5. OS AVANÇOS DE OS AZEREDO MAIS OS BENEVIDES: NÃO SE PODE INCENDIAR A HISTÓRIA

Os Azeredo mais os Benevides, escrita por Vianinha, em 1964, é uma peça dividida em três atos e vinte e uma cenas, e conta a história de *uma funda amizade* entre *um doutor de verdade e um camponês*: ao menos é isso que nos diz, numa canção, uma das personagens da peça, Lindaura, companheira de Alvimar, o camponês. O doutor chama-se Espiridião, nome que será dado ao filho primogênito de Alvimar e Lindaura, que terá o latifundiário como padrinho. Além de Espiridiãozinho, o casal terá mais três filhos. Eles vivem nas terras do doutor com outros camponeses e com uma espécie de capataz, o Miguel Preto. A família de Espiridião é formada pela mãe, pelo pai e por um tio. O fazendeiro é ‘apaixonado’ por Silvinha Carvalhais, cujo pai, o Carvalhais, e alguns parentes ocupam postos políticos importantes no governo, em vários níveis.

A peça de Vianinha poderia ser vista como a idealização da amizade entre dois homens de classes sociais distintas: um rico de família industrial decadente, por conta das importações dos ingleses, que foi aventurar-se no Nordeste brasileiro, e um camponês, que foi aventurar-se fora de sua terra natal em busca de uma “melhora de vida”. Espiridião e Alvimar chegam na Bahia com o sonho do progresso: ambos querem tirar da terra um “futuro melhor”, ambos desejam trabalhar para si e para o Brasil.

Não fosse isso, era aquilo. Não fosse tão boa a amizade, até desconfiaríamos que era quase, pois Vianinha, com maestria, vai perspectivando todo esse processo, fincando os pés na luta de classes como que de soslaio. Conforme a peça avança, vamos nos dando conta da impossibilidade histórica dessa amizade. O começo engana, com os dois afinados e próximos, mas o seu desenvolvimento não permite uma leitura monocromática e unidirecional. Espiridião “tem tino” para o negócio – da exploração –. O plantio de cacau prospera e se expande para outras regiões. Assim, ele abandona Alvimar, Lindaura, seu afilhado e os demais camponeses numa terra que tornou-se infrutífera para o plantio de cacau.

A peça enseja uma reviravolta; no entanto, a insurgência de Espiridiãozinho se desenha mais como vingança que como organização dos explorados. Os camponeses fazem alguns saques, o filho lidera uma invasão à casa de um vendeiro e acaba por fazer um sargento comer estrume, enquanto seus pais e os outros camponeses se fartam da janta do merceeiro.

A isso se segue, porém, uma volta de Espiridião, que manda matar o afilhado e recoloca “ordem” em suas terras. A cena final é o velório de Espiridião. É nesse momento, que Alvimar

esboça algum rancor do patrão, mal elaborado e sem força de reação, mas resigna-se, mais uma vez; afinal, como a personagem Lindaura deixa bastante claro – de forma direta, sem mediações – de maneira didática e distanciada, ele só sabe submissão:

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. (ESTENDE O DINHEIRO. ALVIMAR OLHA)

LINDAURA – (ENQUANTO ALVIMAR OLHA ESPIRIDIÃO)

Alvimar pensou
Olhou o doutor

Nos olhos a dor
Vingança chegou
A mão levantou
Cheia de não,
A raiva na alma
A calma no fim.
A mão levantou
E a mão parou.
A sua vingança, Alvimar?

CORO
Morreu no mar.

LINDAURA
Se vinga, Salustiano.
Já passou tanto ano

CORO
Já passou tanto ano.

LINDAURA
Alvimar só sabe submissão
Não aprendeu a dizer não.

ALVIMAR – (PEGA O DINHEIRO) Agradecido, doutor, ... eu... lhe agradeço... Esse dinheiro me ajuda tanto... eu... (ABRAÇAM-SE) Deus lhe pague, doutor, Deus lhe pague... (VIANNA FILHO, 1966, p. 105-107).

Assim acaba a história de “uma funda amizade” entre “um doutor de verdade e um camponês”.

Algumas das técnicas, usadas por Vianinha em *Os Azeredo* são típicas, do teatro épico nos aproximam muito, enquanto teatro brasileiro, do que Benjamin (2017) propõe sobre o teatro épico brechtiano. Nesta peça, notamos alguns momentos de parada da ação, ou seja, o recurso à interrupção, que cria o *gestus*.

A criação do *gestus*, conforme Benjamin (2017), possibilita ao espectador um refluxo dialético, ou seja, o espectador pode refletir sobre a sociedade capitalista e seus mecanismos de exploração, assim, em seu máximo aproveitamento, ensina e cria consciência de classe.

Nesse sentido, o desvelar das condições da vida humana, com a intermediação do palco, abre um abismo entre o teatro épico e o drama burguês, o qual se pretendia universal, posto que aderiria ao projeto de poder político (hegemonia) da burguesia. Em nosso objeto, podemos destacar, ao menos, três elementos que são, ao nosso ver, categorias narrativas e que perspectivam a ação.

Em *Os Azeredo mais os Benevides*, constatamos a ausência de personagens cujos nomes correspondam aos que, aparentemente, se apresentam no título da peça. *Os Azeredo* e os *Benevides* funcionam, portanto, como um jogo de linguagem por meio de vocábulos parônimos, com os *azarados* e os *bem-de-vida*. Mas o que se configura na peça não é azar, e sim exploração. A ausência de famílias com esses nomes pode ser considerada um refluxo dialético sobre a exegese que é posterior à leitura. Afinal, quem não lê, pensa que são famílias que têm esses nomes, Azeredo e Benevides. A força do título só se configura pelo fato de eles não serem personagens, mas instância de ironia distanciadora e coletiva.

Além disso, Vianinha inclui um personagem, *vozes*, em sua peça, o qual, por vezes, também aparece como *coro* e que funciona como o coral do modelo grego, interrompendo a ação e tomando partido. No entanto, nesse caso, as vozes não apenas posicionam-se como também narram, de fato, os acontecimentos encenados. Esse elemento perspectiva a ação no momento mesmo em que a interrompe, como já expusemos. Como visto, de acordo com Benjamin, quanto mais interrupções são feitas na ação de um protagonista, mais gestos são obtidos em uma montagem. A interrupção, portanto, não insere o gesto na ação, mas o destaca do fluxo vivo, impedindo o encadeamento dessa ação.

Assim, em trechos como:

PAI – A Silvinha Carvalhais ama nosso filho e...

MÃE – Ama mas não é freira, não é enfermeira, não é atriz, não é – gueixa! Ama mas não é mãe! (SILÊNCIO)

PAI – Calma.

VOZES – Calma. – Calma? – Calma...

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 terrinhas, trocadilhos, as chalaças, cristais e berloques, guirlandas e lantejoulas. Mon Dieu! Mon Dieu! Fala com teu filho, impõe, exige! Ele tem de ficar aqui e aqui casar como todo homem normal!

VOZES – Fale com êle! – Exige! – Impõe! (ENTRA ESPIRIDIÃO, MIGUEL PRETO ATRÁS, CARREGA-LHE MALAS. LONGO SILÊNCIO). (VIANNA FILHO, p. 10-11, 1968).

O personagem *vozes* repete as palavras do “pai” e da “mãe” de Espiridião e, parece-nos, essa repetição acaba por criar ironia, ao invés de reforçar as posições das outras personagens. A repetição se dá mais como uma troça com os caracteres em jogo do que um apoio às suas posições, uma vez que *vozes* replica tanto as falas da mãe (posição 1) quanto a fala do pai (posição 2), que estão em contraposição. Assim, Vianinha perspectiva a ação, por quebrar uma aparência de realidade tipicamente dramática do diálogo entre dois personagens em conflito, usando a linguagem e o material do próprio objeto com vistas a criticá-lo.

Tanto é assim que, como se verá mais adiante, o conflito das posições 1x2 (pai x mãe) não será resolvida pelo diálogo, como, em geral, acontece no drama tradicional. Antes, o filho vai embora, deixando para trás o diálogo de inação do pai e de contrariedade da mãe com sua partida, uma vez que há interesse da família e, em especial de sua mãe, em um empréstimo que viria por meio de seu casamento com Silvinha Carvalhais.

ESPIRIDIÃO – Virás comigo? (SILÊNCIO) Fazer um mundo. (SILÊNCIO) Não me amas?

SILVINHA – Amo. Mas na Bahia não posso acompanhar o folhetim de Eusébio Matrateu que está no sexto capítulo, em novembro vai haver uma recepção dos Ermelinos, já comprei um vestido: um gorgorão, assim, com um drapeado que cai daqui até aqui... E lá ficaria feia, ficaria séria. Não. Não vou.

ESPIRIDIÃO – Então... (LONGO SILÊNCIO) Adeus. (VIANNA FILHO, p. 13, 1968).

Em outros trechos, a interrupção da ação pelo personagem-coletivo *vozes* presta-se a outras funções, como em:

MIGUEL – Bom, gente, não é notícia boa. É um telegrama do Doutor Espiridião. Demorou prá chegar que não tem mais corrêio na vila. (ABRE) Colonos de Itabira. Tentei todo o possível. Pê, tê. Impossível construir a barragem. Pê, tê. Govêno não tem dinheiro. Pê, tê. Preço cacau caindo, vê, gê, preciso plantar menos. Pê, tê. Não é mais possível vocês ficarem terra. Pê, tê. Aguentei dois anos, vê, gê, imensos prejuízos. Pê, tê. Compra de mantimentos para armazém será suspensa. Pê, tê... Levarei caminhão até Tabatinga. Pê, tê. Esperidião Albuquerque. (SILÊNCIO)

VELHA – Tem de ir embora? (SILÊNCIO)

ALVIMAR – Às vezes tem de plantar mais, às vezes menos. (SILÊNCIO)

VOZ – O que é pêtê? (SILÊNCIO)

MIGUEL – É. Vai ser duro para mim também. (SILÊNCIO LONGO. ALGUM CHÔRO)

VOZES – E agora? (MURMÚRIOS) Ir prá onde? – Deus do céu! – Prá onde?

FILHO – Não pode. Não pode ir embora. Tem de construir a barragem. Onde é que vai minha mãe, seu Miguel? Me responda.
 VOZES – Prá onde a gente vai? Doutor prometeu – Doutor prometeu – Prá onde?
 SARGENTO – Calma, calma.
 FILHO – Minha mãe não sai daqui, não.
 VOZES – Não sai, não. – Não pode – Doutor prometeu.
 MIGUEL – Chegue pra lá, não junte, não, povo, não junte, não. (EMPURRA ALGUNS)
 VOZES – Não pode! – Pelo amor de Deus – Dois anos esperando! – Dois anos.
 SARGENTO – Melhor ir saindo, seu Miguel.
 VOZES – Não pode! – Não pode!
 MIGUEL – Quem quiser transporte, me procure. (SAI. SARGENTO E CABO SAEM)
 VOZES – Não pode! Não pode! (VIANNA FILHO, p. 89-90, 1968).

O personagem *vozes*, agora, assume o ponto de vista dos de baixo mais diretamente. Nesse trecho, Vianinha deixa a tomada de posição em evidência, quando permite que *vozes* não só reforce, como adote como seu o discurso dos lavradores contra o despejo. Assim, a pretensão ao universal não se sustenta e temos, graças ao modo direto como o autor elabora essa interrupção, um trecho de peça que lembra muito os recursos do teatro de agitação e propaganda, sem mediações, em que o posicionamento é explicitado de forma brusca, desmontando a continuidade da ação e qualquer engodo dramático que a peça pudesse propiciar caso tratasse apenas da amizade entre um camponês e um latifundiário.

Assim como o personagem-coletivo *vozes*, Vianinha coloca em cena muitas canções, que também narram e apresentam posicionamento sobre os acontecimentos, interrompendo a ação e criando distância estética, a fim de possibilitar um posicionamento crítico do espectador/leitor, anulando qualquer possibilidade de se fazer um teatro ilusionista:

LINDAURA – Não me deixe... não me... ah, inferno, está me matando, desgraça. Pára. Cachorro. Ah, cachorro... me ajuda alguém. Ai. Isso é pecado. Ai que eu não aguento, ai... (LINDAURA VAI FAZENDO FORÇA. CONSEGUE PARAR DE ROLAR. LENTA SE LEVANTA) ai... não aguento, meu Deus... me dá força... ai... espera, espera que vou ficar de pé... Isso... de pé... assim... espera... Pronto... Isso... (ESTÁ DE PÉ DE COSTAS PARA O PÚBLICO. DESCE UM TELÃO. CASA DO DOUTOR ESPIRIDIÃO. ENTRAM ALVIMAR E GONÇALINHO ESBAFORIDOS)

ALVIMAR – Me ajuda a chamar o doutor Espiridião, seu Gonçalinho.
 GONÇALINHO – A essa hora?
 ALVIMAR – Essa hora mesmo que minha mulher está parindo.
 GONÇALINHO – Ele é capaz de não gostar. É tarde, chegou de viagem. Não é parteiro.
 ALVIMAR – Me ajude. Tenho lhe ajudado tanto...
 GONÇALINHO – Tem ajudado porque vosmicê tem vinte e sete anos e eu tenho quase sessenta e depois ajudar é a melhor coisa da vida. Quem está parindo é sua mulher, chame vosmicê...

ALVIMAR – Chamo.
GONÇALINHO – Chame.
ALVIMAR – Chamo. (VAI À PORTA. TEMPO) E se êle não gostar?
GONÇALINHO – Não chama?
ALVIMAR – Chamo. (SILÊNCIO DE NOVO. ALVIMAR SE APROXIMA MAIS.
FICA PARADO)
GONÇALINHO – (CANTA)
Na porta do doutor
Alvimar ficou parado
Não fêz nenhum clamor
Ficou foi bem calado
Doutor está dormindo
Doutor é atarefado
A mulher está parindo
Mas é mulher de coitado.

SILÊNCIO. ALVIMAR CONTINUA PARADO.
UM TEMPO.

ALVIMAR – Acho que o doutor não chegou, não. Quando êle chega a charrete fica na porta. Pena que êle não chegou... (SAI CORRENDO. GONÇALINHO ATRÁS. SOBE O TELÃO. ALVIMAR ENTRA CORRENDO) Lindaura! Lindaura! Não achei ninguém. Doutor Espiridião não está. Chamei, gritei, quase derrubei a porta... Lindaura! (...). (VIANNA FILHO, p. 27-29, 1968)

Esse trecho e essa canção são a amostra perfeita do modo como Vianinha construiu essa peça: repleta de nuances. O trecho, ainda no início da peça, indica, de través, como se deve ler *Os Azeredo mais os Benevides*: com muita desconfiança. O espectador/leitor, mesmo que queira dar um mergulho no enredo, não consegue, já que o autor deixa escapar propositalmente que essa “linda” amizade não é assim tão funda.

Em outras palavras, mesmo sem injuriar o patrão, mesmo sem ter ainda consciência plena da espoliação e das diferenças irreconciliáveis que há entre eles, Alvimar não se arrisca a interromper “o sono dos justos”, porque, no fundo, reconhece que eles não são iguais. A canção é sintomática dessa consciência um tanto inconsciente. O gesto que se pôde produzir após a canção e após cada estancamento de Alvimar nas tentativas frustradas de chamar por Espiridião são pontos de inflexão para que o espectador/leitor reflita sobre essa “amizade” em seu caráter histórico, o que não quer dizer mais que em sua impossibilidade histórica.

Essa impossibilidade histórica nasce justamente do antagonismo de classes entre Alvimar e Espiridião. Ou seja, na equação explorador e explorado, a única relação genuína possível é a do compadrio e o regime do favor, os quais nos explica Schwarz. A amizade, tendo em vista os papéis que ambos assumem socialmente, é impossível, pois Alvimar, o arrendatário, sempre será dependente do “humor” de Espiridião, o latifundiário; essa relação de dependência põe abaixo a pretensa (e falsa) igualdade entre os homens do ideal humanista burguês, o qual,

aqui nos trópicos, sempre foi ideologia de segundo grau, já que o discurso não encontra chão na matéria social brasileira, nem no nível da aparência.

Assim, podemos pensar ainda numa relação outra e mais profunda que parece expressar-se no camponês Alvimar. O arrendatário é tão dependente do latifundiário, e este trecho é exemplar dessa dependência, que ele acaba não tendo vontade própria, ele se submete a uma mudança de postura pela mera suposição de desagradar o outro, que ainda insiste, em falso, em chamar “amigo” (ou compadre); quer dizer, ele se anula no outro, no que o outro é. A esta anulação, esse “ser pelo não ser”, Pasta Jr. (2011) chama *formação no negativo*.

Reconhecer-se-á, espero, na contradição que está na base dessa problemática do romance, a transposição mesma da contradição constitutiva da sociedade brasileira do Séc. XIX - sociedade em que, para ser breve, a persistência tardia da escravidão engendrava relações sociais e relações interpessoais que supunham a autonomia do sujeito individual ao mesmo tempo em que a tornavam simplesmente inconcebível (PASTA JR., 2011, p. 134).

Nesse sentido, consideramos fundamental registrar a presença de um personagem tão singular na obra de Vianinha, com o qual o dramaturgo pôde extrair “o tamanho fluminense” dessa “amizade” e, ainda, pôr na história da dramaturgia nacional, de forma tão precisa, uma figura representativa desse sujeito brasileiro que é não sendo.

A certa altura da peça, Salustiano Alvimar consegue uma licença do “patrão-amigo” para abrir uma espécie de venda. Com isso, Vianinha expõe à contrapelo a ideologia do *self-made-man*, uma vez que, para Alvimar, ter uma bodega, ao invés de apenas cuidar da terra, significava poder ter uma renda maior, melhorar de vida e “até” mandar o filho para a escola, para que ele não “fosse como o pai”:

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 fôsse chegar
chegar, sem parar,
parar prá casar,
casar, filho esperar
pôr o mundo num tal de rodar (VIANNA FILHO, p. 14-15, 1968).

ALVIMAR – Faça as contas direito, filho. Sem aflição, faz. Mais três meses a gente paga o que deve, vem a colheita, o povo paga. Ponho você na escola da vila. A gente dá um descanso pra mãe, compra um arado... (APITO DE TREM) Olhe o trem trazendo mais freguês... Faz as contas, faz, filho... (VIANNA FILHO, p. 47, 1968).

Essa exposição do *self-made-man* é feita à contrapelo pois é costurada na peça até um desfecho que expõe as contradições desse ideal no sistema capitalista e, mais especificamente, em um país de modernização tardia como o Brasil, em que essas relações apresentam nuances e contornos específicos de um sistema recheado por relações cordiais entre patrões e empregados.

O estabelecimento acaba tornando-se um bar e começa a “distrain” os camponeses que trabalham para Espiridião, tomando-lhes o tempo da lida com a cachaça. Por esse motivo, o “doutor” revoga a licença de Alvimar e manda derrubar a construção. Esses acontecimentos geram um conflito entre pai e filho, como se verá adiante.

Assim, a saída forjada pelo autor é uma suspensão da ação, com mais uma canção, a fim de desmontar esse projeto diante dos olhos do público. Mas Vianinha não só descontrói a ideia do *self-made-man* nesse processo, como também, com essa canção, nos impede de mergulhar no enredo dramático da peça no momento em que expõe aparentemente apenas um conflito entre pai e filho.

O que em chave dramática seria apenas um conflito intersubjetivo, portanto, transforma-se, nas mãos do dramaturgo, no descortinamento de um processo social e histórico de exploração, ao mesmo tempo que serve para desmentir a possibilidade do *self-made-man*:

ESPIRIDIÃO – Miguel me disse que o povo anda trabalhando pouco, que agora êle tem de andar armado, que sempre tem briga aqui na bodega...

ALVIMAR – Não, doutor...

ESPIRIDIÃO – Não? Não tem havido briga aqui? (SILÊNCIO)

ALVIMAR – Vosmicê me deu autorização... (TIRA O PAPEL)

ESPIRIDIÃO – Dei autorização prá você vender retrato de santo, refresco de groselha, livro de verso, não foi? (SILÊNCIO). Não foi?

ALVIMAR – Livro de missa ninguém comprava e... (SILÊNCIO)

ESPIRIDIÃO – Dei autorização prá você vender pinga? (SILÊNCIO) Dei? (SILÊNCIO) Quanto é que você deve com a bodega, compadre? (SILÊNCIO) Quanto, Alvimar?

ALVIMAR – É cento e vinte e cinco mil réis... (ESPIRIDIÃO TIRA A CARTEIRA. DÁ O DINHEIRO PARA ALVIMAR)

ESPIRIDIÃO – (A MIGUEL) Pode derrubar.

ALVIMAR – A culpa não é minha, compadre, fica bêbado quem já é bêbado de natureza, os outros vem se alegrar, o lugar mais engraçado da fazenda é aqui... Foi nesses oito anos que juntei dinheiro, compadre...

ESPIRIDIÃO – Estou pagando...

ALVIMAR – Olhe, vosmicê me deu autorização... lê por doutor, filho... Olhe... Não, não derrube, por favor... (OS CAMPONESES DERRUBAM. PEGAM AS CAIXAS DE GARRAFA. SAEM.) Por favor... (SILÊNCIO)

FILHO – (TERMINANDO DE LER)... para isso autorizo Salustiano Alvimar a estabele... estabece... es-ta-be-le-cer-se... nas minhas terras...

ESPIRIDÍÃO – (AO FILHO) Passe lá em casa, Espiridião, trouxe uns livros prá você ver...

FILHO – Sim, senhor

ALVIMAR – Agradeça.

FILHO – Agradecido. (DOUTOR E CARVALHAIS SAEM. LONGO SILÊNCIO)

GONÇALINHO – Tenho autorização! Tenho autorização! Soberba! E agora? Fico desempregado? Larguei a minha terra! Vou morar na sua casa, vai me aguentar, falo de noite, sujo cama... (SILÊNCIO)

ALVIMAR – (ABRAÇA O FILHO) Não há de ser nada, não. A gente cobra o que devem prá nós, aí tem um dinheiro. É devagar mesmo que se vive, oito anos, mais dois, mais três. Você há de ir prá escola, sim... Onde estão as contas, filho? (FILHO PROCURA)

GONÇALINHO – Perdeu, menino?

(...)

FILHO – Bata só na bunda, pai, no pescoço dói muito... (ALVIMAR BATE)

GONÇALINHO – (CANTA)

Sem pensar o que fazia

Alvimar o filho surrou

Não atentou que batia

Na vida que levou

Alvimar pensou que surrava

Mas era ele que apanhava (VIANNA FILHO, p. 49-52, 1968)

O gesto social destacado da ação presente nessa interrupção lança luz sobre o processo (histórico e social) que constrói a exploração de um trabalhador rural brasileiro, ou seja, a vida de espoliação do pai que, agora, está como que refletida no filho que apanhava e o homem que “cresceria na vida”, graças ao favor do patrão, já não pode mais “crescer”, antes, reflete-se na figura maltratada do próprio filho. Assim, uma vez mais, nos é dado a entender que o único beneficiário real da estrutura do favor é o rico, como já se viu em *Quatro Quadras de Terra*, por exemplo, só para citar aquilo que está dentro de nosso escopo de trabalho e de forma bastante evidente.

Nesse sentido, tanto a forma canção, quanto seu conteúdo, desmentem qualquer leitura dramática que se pretendesse fazer desse conflito, permitindo ao público refletir, uma vez mais, sobre sua própria condição de sujeito explorado dentro do sistema capitalista.

Ainda pensando sobre as canções de Vianinha, há uma em particular que consideramos importantíssima para entender a criação do refluxo dialético no teatro épico. Por isso, a destacamos, a fim de perceber como ele constrói, num momento chave, essa dinâmica de fluxo e parada:

VELÓRIO NA CASA DE ALVIMAR. CAMPONESES, LINDAURA E ALVIMAR SENTADOS AO LADO FILHO ESTENDIDO NA MESA. AS PERNAS SOBRAM. SILÊNCIO TOTAL.

ALVIMAR – Êle era tão bom quanto o rei de coração, não era?

LINDAURA – Era.

ALVIMAR – Me chamou de santo, não foi?

LINDAURA – Foi.

ALVIMAR – Tenho vontade de chorar.

LINDAURA – Chore.

ALVIMAR – Tenho vergonha. Quantos anos ele tinha?

LINDAURA – Dezenove.

ALVIMAR – Como é que se mata um menino de dezenove anos que me dava sustento?

LINDAURA – Fale baixo...

ALVIMAR – Êsse doutor que eu ajudei tanto me mata o menino? Interesseiro. Interesseiro. Digo isso na cara dêle, Lindaaura.

LINDAURA – Fique quieto. (UM TEMPO. DOUTOR ESPIRIDIÃO ENTRA. TODOS SE LEVANTAM TENSOS. DOUTOR CALMO. VAI ATÉ O FILHO. OLHA. PASSA A MÃO NO ROSTO DO FILHO, EMOCIONADO. REZA. TEMPO. OLHA ALVIMAR)

ESPIRIDIÃO – Alvimar, foi preciso fazer isso. Castigo é muito ruim. Mas é o único jeito de dar exemplo. Eu faria isso mesmo que fosse com meu filho...

ALVIMAR – Sei...

ESPIRIDIÃO – Mesmo que fosse meu filho...

ALVIMAR – Era tão menino...

ESPIRIDIÃO – Foi preciso...

ALVIMAR – Me dava o meu sustento...

ESPIRIDIÃO – Eu sei, Alvimar...

ALVIMAR – Me chamou de santo...

ESPIRIDIÃO – Alvimar

ALVIMAR – Vosmicê, lhe quis tanto bem...

ESPIRIDIÃO (DÁ UM DINHEIRO) – Tome, Alvimar. Ê 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. (ESTENDE O DINHEIRO. ALVIMAR OLHA)

LINDAURA – (ENQUANTO ALVIMAR OLHA ESPIRIDIÃO)

Alvimar pensou

Olhou o doutor

Nos olhos a dor

Vingança chegou

A mão levantou

Cheia de não,

A raiva na alma

A calma no fim.

A mão levantou

E a mão parou.

A sua vingança, Alvimar?

CÔRO

Morreu no mar.

LINDAURA

Se vinga, Salustiano.

Já passou tanto ano

CÓRO – Já passou tanto ano.

LINDAURA – Alvimar só sabe submissão

Não aprendeu a dizer não.

ALVIMAR – (PEGA O DINHEIRO) Agradecido, doutor... eu... lhe agradeço... Êsse dinheiro me ajeita tanto... eu... (ABRAÇAM-SE) Deus lhe pague, doutor... Deus lhe pague...

LINDAURA – (CANTA)

Uma funda amizade

Aqui continuou

Um doutor de verdade

E um camponês, meu amor. (VIANNAFILHO, p. 103-107, 1968)

Consideramos essa a cena que deve, certamente, ter exigido, por seu assunto, elaboração bastante complexa do dramaturgo, pois a morte costuma ser algo muito íntimo, familiar, um momento de introspecção na cultura brasileira. Portanto, escrevê-la em chave dialética é uma tarefa bastante desafiadora que o dramaturgo cumpre com maestria. Para tanto, ele recorre novamente às interrupções, utilizando não só a técnica da canção, como o coro, que aparece em meio à música. Além disso, é neste momento que na boca de Alvimar se estrutura com maior evidência e significação a questão da exploração, com o adjetivo *interesseiro* usado para referir-se ao patrão.

Nesse sentido, o conteúdo da última canção da peça, entoada por Lindaura, e o vocábulo que Alvimar usa para adjetivar seu patrão, possivelmente, dão o tom de como Vianinha percebia o momento histórico no qual vivia. Em outras palavras, o dramaturgo põe em cena, em perspectiva histórica, a desunião do movimento camponês e uma cooptação dos trabalhadores pelos dominantes, haja vista que Alvimar representa, desde o começo, um setor que está afeito aos exploradores, iludido pela possibilidade de ascensão social e que adere acriticamente à ideologia dos de cima, sendo isso reforçado pela inexistência de um movimento organizado, dentro da peça, que resista a essa cooptação.

Essa reflexão sobre o momento histórico no qual vive o autor serve como suporte para entender a importância histórica e estética da opção política do dramaturgo ao inserir na peça suas percepções com o uso desse adjetivo para referir-se ao patrão na boca de Salustiano Alvimar, assim como a perspectiva expressa pelo autor através de Lindaura, que diz que o marido “só sabe submissão”. Nesse ponto, já não nos cabe mais ingenuidade em relação às

opções estéticas e políticas de Vianinha e somos levados a concluir que Lindaura não fala só sobre Alvimar, mas narra os impasses que vive o conjunto dos trabalhadores rurais brasileiros e, portanto, mais uma vez, já estamos fora do campo das relações interpessoais. Isso só é possível pois há um compasso acertado entre forma e conteúdo que não deixa dúvidas sobre o engano que seria tentar interpretar essa peça dentro dos limites do drama burguês tradicional.

Betti (1997, p. 145) analisa que o fato de a peça ter sido destinada à inauguração do Teatro da UNE indicia um nível de expectativa em relação à sua apresentação, bem como sua representatividade diante de um possível novo momento para o CPC, fruto de revisão crítica sobre sua atuação. Villas-Boas (2009, p. TAL) corroborando com a análise de Betti (1977) propõe que esta apresentação de *Os Azeredo* indicava um redirecionamento, ou ampliação, da abrangência do CPC e ainda pontua que isso pode ter se dado pela constatação da dificuldade de penetração da proposta cepecista em camadas populares. Ele justifica sua posição a partir dos depoimentos de ex-cepecista, como Denoy de Oliveira, por exemplo, para Jalusa Barcellos:

Qualquer tentativa de análise mais profunda era entendida como uma conciliação com a burguesia. Então, a tentativa de teatro, naquele momento, era porque intuíamos que precisávamos estabelecer uma ligação com outros filões da sociedade, que estavam inteiramente soltos. Era preciso conquistar alguns setores da sociedade, além do pessoal dos sindicatos (...) Então, eu acho que o teatro, além de ser uma necessidade da própria UNE (...) era uma possibilidade de se trazer uma nova corrente de pensamento (...) Quem estava dirigindo *Os Azeredo mais os Benevides* era o Nelson Xavier (...) não mais como nossos espetáculos populares, para fugir da polícia (1994, p. 174).

Em sua tese, Villas-Boas (2009) apresenta algumas ponderações de outros pesquisadores sobre a peça, de Moraes (2000) e Damasceno (1994), nas quais os autores tomam a peça de Vianinha, o primeiro, como um mergulho mais apurado na questão agrária e, este último, como obras [ele faz referência também à *Quatro Quadras de Terra*] de mais valor pela ampliação do temário da obra do dramaturgo do que por “méritos dramáticos”. Como temos defendido neste trabalho, o “mérito” e o “valor” destas peças de Vianna estão, em sua sensibilidade, para refratar, como forma teatral, a matéria social da questão agrária brasileira, que era um debate tão presente na vida social do país à época, fermentado pela atuação política de movimentos como as Ligas Camponesas.

Ao tratarmos dessas duas peças de Oduvaldo Vianna Filho encontramos rica fortuna crítica que, quase cem por cento das vezes, trata de *Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* em conjunto, o motivo, supomos, por terem um fio condutor temático, além de terem sido escritas pelo mesmo autor e apresentarem dados significativos de acúmulo crítico

entre si. Assim, verificamos que Paulo Bio Toledo tece comentários, de modo breve, sobre *Os Azeredo* e *Quatro Quadras* em sua dissertação de mestrado *Impasses de um teatro periférico. As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974*. Em outra ocasião, em *Notas sobre performance e representação na história do teatro brasileiro – uma dialética trágica*, Ivan Delmanto (2016) apresenta algumas considerações sobre a dramaturgia da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, o pesquisador, em seu artigo, busca avaliar a teoria da performance e problematiza as peças de Vianinha no que diz respeito à busca da compreensão do capitalismo brasileiro em sua totalidade, apontando as limitações da representação épica; Delmanto (2016) identifica o dramaturgo como parte de uma vertente crítica à performance.

Danilo Henrique Faria Mota (2018) analisa a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, em *Nacional-popular e a dramaturgia de Vianinha no Centro Popular De Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. O pesquisador analisa e debate o nacional-popular em *A mais valia vai acabar seu Edgar*, *Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* e procura verificar a recepção do teatro de agitação e propaganda (agitprop) e da assimilação dos pressupostos do teatro épico brechtiano no Brasil; Mota (2018) avalia que, para Vianinha, o realismo e o épico foram instrumentos de conscientização e de mobilização utilizados na defesa de um teatro nacional-popular.

A contradição entre drama burguês e teatro épico na obra de Oduvaldo Vianna Filho é a dissertação de Manoela Paiva Menezes (2017) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNESP-Marília. Em seu trabalho, a pesquisadora analisa as peças *Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960), *O Auto dos 99%* (1962), *Brasil Versão Brasileira* (1962) e *Quatro Quadras de Terra* (1963), para discutir em que medida se aproximam ou se afastam do teatro épico. Já em *Conexões em Cena: a luta pela terra em dois momentos do teatro brasileiro*, Rafael Litvin Villas Bôas (2007) tece considerações breves a respeito da dramaturgia de Vianinha em *Os Azeredo mais os Benevides* e *Quatro Quadras de Terra*, centrando o interesse de seu artigo na atuação do grupo *Filhos da mãe... terra* que integra a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo fundamental estudar a redução estrutural da questão agrária na dramaturgia dos grupos Teatro de Arena e Centro Popular de Cultura no recorte temporal de 1961 a 1964. Para isso, nos dedicamos à análise de três peças específicas escritas no contexto da atuação desses grupos, as quais consideramos momentos representativos de sua produção artística geral e deste tema em especial. Dessa maneira, elegemos *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal, de 1961; *Quatro Quadras de Terra*, de 1963 e *Os Azeredo mais os Benevides*, de 1964, de Oduvaldo Vianna Filho, como nossos objetos de pesquisa. A primeira peça foi produzida pelo Arena e as duas últimas pelo CPC – sendo que a última não chegou a estrear por conta do golpe civil-militar e a destruição criminoso do prédio da UNE, e de seu novo teatro. Embora tenham autoria reconhecida, elas não foram estudadas com esse viés, mas a partir dos interesses coletivos dos grupos nos respectivos contextos. Esperamos, portanto, ter demonstrado de que forma e a partir de quais recursos estéticos cada uma delas abordou, de diferentes pontos de vista, a questão da luta camponesa pelo direito à terra e à vida no Brasil na década de 1960.

Ao nosso ver, mais importante que o tema de um objeto artístico é o modo como ele foi formalizado esteticamente, porquanto essa redução seja, para a crítica literária materialista, a própria matéria social precipitada. Num país como o Brasil, isso tem dupla importância para o pesquisador da área das Letras interessado na dramaturgia nacional: a primeira diz respeito à reconstrução de um olhar sobre a história de nosso país, a partir do entendimento da importância dessa reconstituição para dar voz às camadas sociais que têm tido sempre sua versão dos acontecimentos negada e subjugada; a segunda, porque coloca, na história do teatro brasileiro, obras ou esquecidas, ou, tantas vezes, desvalorizadas pela crítica tradicional, cumprindo, portanto, um papel fundamental na documentação histórica dessa dramaturgia.

Assim, *Mutirão em Novo Sol* é emblemática de um momento singular de nossa dramaturgia, pois põe, pela primeira vez na história do teatro brasileiro, o trabalhador rural como protagonista da cena. Mas, mais do que isso, o Arena, principalmente nessa ocasião, representado pelas figuras de Xavier e Boal, tem a sensibilidade de buscar a expressão dessa questão de uma maneira nacional e popular. Para tanto, a peça é escrita a partir da entrevista com um líder camponês recém-saído da prisão, dado que, por si só, já deveria fazer sentir a necessidade de registrar esta obra na história do teatro nacional. No entanto, além disso, a recepção da peça é também uma revolução para os grupos de teatro engajado, uma vez que suas encenações se deram, quase exclusivamente, na década de 1960, em Congressos e encontros de

camponeses, cumprindo um dos objetivos traçados pelo grupo de popularizar o teatro – ou seja, extrapolar o espaço da Teodoro Bayma para alcançar novos públicos, sobretudo, populares, das camadas mais exploradas da sociedade.

A peça do Arena inova também por sua forma, que tem relação com seus objetivos de popularização do teatro; construída em formato de teatro tribunal, a peça de agitação e propaganda é um marco para o grupo e um choque para a crítica teatral da época (e ainda hoje). Os personagens ‘sem profundidade psicológica’; a ausência de conflitos intersubjetivos; o enredo não linear, constituído de *flashbacks* encenados; a linguagem popular, repleta de ditados e com uma prosódia bem brasileira e o final em aberto são algumas das mais importantes opções estéticas dos dramaturgos para sua construção.

Em *Quatro Quadras de Terra* entendemos que, mesmo com acúmulo crítico e estético suficientes para aportar uma construção formal mais afeita ao teatro épico, Vianinha optou, estética e politicamente, por uma forma teatral mais próxima do dramático para o tratamento de um tema épico, como a questão agrária, tendo como resultado uma peça constituída de uma antinomia estética pela inadequação do tema à forma. A escolha do dramaturgo pode, em nossa opinião, ter relação com a recepção da peça, que foi escrita para viajar pelo país com a UNE Volante: ou seja, a busca da ampliação do público, talvez, tenha motivado Vianinha a optar taticamente por uma peça com um forte núcleo dramático que pudesse criar certa empatia no espectador, para que, assim, o tema da luta pelo direito à terra fosse melhor recebido por um público de variados matizes e níveis de politização (e despolitização) dos mais diversos.

Os Azeredo mais os Benevides, do mesmo autor, possibilita observarmos um tratamento outro para a luta camponesa. Nesta peça, escrita para inaugurar o teatro da UNE, Vianinha se aproxima de modo singular do teatro épico brechtiano; não só por sua conhecida inspiração na *Mãe Coragem e seus filhos*, de Brecht, mas pela utilização de recursos estéticos épicos para a construção da dramaturgia d’*Os Azeredo*. A produção expressa enorme sensibilidade do dramaturgo que escreve em “tamanho fluminense”³⁴ e chega ao cerne da questão agrária, apresentando o sujeito “livre” brasileiro do meio rural como nunca antes outra dramaturgia o alcançou. Vianinha desconstrói diante do espectador/leitor a ilusão do ideal humanista burguês e escancara, de forma sutil, a impossibilidade histórica da amizade (aliança) entre explorador e explorado, bem como mostra o engodo ideológico do *self-made-man*.

³⁴ A expressão, aqui abreviada, José de Alencar usa para referir-se à dimensão acanhada, e, assim, de "cunho nacional", dos heróis de seus romances.

A relevância deste temário e da inovação de sua forma (que flerta com o dramático e se distancia e o perspectiva por vários caminhos) se mantém ainda hoje, o que justificaria *per se* trabalhos como o nosso. Em uma palestra, ministrada na Universidade Estadual de Maringá, a 24 de abril de 2018, num evento que comemorava o bicentenário de Marx, o professor Plínio de Arruda Sampaio Jr. propôs uma análise da última crise pela qual passa o sistema capitalista, que se iniciou em 2008 e ainda está em curso. Na sua fala, o professor fez uma retomada histórica das crises pelas quais o Brasil passou, elaborando o seguinte diagnóstico: com fim da escravidão, caiu o Império; com a crise do café, caiu a República velha; crise da industrialização nacional, quando as multinacionais assaltaram a indústria brasileira, caiu o Jango, golpe de 1964; agora, com a crise da industrialização internacional, ou internacionalizada, o capital tem a necessidade de transformar o Brasil numa megafeitoria e abandonar qualquer projeto nacional.

De acordo com Arruda, na economia há duas ordens: o ajuste, independente da maneira como ele será feito; e a suplantação da indústria nacional pelo que ele denominou “megafeitoria moderna”, ou seja, incentivo ao latifúndio de monocultura a qualquer custo; para a política, na ocasião de sua palestra, ele propôs que a burguesia sentia a necessidade de substituir (o que ele chamou de) “Nova república” por algo “mais duro”, mais conservador. Ao fim do pleito eleitoral de 2018, pudemos constatar a escolha do andar de cima, confirmando o prognóstico do professor, na eleição do atual governo; quanto ao plano econômico, embora o prognóstico fosse já, na oportunidade da palestra, óbvio, pudemos constatar uma piora brutal do quadro, desde o primeiro dia de Janeiro do ano corrente (2019), por meio da adoção de corte ao fomento de pesquisa, o avanço das negociatas para a aprovação da reforma previdenciária, o enfraquecimento do Ministério do Meio Ambiente e o fim do Ministério do Trabalho, só para citar alguns exemplos, os quais têm relação direta com o trabalho acadêmico e com esta pesquisa.

Diante deste quadro, nos parece, fica bem justificada a necessidade de continuar um trabalho de pesquisa na área das ciências humanas, e, mais de perto, na Literatura e, em especial para esta proposta de trabalho, no campo dos estudos teatrais. Em nossa concepção, a área das humanidades tem sido sistematicamente desvalorizada, por seu potencial em construir e fomentar o pensamento crítico; essa política, nos estudos literários, mais especificamente no campo do teatro, tem se refletido na escassez de verbas de incentivo à pesquisa, um claro massacre, via institucional, da produção do conhecimento *lato sensu*. Em resposta a essa política, se coloca a produção coletiva do saber por meio dos grupos de pesquisa, como o que

participamos e de estudos como este, que tem se proposto a redescobrir e reescrever a história do teatro brasileiro e a colocar dentro do âmbito acadêmico a perspectiva dos explorados por meio do resgate da dramaturgia nacional e popular do teatro político brasileiro. No caso deste trabalho, em específico, da questão agrária brasileira contada a partir do ponto de vista dos trabalhadores por meio de sua redução estrutural na dramaturgia do Arena e do CPC. É mister ainda reconhecermos os limites de nossa pesquisa, tendo em vista as dificuldades próprias de nosso tempo, no qual a produção do saber é cada mais moída pelas engrenagens da produção em larga e do mundo do trabalho alienante. Assim, também consideramos que este é o momento ideal para defender a necessidade absoluta da continuidade de pesquisas como a que procuramos desenvolver nestas páginas; no contra fluxo mesmo de tudo aquilo que tem se colocado como regra e práxis *sine qua non* para a educação e a pesquisa acadêmica no Brasil. Além, é claro, das limitações da própria pesquisadora.

Brecht, em seu ensaio *Cinco dificuldades no escrever a verdade*, no trecho intitulado *A coragem de escrever a verdade*, nos alerta: “Os tempos de máxima opressão são aqueles em que quase sempre se fala de coisas grandiosas. Em tais épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas e mesquinhas como a comida e a moradia dos que trabalham” (1967, p. 20). Assim, acende o alarme de incêndio hoje como na década de 1960; este trabalho buscou responder a ele, assim como o tem buscado o trabalho da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, o qual leva adiante as experiências de teatro de grupo e formalização estética da matéria social brasileira, sobretudo da reforma agrária, que continua na ordem do dia.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas camponesas no Nordeste*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1986. 64p
- ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973. 231p.
- AUTRAN, CARVALHO, TOLEDO, XAVIER. *Mutirão em Novo Sol*. Nelson. *Mutirão em Novo Sol*. / Nelson Xavier; coautoria Augusto Boal; colaboração [de] Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito de Araújo. 1ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015. – (Teatro e Sociedade, v. 1). p. 16.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, 472p.
- BENJAMIN, Walter. Bert Brecht. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos / seleção e apresentação Willi Bolle; tradução de Celeste H.M. Ribeiro de Sousa... | et a.l. |* – São Paulo: Cultrix : Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p.121-125.
- BETTI, Maria Sílvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto Faria (direção). *História do Teatro Brasileiro - do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESC, 2013, p.173- 194.
- _____. O Teatro de resistência. In: FARIA, João Roberto Faria (direção). *História do Teatro Brasileiro - do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESC, 2013, p. 194-215.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do Padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- BRANDÃO, Tania. As companhias teatrais modernas. In: FARIA, João Roberto Faria (direção). *História do Teatro Brasileiro - do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESC, 2013, p.80- 96.
- _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- _____. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, 170p.
- CARVALHO, Sérgio de. *O drama impossível*. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em literatura brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CARVALHO, Sérgio de. Atitude modernista no teatro brasileiro. In: *Dialética da cena: Escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho*. Publicado em 16 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1410>. Acesso em: 30 de junho de 2018.

CENTRO POPULAR DE CULTURA. Relatório do CPC. 1963, in: BARCELLOS, Jalusa. *CPC DA UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 441-456.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. RJ: Paz e Terra, 1996.

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

_____. *Teatro de arena, marco zero*. 2012b. Disponível em: https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/06/inacamargo_arenatxt.pdf. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

DELMATO, Ivan. *Notas sobre performance e representação na história do teatro brasileiro – uma dialética trágica*. Revista Sala Preta, v. 16, n. 01, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i1p105-119. p. 106-119.

FLORES JR., Wilson José. *Modernização pelo avesso: Impasses da representação literária em Os Contos de Belazarte, de Mário de Andrade*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

FERNANDES, Nanci. Primeiras tentativas de modernização. In: FARIA, João Roberto Faria (direção). *História do Teatro Brasileiro - do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESC, 2013, p. 43-57.

_____. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto Faria (direção). *História do Teatro Brasileiro - do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESC, 2013, p. 57-80.
GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. In: *Cadernos de Filosofia Alemã*. nº 12 – p. 51-78 – jul.-dez. 2008.

GENÚ, Luiz Felipe Batista. *O Teatro de Cultura Popular em três atos: articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964)*. 2016. 144f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados, 1984, 162p.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho: O teatro brasileiro de comédia – 1948-1964*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JULIÃO, Francisco. *Que são as Ligas Camponesas?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

LEVIN, Orna Messer. O Teatro dos Modernistas. In: FARIA, João Roberto Faria (direção). *História do Teatro Brasileiro - do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESC, 2013, p. 21-43.

MAGALDI, Sábado. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, 98p.

____. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008, 155p.

MENEZES, Manoela Paiva. *A contradição entre drama burguês e teatro épico na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. 2017. 101f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2017.

MELLO, K. B. *Boal em Três Tempos no Arena: Texto, Cena, Crítica e Teoria*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

MOTA, D. H. F. *Nacional-popular e a dramaturgia de Vianinha no Centro Popular De Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. 2018. 152f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

PERUCHI, C. H. *Formas épicas da dramaturgia da companhia do latão: teoria, história e crítica*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. 149p.

RIBEIRO, P. C. A.; TOLEDO, P. B. *Experimentalismo e Politização na Dramaturgia Brasileira da Década de 1960*. A permanência do drama. Revista Cena. Porto Alegre, n. 19, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/2742>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2019.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2014. 449p.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3ed. São Paulo: Edusp/Unicamp/Perspectiva, 1997.

____. *Brecht e o teatro épico*. 1ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

SANTOS, Janderson Barros dos. *História e desafios do agitprop no MST - Distrito Federal e entorno*. 2017. 45 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Educação do Campo) — Universidade de Brasília, Planaltina-DF, 2017.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

STEDILE, João Pedro. *História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964 / João Pedro Stedille (org.)* – 1ª. ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2006. 224p.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [Século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 253p.

____. *Teoria do drama moderno 1880 – 1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 176p.

TOLEDO, P., & NEIVA, S. (2015). *Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960*. Revista Aspas, 5(2), 67-80. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102249>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2019.

TOLENTINO, T. A. D. *A dialética em ação no teatro do Centro Popular de Cultura - CPC: mediações entre arte e sociedade 1961-1964*. 2015. 189f. Dissertação (Mestrado) – Curso de

Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1968.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha – Teatro, Televisão, Política*. Org. Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1983, 223p.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária, 1955 - 1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. 233f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Dep. Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

_____. *MST conta Boal do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 57, dezembro-, 2013, pp. 277-298. Universidade de São Paulo: São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641279012>. Também disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>>. Acesso em: 19 jan de 2019.

_____. *Conexões em Cena: a luta pela terra em dois momentos do teatro brasileiro*. Disponível em:

<<http://www.reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/Conexoes%20em%20cena%20-%20a%20luta%20pela%20terra%20em%20dois%20momentos%20do%20teatro%20brasileiro.pdf>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2019.

XAVIER, Nelson. *Mutirão em Novo Sol*. Coautoria Augusto Boal; colaboração [de] Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito de Araújo. 1ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015. – (Teatro e Sociedade, v. 1). 199p.: il. Edição crítica do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade – LITS.