UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Igor Aciole Souza

A trajetória do teatro engajado no Brasil a partir da obra dramatúrgica de Oduvaldo Vianna Filho (1959-1964)

Campina Grande – PB
2026

Igor Aciole Souza

A trajetória do teatro engajado no Brasil a partir da obra dramatúrgica de Oduvaldo Vianna Filho (1959-1964)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Orientador(a): Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires

Campina Grande – PB

2026

Universidade Federal de Campina Grande - UFCG
Sistema de Bibliotecas - SISTEMOTECA
Catalogação de Publicação na Fonte. UFCG - Biblioteca Central

S729t Souza, Igor Aciole.
A trajetória do teatro engajado no Brasil a partir da obra dramatúrgica de Oduvaldo Vianna Filho (1959-1964) / Igor Aciole Souza. –2026.
159 f.

Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2026.
"Orientação: Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires".
Referências.

1. Teatro Brasileiro. 2. Viana Filho, Oduvaldo, 1936-1974. 3. Luta de Classes. 4. Cultura Política. 5. Materialismo Histórico-dialético. 6. Ditadura Militar. I. Aires, José Luciando de Queiroz. II. Título.

UFCG/BC CDU 792(81)(043.3)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA MEIRE EMANUELA DA SILVA MELO CRB-15/568

Igor Aciole Souza

A trajetória do teatro engajado no Brasil a partir da obra dramatúrgica de Oduvaldo Vianna Filho (1959-1964)

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 29 de maio de 2026, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Documento assinado digitalmente
gov.br JOSE LUCIANO DE QUEIROZ AIRES
Data: 22/09/2026 17:01:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires
Orientador(a)

Prof. Dr. Romero Junior Venancio Silva
Instituição Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Documento assinado digitalmente
gov.br MICHELLY PEREIRA DE SOUSA CORDAO
Data: 25/09/2026 14:18:12-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. (a), Dr.(a) Michelly Pereira de Sousa Cordão
Instituição Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

Campina Grande – PB
2026

RESUMO

O presente projeto tem como temática de estudo a relação entre teatro e luta de classes no Brasil dentro de um recorte que atravessa as décadas de 1950 e 1960. Para isso, assume enquanto objeto de pesquisa a obra teatral do dramaturgo e militante comunista Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha). Em um período de efervescência dos movimentos sociais e de grande influência do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nos artistas, entra em cena a arte engajada à esquerda, que encontra ressonância nos mais variados âmbitos: cinema, literatura, música, artes plásticas e teatro. Para muitos artistas e intelectuais, que possuíam a perspectiva de transformação da sociedade, a exemplo de Vianinha, a arte se tornou um grande instrumento em prol de um projeto político revolucionário, procurando não só a transmissão da cultura engajada aos populares, mas também caminhar para um horizonte no qual os próprios populares deteriam os meios de produção da cultura, tornando-se eles próprios produtores de cultura. A pesquisa adota as peças teatrais de Vianinha produzidas até 1964, visando contribuir academicamente a respeito da relação do teatro enquanto um campo de disputa por hegemonia, portanto, se localiza na corrente historiográfica do materialismo histórico-dialético, isto é, entende-se aqui a cultura não em função de si mesma, mas dentro da luta de classe. Serão utilizadas como fontes as peças teatrais, biografias, ensaios e entrevistas dos artistas e intelectuais. Para tanto, a proposta dialoga com estudiosos marxistas como Antonio Gramsci (1982), Raymond Williams (1979, 2005, 2011), Iná Camargo (2012, 2016) e Marcelo Ridenti (2006, 2016, 2018).

Palavras-chave: Teatro, Luta de classe, Ditadura militar.

ABSTRACT

This project focuses on the relationship between theater and class struggle in Brazil, specifically within the context of the 1950s and 1960s. To this end, it takes as its object of research the theatrical work of the playwright and communist activist Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha). During a period of effervescence in social movements and great influence of the Brazilian Communist Party (PCB) on artists, engaged art on the left emerged, finding resonance in various fields: cinema, literature, music, visual arts, and theater. For many artists and intellectuals, such as Vianinha, who envisioned social transformation, art became a powerful instrument in support of a revolutionary political project. This project sought not only to transmit engaged culture to the people but also to move towards a horizon where the people themselves would own the means of cultural production, becoming producers of culture themselves. This research adopts Vianinha's theatrical plays produced up to 1964, aiming to contribute academically to the understanding of theater as a field of struggle for hegemony. Therefore, it is situated within the historiographical current of historical-dialectical materialism, that is, culture is understood not in terms of itself, but within the context of class struggle. The sources used will be theatrical plays, biographies, essays, and interviews with the artists and intellectuals. To this end, the proposal engages with Marxist scholars such as Antonio Gramsci (1982), Raymond Williams (1979, 2005, 2011), Iná Camargo (2012, 2016), and Marcelo Ridenti (2006, 2016, 2018).

Keywords: Theater, Class struggle, Military dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **6**
1 VIDA E OBRA DE ODUVALDO VIANNA FILHO (VIANINHA) **22**
1.1 Do Teatro Paulista do Estudante ao Centro Popular de Cultura da UNE **22**
1.2 Ditadura militar no Brasil: O teatro como trincheira de resistência **39**
1.3 O golpe dentro do golpe e a cultura engajada asfixiada **47**
2 DA CRISE DO DRAMA À CONSTRUÇÃO DO TEATRO NACIONAL-POPULAR: VIANINHA E A DRAMATURGIA ENGAJADA **53**
2. 1 Teatro épico no Brasil e brasilidade romântico revolucionária: forma, política e estrutura de sentimento **53**
2.2 Chapetuba Futebol Clube (1959): futebol, povo e estrutura de poder em uma forma dramática em crise **57**
2.3 A Mais-valia Vai Acabar, seu Edgar (1960): O povo como sujeito do conhecimento e a consolidação do teatro épico **74**
2.4 Auto Dos 99% (1962): reforma universitária e horizonte revolucionário **88**
2.5 Brasil, Versão Brasileira (1962): a burguesia nacional entre o povo e o imperialismo **96**
3 TEATRO ÉPICO E QUESTÃO AGRÁRIA: A LUTA DE CLASSES ÀS VÉSPERAS DO GOLPE **111**
3.1 Da crise do populismo ao Golpe de 1964 **111**
3.1.1 A crise do populismo e a intensificação da luta de classes 111
3.1.2 Radicalização política e isolamento do governo Goulart 112
3.1.3 Anticomunismo, guerra fria e articulação golpista 114
3.1.4 O golpe de 1964 como solução de classe 114
3.2 Entre a submissão e a resistência: conflito agrário em quatro quadras de terra (1963) **115**
3.3 Azeredo mais os Benevides: releitura épica do conflito agrário (1964) **130**
CONSIDERAÇÕES FINAIS **152**
REFERÊNCIAS **157**

INTRODUÇÃO

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por muitas transformações no Brasil, que realizava a sua revolução industrial tardia e periférica, deixando de comportar uma estrutura agroexportadora para se tornar um país urbano-industrial. As transformações vieram acompanhadas de muitas lutas sociais com as greves operárias, as ligas camponesas, o movimento estudantil e o estabelecimento de uma cultura engajada[1].

Dentro da conjuntura pós segunda guerra mundial, a vitória da União Soviética e a resistência heroica contra os nazistas fizeram com que muitos intelectuais e artistas se aproximassem do Partido Comunista Brasileiro (PCB), como destaca Napolitano (2001). Essa aproximação se desenvolveu, sobretudo, no campo da dramaturgia e da literatura, através de nomes como: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e o próprio Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha). Uma onda de artistas marcados por essa influência procurou criar uma produção artística que se opusesse às produções burguesas da época, que eram representadas na figura, por exemplo, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e da Companhia Vera Cruz. Expressão disso foi o grupo Teatro Paulista do Estudante (TPE), o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura, o Cinema Novo, a Bossa Nova "politizada", etc.

O nome de Vianinha é incontornável para falar desse cenário. Durante sua juventude, juntamente com Guarnieri e outros jovens militantes, ele criou o TPE em 1955, que consistia em um projeto que aliava o fazer teatral com o fazer político. O teatro se traduziu em um importante instrumento político, que, diferente do teatro burguês do TBC, buscava alcançar as camadas populares, fazendo a disputa das ideias contra a classe dominante. Pouco tempo depois, o grupo se integrou ao Teatro de Arena, que havia sido criado por José Renato em 1953, e também representava uma oposição ao TBC, construindo uma dramaturgia antenada na realidade brasileira e assumindo a perspectiva das classes subalternas. Foi no Arena que Vianinha estreou e se profissionalizou como dramaturgo, e lá permaneceu até o ano de 1960, quando deixou o grupo para dar sentido a um novo projeto de teatro produzido para a classe

[1] O conceito de "engajamento" como havia sido delineado pelo filósofo francês Jean Paul-Sartre, que previa uma prática intelectual voltada para as questões sociais e humanistas mediante a escrita (ensaios/prosa), passou por uma inflexão no contexto brasileiro do final da década de 1950. Existe neste momento uma ampliação do conceito de engajamento na medida que o campo de atuação do intelectual de esquerda deixa de estar focado na literatura para se ampliar as linguagens artísticas como o teatro, o cinema e a música (Napolitano, 2001). Isso nos permite falar em um "teatro engajado" para se referir ao teatro praticado entre as décadas de 1950 e 1960, que se desenvolvia na contramão do teatro burguês. Esse modelo de teatro demonstrava compromisso com as questões públicas e humanistas, se baseando não apenas na dimensão discursiva, mas também na experiência estética e sensorial para mobilizar o público e intervir na realidade.

trabalhadora, projeto este que culminou na criação do Centro Popular de Cultura ligado à União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE).

O CPC resgatava a perspectiva que já estava presente no TPE, de que o teatro, mais do que cumprir uma função estética, deveria cumprir uma função pedagógica, ajudando a despertar a perspectiva crítica das camadas populares e influenciar a almejada revolução social. A novidade era que, mais do que teatro, o CPC passou a produzir uma cultura engajada, que abrangia diversas manifestações artísticas: o cinema, a literatura, as artes plásticas, a música, etc., sedimentando uma cultura-popular-revolucionária.

A ditadura de 1964 representou a interrupção das lutas sociais, tirando de cena as reformas de base e desarticulando o movimento operário, as ligas camponesas e o movimento estudantil. No entanto, a cultura engajada, que estava efervescente no momento imediatamente anterior ao golpe, conseguiu manter sua chama acesa, desfrutando de uma relativa autonomia até 1968, quando foi promulgado o Ato Institucional Nº 5 e até mesmo o campo da cultura foi asfixiado pelo regime militar, como destaca Ridenti (2000).

Durante 1964 até 1968, muitos artistas e intelectuais mantiveram o compromisso com as classes subalternas e a luta política, dando voz às questões dos oprimidos mesmo diante de uma ditadura que perseguia, matava e censurava opositores políticos. Vianinha permaneceu ativo desafiando o individualismo e o conformismo enquanto valor e produzindo uma obra responsável por influenciar artistas radicais até hoje.

O presente trabalho se dedica a analisar a obra dramatúrgica de Vianinha produzida na conjuntura pré-golpe a partir de uma abordagem materialista-dialética. Para tanto, esse objetivo se divide em etapas menores: 1) identificar a vida e a obra de Vianinha por intermédio de entrevistas, ensaios e materiais biográficos, que ajudarão a chegar ao contexto social no qual o autor agiu; 2) analisar as obras da primeira fase do teatro de Vianinha, cuja característica principal foi o rompimento com o teatro dramático à luz da influência predominante do teatro épico de Erwin Piscator; 3) analisar as obras escritas a partir de 1962, que trazem consigo a temática da luta de classe no campo a partir de uma fase dramatúrgica alinhada ao teatro épico dialético de Bertolt Brecht.

Esse trabalho toma como ponto de partida a pesquisa do autor iniciada na graduação intitulada “Teatro e luta de classes: Uma análise da peça “Eles Não Usam Black-tie (1950-1968)”. Esta pesquisa foi produzida durante o governo Bolsonaro, quando a censura, o corte de verba e o autoritarismo estavam na ordem do dia, tornando importante resgatar e debater obras como “Eles não usam black-tie” (1958) e artistas como Gianfrancesco Guarnieri. A princípio, a motivação seria ampliar a pesquisa no sentido de estudar a produção

do Teatro de Arena como um todo, mas, como esse seria um trabalho muito prolongado para o pouco tempo concedido para a realização do mestrado, ficou decidido que ela se ampliaria no sentido de trazer à tona outro personagem importante da dramaturgia brasileira: Oduvaldo Vianna Filho.

O posicionamento político de artistas radicais possui uma significativa importância, principalmente em períodos difíceis, com a prevalência de um ideário neoliberal, a precarização do trabalho e a desesperança em relação a um projeto de sociedade futura alternativa ao capitalismo. Como destacou o sociólogo galês Raymond Williams em sua obra "Cultura e sociedade" (2011):

> (...) existem ideias e modos de pensar que trazem consigo as sementes da vida. E existem outros, talvez nas profundezas das nossas mentes, que trazem consigo as sementes da morte. De uma morte geral. A medida do nosso sucesso, em reconhecer esses dois tipos, dar-lhes um nome, possibilitando, assim, o seu reconhecimento coletivo, pode literalmente, ser a medida do nosso futuro (Williams, 2011, p.361).

A vida das classes subalternas, dos artistas radicais e daqueles que detém uma perspectiva de transformação da realidade depende da capacidade que se refere Williams, em identificar e diferenciar as ideias da morte das ideias da vida. Vianinha foi um dos que dedicou a vida a essa tarefa de distinguir as duas sementes e possibilitar às camadas populares fazer o mesmo, o que o torna um artista e militante importante de ser estudado e debatido.

Em consonância com a importância que teve, o autor já foi objeto de muitas pesquisas. Podemos dividir as produções que carregam Vianinha e sua obra como objeto de estudo em dois grupos: os escritos biográficos e as dissertações, teses de doutorado, artigos e capítulos de livro que envolvem as mais diversas áreas. No primeiro grupo, temos obras produzidas como a biografia do jornalista Dênis de Moraes intitulada "Vianinha, cúmplice da paixão" (1991) e, a também de cunho biográfico, obra "Companheiros de Viagem" (1984) escrito pela artista e mãe de Vianinha Deocélia Vianna, que relembra a trajetória do filho, trazendo um olhar minucioso e pessoal não só para ele, mas para seu pai, Oduvaldo Vianna, e para ela própria, Deocélia Vianna, diante do quadro político e histórico do país. Ambas as obras trazem uma riqueza de material com grande potencial analítico, que incluem entrevistas e depoimentos de amigos, familiares, críticos teatrais e diversos artistas e intelectuais. Não à toa, o rico material foi amplamente usado nas pesquisas acadêmicas que vieram a seguir. No segundo grupo, para citar alguns poucos exemplos, temos a dissertação da letróloga Maria Silvia Betti intitulada "Evolução do pensamento de Oduvaldo Vianna Filho" (1984), e o livro da mesma autora, que derivou de sua tese de doutorado "Oduvaldo Vianna Filho" (1997). Na

primeira pesquisa, Betti investiga o conteúdo ideológico que perpassa a obra de Vianinha, enquanto na segunda, ela amplia a investigação, concentrando-se em analisar a relação das peças do autor com um projeto nacional de cultura. Em 1999, foi a vez da publicação da tese de doutorado de Rosangela Patriota, "Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo" (1999), que tomou a obra "Rasga coração" (1974), elegida pelos críticos como "obra prima", como ponto central da investigação que visava compreender a historicidade da obra, analisar os significados e interpretações e compreender a relação da peça com as tensões políticas e sociais da década de 1970. Na virada do século XX, tivemos pesquisas mais recentes, como a dissertação de Paulo Vinicius Bio Toledo (2013), que se dedicou a analisar as reflexões teóricas de Vianinha dentro do contexto político e cultural do Brasil, assumindo enquanto fontes dois principais textos, que são "Do Arena ao CPC" (1962) e "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém (1968); a análise de Borges (2016) sobre Vianinha mediante os conceitos de "nacional" e "popular", concentrando, sobretudo, na peça "Rasga Coração" (1974); e, por fim, a tese de Villares (2017), na qual o autor se debruçou na análise das peças escritas pós AI-5, quando considera que Vianinha adotou a abordagem estética do realismo crítico de Georg Lukács.

O presente estudo busca se somar aos demais trabalhos acadêmicos contribuindo com a análise do teatro enquanto um campo de disputa por hegemonia[2]. Para isso, assume a produção dramatúrgica de Vianinha desenvolvida em todo o período pré-golpe, isto é, desde a sua primeira peça em 1959 até o ano de 1964 quando se iniciou a ditadura militar no Brasil. A escolha dessa cronologia se justifica a partir da percepção de que trabalhar com a obra completa implicaria em um trabalho muito extenso e difícil de aliar ao curto tempo que é oferecido para finalizar a pesquisa. Desse modo, a pesquisa delimitou-se em analisar todas as obras produzidas até 1964, por considerar este um ano de um marco decisivo no modo de se fazer arte política revolucionária e na organização da hegemonia cultural burguesa no Brasil. Assim, a pesquisa pretende ser ampliada no futuro a partir de um novo estudo que possa analisar todas as obras produzidas após 1964, captando os impactos da ditadura no desafio de se produzir arte política, e investigando a relação de Vianinha na nova conjuntura marcada pelo triunfo do capitalismo e da industrial cultural.

Durante a consulta à bibliografia de estudos sobre o autor, foi possível notar diferentes pesquisas que se concentravam em peças isoladas, ou em conjunto de peças específicas. Se, por um lado, a análise de peças isoladas nos ajuda a formalizar um profundo conhecimento

[2] Esta pesquisa só foi possível graças ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio de bolsa de pesquisa concedida ao autor.

sobre elas, por outro, justamente por adotar recortes menores, pode se perder de vista a trajetória criativa no processo histórico-material: a evolução das temáticas, dos estilos, das visões de mundo, etc. Por essa razão, a análise aqui proposta assume enquanto objeto de estudo todas as peças que foram produzidas pelo autor até 1964. A escolha de um recorte mais panorâmico se justifica por essa operação nos permitir investigar o diálogo interno entre o conjunto da obra, identificando as continuidades, permanências e mudanças na linguagem teatral incorporada.

Os conceitos que nortearão a análise serão o de "intelectual orgânico" do filósofo italiano Antônio Gramsci, para analisar Vianinha enquanto um intelectual orgânico da classe trabalhadora; o conceito de "cultura" do sociólogo galês Raymond Williams, para entender como a cultura, longe de representar uma dimensão neutra, se trata de um campo de disputa política no interior de um modo de produção (Base/Superestrutura) e o teatro enquanto uma manifestação artística está inscrito nessa dinâmica; o conceito de "cultura" do sociólogo brasileiro Marcelo Ridenti, para ancorar a análise dentro do quadro histórico brasileiro das lutas sociais e da cultura-popular-revolucionária; por fim, o conceito de "teatro épico" em diálogo com a filósofa brasileira Iná Camargo.

Gramsci trouxe duas contribuições importantes: a interpretação de que a política não é um mero reflexo do econômico, portanto, dando uma autonomia relativa à política em relação à infraestrutura; e a interpretação de que a cultura é uma peça chave para se fazer uma revolução. Na transição do século XVIII para o século XIX, o filósofo notou que as condições materiais que haviam permitido a emergência da Revolução Francesa já não eram as mesmas. Desse modo, ele se debruçou a analisar esse novo quadro histórico para refletir sobre os caminhos que poderiam ser abertos para uma nova revolução, isto é, ele interpreta essa nova realidade com o objetivo de fazer política diante dela. Uma das mudanças incontornáveis que ele observou foi que a passagem para o século XIX veio acompanhada de um fortalecimento da sociedade civil, momento em que surgem organismos importantes dessa sociedade civil, como sindicatos, partidos políticos e a imprensa. É observando isso que ele elaborou seu conceito de "hegemonia".

Para Gramsci, para que uma determinada classe se torne uma nova classe dominante ela precisa usar mais do que o uso da força, precisa conquistar o consenso da sociedade civil. Ou seja, é preciso combinar o uso da força e a conquista do consenso orgânico da sociedade para chegar ao poder e manter-se como dominante. É a combinação desses dois elementos que fundamenta a hegemonia. Construir uma hegemonia, implica na necessidade de criar os "intelectuais orgânicos". Um aspecto interessante de Gramsci é a ampliação do conceito de

“intelectual” que ele elabora: embora haja uma divisão do trabalho que limita alguns indivíduos a serem operários, por exemplo, o filósofo italiano entende que esses “indivíduos comuns” também são intelectuais, pois o seu trabalho não envolve apenas o saber braçal, mas pressupõe também o saber intelectual. Os populares são capazes de refletir e construir saberes sobre a realidade que os cerca, nesse sentido são “intelectuais” e “filósofos”. O problema é que o modo como a nossa sociedade é estruturada impede esses homens e mulheres de serem “intelectuais/filósofos” fora do ambiente do trabalho. Se a hegemonia pressupõe um grande campo de batalha de ordem ideológica, os intelectuais orgânicos são os “soldados”, que, a partir de uma função diretiva, organizam a cultura, difundindo a ideologia da classe por quem opta e, consequentemente, disputando o consenso orgânico da sociedade civil em prol dela. Do mesmo modo que existem intelectuais orgânicos ao lado da burguesia, ajudando a manter a sua hegemonia, também temos intelectuais orgânicos das classes subalternas, responsáveis por organizar os interesses de classe dos trabalhadores, criando uma nova cultura e impedindo que a classe dominada pense com as ideias que a classe dominante lhe impõe.

Gramsci, desse modo, enfatiza o aspecto de que os populares podem resistir a partir da cultura fazendo “guerra de posição”, guerra essa nada fácil, pois pensando no caso da realidade brasileira, que nunca passou por uma democratização dos meios de comunicação, falar em “meios de comunicação” é quase sempre falar da ideologia da classe burguesa. No entanto, como dito anteriormente, essa dominação não é unidimensional, mas sim dialética.

“Cadernos de Cárcere” de Antônio Gramsci chegaram na Inglaterra na década de 1950, ganhando atenção de muitos intelectuais que se interessaram em estudar a cultura dentro da sociedade capitalista, encontrando na obra do italiano um caminho a ser seguido e ampliado, e o sociólogo galês Raymond Williams é um dos exemplos. A produção intelectual de Williams, além de outros intelectuais como E. P. Thompson e Richard Hoggart, é produto de um período que atravessou a guerra do Vietnã, os movimentos de 1968, e a disseminação dos meios de comunicação de massa. Isso explica o porquê de tanto os estudos culturais ingleses como a Escola de Frankfurt dedicarem, nesse momento, uma especial preocupação para estudar o impacto do conteúdo e da forma dos meios de comunicação emergentes. Enquanto Adorno e Horkheimer propuseram o conceito de “indústria cultural”, enfatizando a progressiva transformação da cultura em mercadoria, os estudos culturais trouxeram contribuições para o campo da cultura, analisando essas transformações a partir da perspectiva do que chamaram de “materialismo cultural”.

Os estudos culturais nascem, portanto, assim como a Escola de Frankfurt, ancorados no marxismo e permanecendo sob a influência predominante dessa corrente por toda a sua

fase clássica (de 1964 até 1990). Embora na década de 1990, acompanhando os rumos históricos do fim da União Soviética, da queda do Muro de Berlim e do avanço da globalização e do neoliberalismo, esse campo de investigação se tornou cada vez mais alinhado à perspectiva do pós-estruturalismo, com isso, assumindo uma base mais discursiva, textualista e nominalista nos estudos da cultura.[3]

Outra característica importante do período em que Williams escreveu é que ele coincidiu com um contexto de crise no interior do marxismo, aberto desde 1956, quando o relatório do político soviético Nikita Khrushchev trouxe a público os crimes de J. Stalin. Contudo, o sociólogo Galês – como muitos intelectuais de seu tempo, a exemplo de E.P Thompson, Christopher Hill e Eric Hobsbawm – rompeu com o stalinismo sem com isso abandonar o marxismo por completo. A sua teoria, desse modo, nasceu da crítica do marxismo stalinista, que possuía um materialismo economicista e mecanicista; e do idealismo romântico da Inglaterra, que possuía uma visão de cultura contaminada de elitismo e conservadorismo, afinal, é preciso enfatizar, Williams foi um extremo defensor de que os bens da cultura, assim como os bens econômicos, deveriam ser socializados e tornarem-se comuns a todos os indivíduos.

Para formular sua perspectiva de "cultura", Raymond Williams precisou fazer um árduo trabalho de investigação sobre o conceito na história, atravessando uma série de intelectuais e teóricos da cultura, esse estudo deu origem a sua obra "Cultura e sociedade" (1958). Uma das conclusões desse livro é que a Revolução Industrial significou um ponto marcante no significado da "cultura" na história. A mudança estrutural da sociedade, que havia se tornado urbano-industrial, veio acompanhada de uma mudança cultural no sentido amplo e restrito do conceito. Em resumo, o modo de viver, acreditar e produzir se transformou completamente na segunda metade do século XVIII.

Se antes da transformação industrial, quando o mundo era predominantemente feudal, a palavra "cultura" era mais usada para designar o cultivo da agricultura, no novo período, ela ganha novos contornos. Williams destacou três perspectivas do conceito: a perspectiva francesa, a alemã e a inglesa.

A influência iluminista de que a cultura, assim como a razão e a ciência colocariam a sociedade nos trilhos da civilização teve um grande impacto na França, foi lá que se desenvolveu um conceito de "cultura" muito ligado ao conceito de "civilização", contraposta

[3] Essa diferença entre a perspectiva do marxismo e pós-estruturalismo é importante de ser enfatizada, pois embora as duas correntes concordem na premissa de que a linguagem atribui significado ao real, para o marxismo – e o materialismo cultural de Williams não escapa disso – as representações são construídas dentro de determinadas condições materiais/históricas.

à "barbárie". Na Alemanha, por sua vez, a noção de cultura obteve um novo significado, pois os românticos alemães, ao tentar resgatar a "cultura-popular", passaram a entender o conceito como algo que designa as artes, a religião, a família, a vida pessoal, os significados e os valores. Já na Inglaterra, se passou a existir um conceito de cultura ligada ao patrimônio superior das artes, uma perspectiva que se pendurou até os tempos de Williams, e que era elitista e conservadora na medida que entendia somente a existência da chamada "cultura erudita", pertencente à minoria letrada.

É apenas após estudar a noção de "cultura" na história que Williams apresenta a sua própria perspectiva de "cultura". O seu conceito é trazido na sua obra "Cultura" (1981), quando ele traz dois sentidos para "cultura", sendo um primeiro mais amplo e um segundo mais restrito:

> (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como "modo de vida global" distinto, dentro do qual se percebe, hoje, um "sistema de significações" bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como "atividades artísticas e intelectuais", embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as "práticas significativas" – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso. (Williams, 1992, p. 13).

Em suma, a cultura, para Williams, pode ser encarada como modo de vida, de um indivíduo, de uma comunidade, de um grupo social ou até mesmo uma nação. Na medida que ele elege a cultura como algo "comum", ele também ressalta que não se pode distinguir o social do cultural, dado que a cultura é simultaneamente experiência concreta e o significado atribuído a essa experiência, isto é, os indivíduos vivem ao mesmo tempo que constroem os seus significados. A diferença, portanto, da visão de Williams em relação aos teóricos da cultura de sua época, como bem aponta Badaró (2012), é a sua rejeição de olhar a cultura por si mesma, a cultura como algo autônomo, apartado da realidade material.

Em "Base e superestrutura" (2005), Williams, contrapondo as concepções do marxismo soviético/stalinista — que entendia a superestrutura como mero reflexo do econômico —, defendeu que a cultura não é um reflexo da base econômica: primeiramente, porque base não significa apenas economia, engloba também as relações sociais e a estrutura social; e, segundamente, porque a cultura possui um certo grau de autonomia, inclusive sendo capaz de influenciar a política e a própria economia. Retirar essa dimensão da autonomia da cultura, desse modo, seria perder o agenciar dos sujeitos históricos. Longe de existir uma

única determinação, existem, na verdade, múltiplas determinações, podendo cada esfera influenciar a outra. A cultura, diante disso, assume papel ativo, uma vez que também tem a capacidade de exercer determinações (mas também não pode ser vista como uma esfera absoluta).

Retomando a obra "18 Brumário de Luís Bonaparte" de Marx, o sociólogo galês valoriza o agenciar humano, sem com isso abandonar a ideia de determinação. Para ele, dizer que existe uma base determinante, significa dizer que ela "impõe limites e exerce pressões" na superestrutura, ou seja, se distancia das premissas do marxismo soviético/stalinista, ou mesmo do estruturalismo de Althusser, pois compreende que os indivíduos possuem a capacidade de fazer escolhas. Porém, essas escolhas são feitas dentro das condições que lhe são dadas pela base, que envolve para além da economia as relações sociais, o modo como homens e mulheres constroem suas vidas e a reproduzem e o modo, portanto, de como a sociedade se encontra estruturada:

> Nós temos que reavaliar "determinação" como o estabelecimento de limites e o exercício de pressões, e não como a fixação de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Nós temos que reavaliar "superestrutura" em relação a um determinado escopo de práticas culturais relacionadas, e não como um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, principalmente, nós temos de reavaliar "base" não como uma abstração econômica ou tecnológica fixa, mas como as atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, que contêm contradições e variações fundamentais, e por isso estão sempre em estado de processo dinâmico (Williams, 2005, p.214).

O conceito de Hegemonia de Gramsci, que já indicava uma eficiente ferramenta de análise para se entender a relação entre cultura e poder, é refinado por Raymond Williams, que propôs um novo modelo para dar conta da complexidade que está por trás das disputas por hegemonia. Para Williams, na sociedade existem práticas, valores e significados que são dominantes e efetivos. Na medida em que os valores e significados se manifestam por meio de ações cotidianas, isto é, são vividos enquanto práticas, eles acabam se apresentando para os indivíduos como verdades inquestionáveis, como a essência da realidade. Esses elementos são mediados pelo que Williams chama de "tradição seletiva", que consiste na escolha seletiva do que vai ser propagado como "a tradição". Vejamos:

> O modelo teórico com o qual tenho tentado trabalhar é o seguinte: diria, em primeiro lugar, que em qualquer sociedade e em qualquer período há um sistema central de práticas, significados e valores, que podemos definir propriamente como dominantes e efetivos. Isso não implica nenhum juízo de valor sobre tal sistema. Tudo o que quero dizer é que ele é central. De fato, eu o definiria como um sistema corporativo, o que poderia causar confusão, pois Gramsci usa "corporação" para definir aquilo que é subordinado em oposição aos elementos genéricos e dominantes da

> hegemonia. De qualquer modo, o que tenho em mente é o sistema de significados e valores central, efetivo e dominante, que não é meramente abstrato, mas organizado e vivido. É por isso que a hegemonia não deve ser entendida no nível da mera opinião ou manipulação. Ela é um corpo completo de práticas e expectativas; implica nossas demandas de energia, nosso entendimento comum da natureza do homem e de seu mundo. É um conjunto de épocas, preocupada com as características gerais e delineamentos abrangentes. O modelo teórico com o qual tenho tentado trabalhar é o seguinte: diria, em primeiro lugar, que em qualquer sociedade e em qualquer período há um sistema central de práticas, significados e valores, que podemos definir propriamente como dominantes e efetivos. Isso não implica nenhum juízo de valor sobre tal sistema. Tudo o que quero dizer é que ele é central. De fato, eu o definiria como um sistema corporativo, o que poderia causar confusão, pois Gramsci usa "corporação" para definir aquilo que é subordinado em oposição aos elementos genéricos e dominantes da hegemonia. De qualquer modo, o que tenho em mente é o sistema de significados e valores central, efetivo e dominante, que não é meramente abstrato, mas organizado e vivido. É por isso que a hegemonia não deve ser entendida no nível da mera opinião ou manipulação. Ela é um corpo completo de práticas e expectativas; implica nossas demandas de energia, nosso entendimento comum da natureza do homem e de seu mundo. É um conjunto de significados e valores que, vividos como práticas, parecem se confirmar uns aos outros, constituindo assim o que a maioria das pessoas na sociedade considera ser o sentido da realidade, uma realidade absoluta porque vivida, e é muito difícil, para a maioria das pessoas, ir além dessa realidade em muitos setores de suas vidas." (Williams, 2005, p.217).

Uma vez que uma hegemonia nunca é absoluta, do mesmo modo que dentro de um sistema hegemônico existem elementos que são dominantes, também existem os elementos não dominantes, que Williams distingue como elementos alternativos e elementos oposicionistas. A diferença que reside entre os dois se deve ao fato de que os elementos alternativos, apesar de serem distintos daquilo que é hegemônico, não se opõem à ordem estabelecida, enquanto que os oposicionistas sim, e por isso são considerados contra hegemônicos. O que não significa que elementos alternativos não possam, em algum momento, se tornar oposicionistas. Se uma prática alternativa se mantém enquanto tal, ela pode ser tolerada; já as oposicionistas, por representarem uma ameaça à cultura dominante, uma vez identificadas, podem ser incorporadas ou eliminadas. Além disso, Williams acrescenta mais duas categorias ao debate em torno do sistema hegemônico: o residual e o emergente. São residuais os valores, significados e ideias que existem dentro de um resíduo cultural e social, ao passo que são considerados emergentes os novos significados, valores e ideias que emergem de forma contínua.

Nos trilhos de Raymond Williams, Ridenti estudou a cultura brasileira dos anos de 1960, analisando os artistas e intelectuais brasileiros a partir do materialismo cultural. O uso dessa base teórica não se trata de uma mera repetição do que Williams propôs e da realidade inglesa, longe disso, Ridenti fez uma incorporação criativa dessa produção intelectual, levando os conceitos aprendidos com o sociólogo galês para a realidade do Brasil. É assim

que ele elabora o seu conceito de “brasilidade romântica revolucionária”, entendendo com isso a estrutura de sentimento por trás daqueles artistas e intelectuais da década de 1950 e 1960, que eram revolucionários e românticos, na medida que buscavam em um passado idealizado, a essência do povo brasileiro, para a partir desse passado, iluminar os caminhos para revolucionar a realidade do presente. Por essa razão, não fica difícil entender como eram frequentes nas produções artísticas revolucionárias a representação do “homem comum”, a exemplo dos personagens camponeses e nordestinos, isto é, essas representações existiam porque esses artísticas e intelectuais acreditavam que esses “homens/mulheres comuns” ocupariam uma posição chave na construção da revolução brasileira.

A cultura se tornou um instrumento político em prol da revolução brasileira para muitos artistas e intelectuais, que Ridenti entende a partir da chave do conceito de hegemonia de Williams, ou seja, existe em toda sociedade uma cultura dominante, seja ela residual ou emergente, que por sua vez pode-se dividir entre uma cultura de modelo alternativo ou de modelo oposicionista. O Teatro Paulista do Estudantes, assim como o Teatro de Arena, e o Centro Popular de Cultura, nesse sentido, representavam uma cultura contra hegemônica emergente oposicionista. Para o autor, todos esses artistas, que estavam sob a estrutura de sentimento da “brasilidade romântico revolucionária”, estavam empenhados em produzir peças de teatro, filmes, poesia, literatura, e outros tipos de produções, de modo a ajudar a incitar a revolução brasileira (seja no molde democrático-burguesa, seja no molde socialista).

A revolução brasileira, no entanto, encontrou pelo caminho o obstáculo do golpe de 1964, e, sobretudo o AI-5, que significou a frustração do sonho revolucionário, pelo menos para o tempo mais imediato, e o triunfo do capitalismo e da ditadura burguesa no Brasil. Do mesmo modo que na esfera social o capitalismo triunfou, a partir do AI-5, na esfera da cultura, a cultura burguesa se sobressaiu reafirmando-se como hegemônica. Consequentemente, encontramos a prevalência das gravadoras, da televisão e das empresas produtoras de bens culturais de modo geral, consolidando no Brasil a chamada “indústria cultural”.

Essa mesma indústria cultural, que representa o contraste do projeto artístico revolucionário contra hegemônico, contratou os artistas e intelectuais da esquerda revolucionária para compor suas empresas, incorporando o caráter rebelde e ameaçador da ordem social que as obras desses indivíduos representavam em outrora, passando agora a inserir-se na lógica do capital, caso esse previsto na teoria de Williams, quando o autor enfatiza a possibilidade das culturas oposicionistas de serem cooptadas.

O Teatro Épico, que é inevitavelmente associado ao dramaturgo alemão Bertolt Brecht, já existia antes dele, reunindo técnicas que se opunham às convenções do chamado Teatro Realista. A partir do legado do Teatro Épico, Brecht apresentou novas e decisivas contribuições para essa forma de fazer teatro, fazendo com que essa convenção teatral assumisse sua forma mais acabada. Se o Teatro Épico nasceu para se opor ao Teatro Realista, é preciso, antes de mais nada, considerar esse outro movimento. O Teatro Realista surgiu no século XIX, trazendo consigo convenções do drama, que privilegiava a classe dominante, ao passo que todas as suas peças tinham como eixo principal a família burguesa. Ao mesmo tempo, buscava-se um realismo para envolver emocionalmente o público e fazê-lo se identificar com o que era encenado, garantindo assim uma posição de passividade aos espectadores. As peças teatrais frequentemente exploravam temas relacionados a conflitos amorosos, envolvendo personagens que personificavam princípios morais fortes e uma rica complexidade psicológica. Estes personagens eram retratados como donos de seus próprios destinos, e o propósito subjacente era difundir os valores morais da classe burguesa por meio das representações teatrais. Ao analisar os estudos teatrais, é possível encontrar uma definição amplamente aceita do drama, vejamos:

> Uma definição quase aceitável por qualquer manual do século XIX, drama é a forma teatral que pressupõe uma ordem social construída a partir de indivíduos (ver os mandamentos de Adam Smith já referidos) e tem por objeto a configuração das suas relações, chamadas intersubjetivas, através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática, e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre-iniciativa burguesa), 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 relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio, e fim (de preferência nesta ordem, com direito), com direito a nó dramático, nó cedo, desenlace, etc. (Costa, 2012, p.15)

Antes da ascensão da burguesia ao poder como classe dominante, ela desempenhou um papel importante, juntamente com o drama, no enfrentamento dos valores medievais. No entanto, no momento em que conquistou sua posição enquanto classe dominante, passou a trabalhar incansavelmente para combater qualquer ameaça à sua posição. Assim, vieram uma série de repressões violentas, ilustradas pelo sufocamento da experiência da Comuna de Paris em 1871. Essa luta contra alternativas de organizações sociais encontrou lugar no campo da cultura.

Nesse sentido, para garantir sua dominação, a burguesia adotou censuras policiais e econômicas contra o teatro que fugisse dos seus valores burgueses. Apesar da censura e das limitações impostas durante o século XIX, os trabalhadores franceses desenvolveram os

experimentos naturalistas, que abriram o primeiro capítulo do Teatro Épico, ao conquistar a possibilidade de abordar novos temas antes não permitidos, como greves, protestos e o cotidiano dos trabalhadores. Aliado a isso, foram superadas categorias dramáticas como a unidade de ação, a identificação e a causalidade. Outro capítulo foi aberto com o Teatro Expressionista. Com ele, houve uma valorização dos elementos de cena, como cenário, figurino e iluminação, que passaram a comunicar simbolicamente tanto quanto o próprio texto. Ao expressionismo, também se deve a conquista de abordar a luta de classes de forma direta, sem subordiná-la a outra dimensão, proposta esta que já era reivindicação desde o naturalismo. Na Rússia pós-revolução de 1917, foram obtidas e adicionadas novas conquistas, tais como o Jornal Falado, a Revista Vermelha e o Teatro Fórum.

Depois desse longo caminho, foi na Alemanha, com Erwin Piscator e Bertolt Brecht, que o Teatro Épico atingiu sua forma mais completa. Se o Teatro Realista tentava causar uma espécie de ilusionismo entre o público e a peça, fazendo com que esse público se emocionasse e se identificasse com o que era encenado, Brecht propôs justamente o contrário: é preciso causar distanciamento entre o público e a peça. Desse modo, foi justamente o termo “distanciamento” que deu nome à técnica de evitar o envolvimento emocional e a identificação entre o público e a peça. Enquanto o Teatro Realista se utilizava de artifícios como música, luz e atuação para causar um ilusionismo, o Teatro Épico utilizou-se dos mesmos recursos para causar o distanciamento. É assim que Piscator e Brecht, assumindo as conquistas anteriores e propondo contribuições, assumiram o conceito de Teatro Épico para se opor às convenções dramáticas e produzir peças que fizesse o público refletir sobre as questões sociais e políticas da sociedade, transformando-o em agentes de uma transformação social. Os conceitos brevemente apresentados aqui serão retomados ao longo dos capítulos. Destacaremos agora as fontes que serão utilizadas.

As peças teatrais são o primeiro grupo de fontes. Embora elas não sejam um reflexo da realidade, podem ser utilizadas para que possamos interpretar a realidade, atento às contradições, os ditos e não ditos. De modo que, diante do historiador, as peças teatrais se tornam simultaneamente objeto de estudo e testemunho. Assim, serão adotadas como fontes: "Chapetuba Futebol Clube" (1959), "A Mais-valia Vai Acabar, seu Edgar" (1960), “Auto dos 99%" (1962), “Brasil, versão brasileira” (1962), "Quatro Quadras de Terra" (1963) e "Os Azeredos Mais os Benevides" (1964).

Para interpretar as obras, será de extrema importância o diálogo com a filósofa Iná Camargo (2012, 2016), em torno do conceito de teatro épico, que ajudará a nortear a discussão sobre forma e conteúdo. A análise parte de uma perspectiva dialética, portanto, será

conduzida sem perder de vista a noção da totalidade, relacionando as obras com a dimensão concreta, estrutural, econômica, social e política do Brasil moderno. Isso implica lançar olhar para a revolução industrial do capitalismo periférico brasileiro, a luta de classes sem precedentes que atravessou as décadas de 1950 e 1960, com as greves, as ligas camponesas, o movimento estudantil, etc. Para isso, serão utilizados autores como Murilo Leal (2011), Socorro Rangel (2020), João Manuel Cardoso de Mello (1998), Fernando Novais (1998) e João Roberto Martins Filho (2007). Para analisar a cultura política que estava se desenvolvendo nesse período com o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura, o Cinema Novo, a Bossa Nova e as diversas outras expressões da cultura nacional-popular, será estabelecido diálogo entre Napolitano (2001), Ridenti (2000), e De Moraes (1991) ao longo da pesquisa.

Outro conjunto de fontes são os materiais biográficos, e as entrevistas dos artistas e intelectuais que ajudarão a chegar ao contexto social de Vianinha, auxiliando para compreendemos a trajetória dele, as influências políticas e artísticas e, consequentemente, as condições que moldaram sua obra. Entre elas temos a biografia escrita pelo jornalista Dênis de Moraes (1991), os estudos da letróloga Maria Silvia Betti, a pesquisa do sociólogo Marcelo Ridenti (2000), os ensaios, depoimentos e entrevistas organizados por Fernando Peixoto (1983), e a obra biográfica "Companheiros de Viagem" escrita pela própria mãe de Vianinha. O material colhido aqui ajudará a entender a infância, a formação, os detalhes de sua vida pessoal, a conexão de Vianinha com os movimentos sociais e a leitura que ele fazia das conjunturas políticas e artísticas.

A dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, será destacada a vida e obra do autor. Nele, nos concentraremos em traçar a trajetória artística e política de Vianinha e de suas principais produções como dramaturgo. Esse será o momento de definir o contexto social do autor, sem perder de vista o contexto geral da conjuntura política e artística que ajudou a influenciar e moldar sua obra.

No segundo capítulo, será a vez de iniciarmos a análise das peças, começando por "Chapetuba Futebol Clube" (1959), obra que marca a estreia de Vianinha como dramaturgo. Produto dos extensos debates e pesquisas dos seminários de dramaturgia, ela reforça a crise da convenção dramática, na medida que revela os limites do drama para tratar questões de ordem coletiva e pública. Ao eleger a temática do futebol, o autor explora a corrupção e as engrenagens do poder político no capitalismo, construindo uma peça na qual reside uma contradição entre seus assuntos épicos e a sua forma dramática. A segunda peça a ser analisada é "A mais-valia vai acabar, seu Edgar" (1960), que tem como marco a saída de

Vianinha do Teatro de Arena em busca de um novo projeto de teatro popular que pudesse superar as limitações do seu antigo grupo, que ainda esbarrava no obstáculo de limitar-se a classe média. Sua nova obra introduz o teatro épico, inspirado em Erwin Piscator e na fase das peças didáticas de Brecht, ao tratar do conceito marxista da "mais-valia" para explicar a exploração do trabalho no capitalismo. A obra foi apresentada ao ar livre e rendeu o contato com um público mais variado em termos de classe e perfil, transformando o teatro em um verdadeiro ponto de encontro de artistas e intelectuais e camadas populares. A experiência teve como legado a criação do CPC-UNE, que ampliou o projeto de cultura-popular-revolucionária produzindo peças, filmes, discos, literatura e arte em geral, visando fortalecer a ponte entre artistas, intelectuais e "povo", a fim de construir uma consciência política que pudesse levar as camadas populares à ações práticas de transformação da realidade do país. A terceira peça de Vianinha intitulada "Auto dos 99%" (1962) abre a fase de produções teatrais dentro da experiência cepecista, a partir dela analisaremos como o teatro épico foi instrumentalizado para conscientizar as camadas populares sobre as desigualdades sociais e, em especial, a falta de acesso ao ensino superior no Brasil, com o objetivo de estimular os brasileiros e brasileiras a lutarem pelas reformas estruturais que avançavam no quadro histórico. Por fim, analisaremos "Brasil, versão brasileira" (1962), obra que atravessa questões como a exploração de petróleo e recursos minerais, a soberania nacional e o imperialismo, e os caminhos para lutas sociais no Brasil.

Se nas peças analisadas no capítulo 2 existe a predominância de um teatro imediatista e afirmativo, influenciado sobretudo pelas diretrizes de Erwin Piscator, o capítulo 3 se dedica a analisar a segunda fase das produções de Vianinha no CPC-UNE, que coincide com o período em que o autor travou contato com as obras de Brecht da década de 1940. No final de 1962, o teatro de Piscator deu lugar a uma predominância da influência da fase madura de Brecht, nesse momento, Vianinha assumiu o teatro épico dialético brechtiano, marcado por um modelo mais reflexivo e aprofundado. No desenvolvimento deste capítulo analisaremos as peças "Quatro quadras de terra" (1963) e "Azeredo mais os Benevides" (1964), que abordam o embate entre o conformismo e o enfrentamento, ao trazer para o centro da história a questão agrária e o conflito rural. O capítulo inscreve a questão agrária como uma peça chave para interpretarmos o golpe de 1964 como um golpe de classe, que significou a reconfiguração no modo de exercício da hegemonia burguesa.

Como fio condutor dos capítulos, refletiremos sobre como a estrutura de sentimento do romantismo revolucionário e o teatro épico impactaram o teatro de Vianinha, que, como intelectual orgânico da classe trabalhadora, procurava dar respostas às questões que estavam

no chão da história. Para isso, a pesquisa buscará privilegiar a ordem cronológica das obras, a fim de acompanhar a dramaturgia do autor como um processo histórico e não como obras isoladas. Assim, permitiremos ao leitor visualizar como Vianinha demonstrava ver e sentir o Brasil a partir de suas obras, bem como as transformações estéticas e políticas que estavam em curso.

1 VIDA E OBRA DE ODUVALDO VIANNA FILHO (VIANINHA)

Há homens que lutam um dia e são bons
Há outros que lutam um ano e são melhores
Há os que lutam muitos anos e são muito bons.
Mas há os que lutam toda a vida e estes são os imprescindíveis.
(Bertolt Brecht)

A trajetória de Vianinha foi marcada pelo contexto político e cultural das décadas de 1950 e 1960 no Brasil. Um quadro histórico que atravessou a efervescência da luta de classe, o avanço dos movimentos sociais e da cultura engajada, mas também uma ditadura militar, que procurou interromper o avanço dessas lutas, silenciando artistas e intelectuais que ousassem fazer críticas à ordem estabelecida.

Acreditando que o teatro poderia ser um instrumento para luta revolucionária, Vianinha esteve à frente de projetos como o Teatro Paulista do Estudante (TPE), se profissionalizou no Teatro de Arena, onde estreou como dramaturgo, e posteriormente foi um dos principais fundadores do Centro Popular de Cultura (CPC), que talvez tenha sido o que tivemos de mais radical no campo da cultura na história do país. O CPC se traduziu em um movimento popular artístico revolucionário se tornando uma verdadeira ameaça à hegemonia burguesa. O golpe de 1964 significou a interrupção desses avanços obtidos, delimitando limites sólidos – primeiro em 1964 e, depois, em 1968 com o AI-5 – àqueles que ousassem fazer arte política. Vianinha, como muitos outros, ainda assim continuou procurando maneiras de dar voz às questões de seu tempo, se colocando ao lado das classes subalternas e daqueles que detém uma perspectiva de transformação da sociedade.

Neste capítulo discutiremos um pouco sobre o percurso de Vianinha e suas principais contribuições para o teatro engajado brasileiro, destacando sua trajetória no contexto histórico e cultural da época. Para isso, o capítulo se distribui em três momentos: o período que se estende do nascimento do autor até o golpe de 1964, o período que se concentra no primeiro momento da ditadura militar, e por fim, o período pós AI-5 em 1968.

1.1 Do Teatro Paulista do Estudante ao Centro Popular de Cultura da UNE

Nascido no dia 4 de junho de 1936, Vianinha chegou à vida quando o país vivia uma turbulenta conjuntura política que culminaria na ditadura do Estado Novo, instituída por Getúlio Vargas. Este contexto brasileiro não era menos intranquilo que o internacional, pois

naquele momento o fascismo ascendia a longos passos na Itália, na Alemanha, em Portugal e na Espanha.

Ele nasceu na classe média brasileira e seu pai, Oduvaldo Vianna, era diretor e roteirista de teatro e cinema. Sua mãe, Deocélia Vianna, era diretora, radialista, escritora e atriz, o que contribuiu para Vianinha ter um contato muito precoce com as manifestações artísticas. Depois de 2 anos vivendo na Argentina, na cidade de Buenos Aires, onde tinham se destinado para explorar as oportunidades de trabalho, a família Vianna retornou ao Brasil em 1940, instalando-se na cidade de São Paulo. Eles passaram a morar no centro da capital em uma casa localizada na Rua Jaceguai, lugar em que se tornaram muito constantes as visitas dos dirigentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que, juntamente aos pais de Vianinha, que pertenciam ao partido, discutiam a realidade do Brasil, o contexto de guerra e o futuro do partido.

Durante toda essa década, frente ao contexto de guerra, no Brasil ganhou terreno a ideia de uma "União Nacional" contra o fascismo, justamente no momento em que Vargas se aproximava dos Estados Unidos, que aspirava projetar influência nos países da América Latina. A luta antifascista prestou impulso à luta pela redemocratização no Brasil, que virou palco de greves e atos políticos em defesa da anistia para os presos políticos. Em 1945, com o fim do Estado Novo, o partido passou por uma fase de reorganização, as constantes atividades foram eficientes em arrancar um bom número de votos, conseguindo eleger entre 1945 e 1947 um significativo número de parlamentares, como destaca Dênis de Moraes:

> (...) Um senador pelo Distrito Federal (Prestes), 14 deputados federais, e 46 deputados estaduais que concorreram em 1947 por outras legendas. Sem contar o fato que se tornou majoritário nas câmaras municipais do Rio, Jaboatão, (Pernambuco), Santo André, Santos e Sorocaba (São Paulo). Com 200 mil filiados, tinha oito jornais diários, revistas, editoras e instituições culturais (De Moraes, 1991, p.30).

Concomitante com o restabelecimento do PCB, cada vez mais ganhava tensão a guerra fria entre Estados Unidos e União Soviética. A direita brasileira, que apoiou a candidatura à presidência do político Gaspar Dutra, passou a temer enormemente o avanço dos comunistas, o que consumou em novamente o PCB ser jogado na ilegalidade em 1947. Naquele momento, todo o avanço da fase de reorganização acabou sendo mitigado com as sedes do partido subsequentemente sendo fechadas e os parlamentares cassados.

A intensa repressão contra os comunistas não impediu a família Vianna de resistir, e foi justamente a casa em que Vianinha cresceu o lugar que serviu para realização de inúmeras

reuniões clandestinas. As memórias vividas nessa época seriam lembradas por ele na peça "Rasga Coração", como nota Dênis de Moraes:

> Ele próprio se encarregaria de inventariar aqueles anos, ao dedicar em 1974 a sua peça "Rasga Coração" à "Velha guarda, geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país", acrescentando: "Acho que os conheci bem; minha infância e adolescência passei-as vendo-as em minha casa, onde meus pais os homiziavam diante da perseguição da polícia de Filinto, Ademar, Dutra" (Moraes, 1991, p.31).

Esses aspectos tornam-se imprescindíveis para qualquer pesquisador que busca entender a trajetória artística e política de Oduvaldo Vianna Filho: compreender o entrelaçamento que a família Vianna teve com o PCB. Além da política, Vianinha também respirava um ar artístico desde a sua infância quando fez suas primeiras aparições como ator nos filmes "Bonequinha de Seda" (1936) e "Quase no Céu" (1949) dirigidos por seu pai, Oduvaldo Vianna.

Na década de 1940, Vianinha, ainda muito jovem e influenciado por seus pais, iniciou sua vida de militância em um primeiro momento a partir do grêmio estudantil e, em seguida, se filiando ao PCB, quando o país vivia uma eclosão e um processo de fortalecimento do movimento estudantil. Essa eclosão acompanhava a expansão das universidades no Brasil, que obedecia ao processo das transformações estruturais que ocorreram no pós 1930, mas, sobretudo, a partir da década de 1940, quando se consumou no país o que Florestan Fernandes chamou de "Capitalismo Monopolista", e, com ele, a passagem de uma estrutura colonial agroexportadora para um Brasil moderno urbano-industrial, de fomento às grandes empresas nacionais e multinacionais, do crescimento das cidades e do êxodo rural. Em suma, foi se desenhando o desenvolvimento de um capitalismo tardio periférico e dependente do imperialismo. Para dar cabo a esse projeto, a burguesia precisou dos seus intelectuais orgânicos: engenheiros, contadores, administradores; o que projetou uma ampliação de cursos como engenharia, economia, ciências contábeis, administração, arquitetura e outros.

Os rostos que se viam nessas novas universidades e cursos não eram os das camadas populares, à exceção de raros casos, mas sim, o da burguesia e da classe média. Vianinha, como um dos filhos da classe média brasileira, aos 18 anos entrou para Universidade Mackenzie para cursar Arquitetura, ainda que, como lembra Vera Gertel (In: Moraes, 1991) – sua namorada da época e futura companheira de teatro – não fosse esse o curso que despertava a sua paixão, o que explica ele futuramente ter largado a arquitetura para se jogar de vez na vida de artista.

No dia 24 de agosto de 1954, o país se surpreenderia com o suicídio de Vargas. As massas tomaram as ruas contra aqueles que julgavam ter sido responsáveis pela morte do presidente. O principal alvo das manifestações foi o Partido da União Democrática Nacional (UDN) e os setores da imprensa que eram influenciados por ele — e que também impunham uma ácida oposição. As massas também se colocaram contra o PCB, já que o PCB havia pedido voto nulo nas eleições de 1950, quando disputavam para presidência Getúlio Vargas (do Partido Trabalhista Brasileiro) e Eduardo Gomes (da UDN). O PCB seguia a linha de que o Brasil estava às vésperas de uma revolução e, por isso, optou por pregar voto nulo naquele momento, ao invés de apoiar a candidatura de Vargas. Depois do suicídio, o PCB altera sua linha programática, culminando na Declaração de 1958, quando o partido adota a linha de uma revolução em duas etapas, defendendo uma revolução democrático-burguesa como condição para se chegar ao socialismo, consequentemente assumindo uma postura mais moderada.

O clima de reação popular parecia terreno fértil para os comunistas disputarem a consciência das massas, a exemplo das camadas estudantis, onde a União da Juventude Comunista (UJC) buscou conquistar e acabar com a hegemonização da direita. O movimento estudantil que abarcava o setor universitário e secundarista foi uma das frentes mais fortes de luta, encontrando seu ápice na famosa campanha "O petróleo é nosso". Entretanto, parecia faltar algo que definitivamente garantisse uma aproximação dos jovens estudantes aos demais movimentos sociais existentes. Como conta Gianfrancesco Guarnieri:

> Chegamos à conclusão de que era preciso superar aquela coisa elitista e fechada em que tinha se transformado o movimento estudantil. Apesar de o discurso não ser elitista, a prática o era. Queríamos abrir o movimento, dar-lhe um sentido muito maior. Era a hora de deixar aquela história de palavra de ordem e partir para uma coisa mais concreta e palpável. A gente começava a vislumbrar o mundo e as coisas. (In: De Moraes, 1991, p.37)

Desse quadro, nasceu a ideia de se criar um grupo de teatro amador que funcionaria como uma espécie de instrumento político do Partido Comunista Brasileiro, ideia essa que aproximaria Guarnieri e Vianinha, mesmo os dois não possuindo um grande repertório de conhecimento teatral. A frequentação ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) também foi decisiva para eles ingressarem na atividade teatral, já que lá assistiram a muitos espetáculos e puderam perceber como o teatro poderia se tornar uma poderosa ferramenta política.

Desde o final da década de 1940, o teatro passava por uma modernização que levaria a criação do TBC fundado pelo industrial italiano Franco Zampari. O italiano, que vivia no

Brasil desde sua juventude, também era dono de mais dez empresas do conglomerado Matarazzo, e dedicou suas habilidades nos negócios para o teatro, naquele momento ficando restrito a São Paulo, pois avaliava que a cidade, passando por sua expansão cosmopolita se tornaria solo fértil para estruturar um teatro mais avançado. Mas, assim como as universidades brasileiras, o teatro ainda era um ambiente bastante elitista, e os altos custos dos ingressos garantiam com que aquele fosse um ambiente destinado aos filhos da burguesia e da classe média alta.

Na passagem da década de 1940 para a década de 1950, como destaca Napolitano (2001), a palavra de ordem da burguesia paulista foi colocar a cultura brasileira nos trilhos da modernidade. A ambição de atualizar a cultura brasileira encontra como um de seus pontos marcantes a fundação do TBC e da Escola de Arte Dramática (EAD). A primeira, garantiria ao Brasil o contato com os clássicos da dramaturgia internacional e a segunda, a formar novos talentos da arte cênica. Nessa esteira, também foram criados em 1947 o Museu de Arte de São Paulo, e no ano seguinte o Museu de Arte Moderna, que a partir daquele momento proporcionou com que o "povo" brasileiro pudesse prestigiar obras internacionais sem precisar viajar para o exterior. Na dimensão do cinema fora criada a Companhia Vera Cruz, cuja ambição acabou indo mais longe, além de produzir conteúdo que se assemelhasse ao padrão internacional dos Estados Unidos e da Europa, a Vera Cruz tinha como postulado competir com os filmes hollywoodianos.

O TBC, embora tenha alcançado um enorme sucesso, esbarrava nos altos custos das montagens, isso se repercutiu na crise que se iniciou em 1955 e se estendeu até 1959, quando dentro desse intervalo de tempo muitos deixaram o grupo para fundar suas próprias companhias. Em uma dessa dissidências, temos o grupo de teatro amador Teatro Paulista do Estudante (TPE), fundado em 1955 por Vianinha (tesoureiro), Guarnieri (presidente), Vera Gertel e outros 9 fundadores, que se oporia ao caráter burguês no TBC para dar origem a um grupo teatral que marcasse presença nos diretórios estudantis, sindicatos, praças públicas e porta de fábricas. Dois anos depois o TPE se juntaria ao Teatro de Arena, outra dissidência do TBC, que tinha postulados parecidos de produzir um modelo de teatro nacional e popular, isto é, um teatro comprometido em abordar a realidade e a identidade brasileira, ao mesmo tempo que buscava chegar nas camadas populares.

O Teatro de Arena havia sido fundado no ano de 1953 por José Renato, que se formou na primeira turma da EAD. O teatro estreou no dia 11 de abril daquele ano, a partir da peça de Stafford Dickens, intitulada "Esta noite é nossa" (1953). A princípio funcionando em uma sala do Museu de Arte Moderna de São Paulo sob improviso, e dois anos mais tarde

transferido para a garagem da Rua Teodoro Bayma, esse espaço agrupava no máximo 163 pessoas de público e 15 atores no palco. Vejamos o que diz Vianinha em seu artigo "Do Arena ao CPC" (1962):

> O Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início (quando comparado com o TBC). Começou como simpático: o simpático teatrinho da Rua Theodoro Bayma. Essa simpatia era expressão de seu esforço, de sua característica insólita dentro do panorama empresarial de teatro. Mesmo sem uma linha cultural definida, o Arena surgia mais adequado às condições econômicas e sociais. Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem feitos, em peças estrangeiras de sucesso comercial (o 'avaloir' era alto), o Teatro de Arena, mais cedo ou mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista, identificada com aquelas condições econômicas. Um público que via muito mais Brasil nos esforços culturais de conscientização do que nas realizações externas e desvinculadas. O simpático teatrinho, a princípio, era um grupo semi-amador, sem estrelas, faz-tudo. Não demorou muito para que ele perdesse esse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que terminaria por incluí-lo na história do nosso teatro (In: Peixoto, 1983, p.90).

Com a aproximação entre o TPE e o Arena, uma nova fase do teatro brasileiro se iniciou. Os dois grupos tinham em comum a busca por um teatro que caminhasse em um sentido contrário ao modelo solidificado pelo TBC que, na visão deles, estava alheio aos problemas sociais do país. A peça que marcou a fusão entre TPE e Arena foi a "Escola de Maridos", que contou tanto com atores profissionais da casa, como também com os recém egressos do TPE. Com a direção de José Renato ela estreou no dia 1 de fevereiro de 1956[4], fazendo parte da celebração de aniversário de 1 ano da sede do Arena.

Além da fusão entre o TPE e o Arena, outro ingrediente serviria para marcar essa fase: o retorno de Augusto Boal ao Brasil. Boal, que estava há dois anos em solo estadunidense estudando química industrial, voltou ao Brasil trazendo uma grande bagagem intelectual. Sua estadia nos Estados Unidos não serviu apenas para que ele estudasse química, mas para que ele também se atualizasse com as modernas concepções teatrais, com professores renomados como John Gassner, Ernest Brenner e Milton Smith. A chegada de Boal no Arena trouxe muito impacto nos caminhos que o teatro seguiria dali para frente. Uma das primeiras atividades em que ele deixaria sua marca registrada seria através dos ensaios da adaptação do clássico naturalista "Ratos e Homens" (1937) do dramaturgo John Steinbeck. Os atores do Arena, mediante a influência de Stanislavski de Boal, assimilariam a veracidade psicológica

[4] Após o suicídio de Vargas e da tentativa frustrava de golpe pelas forças conservadoras, Juscelino Kubitschek conseguiu assumir a presidência no ano de 1956, quando deu início ao plano de metas com o slogan "50 anos em 5", que previa a entrada das multinacionais no Brasil. Conquanto falar da entrada do capital externo nos remeta ao período imperial, foi no governo de Kubitschek que o imperialismo se alastrou definitivamente no país. Esse período também coincidiu com a efervescência da luta de classes, pois foi o momento das greves gerais, das ligas camponesas, do movimento estudantil e da cultura engajada. Conforme defende Weffort (1980), temos nesse momento uma crise do "populismo".

de seus personagens, e sairiam nas ruas atentos a pesquisar os aspectos gestuais do povo brasileiro. Como destaca Milton Gonçalves: “Observávamos o homem brasileiro, seus cacoetes, tentando adivinhar sua estrutura psicológica, sua formação interior” (In: Moraes, 1991, p.53).

A adaptação brasileira dessa peça rendeu um grande interesse do público, que lotou o pequeno Teatro de Arena. A transmissão de conhecimentos do professor Augusto Boal teve continuidade no ano de 1957, com um importante curso ministrado por ele e outros grandes nomes do teatro. As aulas abarcavam temas como: estrutura e dinâmica dramática, caracterização psicológica e análises de peças. Nem todos os integrantes do Arena vinham de uma realidade de classe média, como Vianinha que já nasceu em um ambiente artístico, desse modo, o curso serviu para que se generalizassem conhecimentos teatrais a todos que estavam presentes. Diz Gonçalves:

> Aquele curso foi uma verdadeira escola para nós (...) eu, por exemplo, que tinha sido operário, conhecia o lado roto da vida e morava em um quarto mínimo, não tinha o mesmo nível de compreensão das coisas do Vianinha, que era filho de intelectuais e tinha uma gama maior de conhecimentos, no sentido literário e cultural (In: Moraes, 1991, p.53).

A realidade dentro do Arena, apesar dos progressos, não era de todo sucesso, pois nem sempre os espetáculos conseguiam atingir o número de público observado, o que fazia com que o grupo de teatro lidasse com constantes crises financeiras. Concomitante a crise do Arena que avançava e sugeria o fechamento do grupo, Vera Gertel, namorada de Vianinha, descobriu que estava grávida. Com sua gravidez, os pais de Vianinha lhe sugeriram se mudar para o Rio de Janeiro, onde lá Oduvaldo Vianna poderia arranjar um emprego para seu filho na Rádio Nacional, o problema disso é que implicaria Vianinha abandonar o Teatro de Arena, mas, como o Arena já parecia dar seus últimos suspiros, Vera Gertel e Vianinha concordaram com a ida para o Rio de Janeiro.

Ainda em dezembro de 1957, quando Vianinha já havia deixado o Arena, Gianfrancesco Guarnieri apresentou para os companheiros do teatro a sua peça intitulada “O cruzeiro lá no alto” (que mais tarde ganharia o novo título definitivo “Eles Não Usam Black-tie”). A peça, em torno de uma greve, abordava a luta de trabalhadores pelo aumento salarial, dialogando intimamente com o contexto de lutas sociais no Brasil, pois, naquela década, como demonstra Murilo Leal (2011), era o reajuste salarial que aparecia no topo das exigências dos trabalhadores e trabalhadoras que não conseguiram entrar na sociedade de consumo e era justo a greve geral a principal arma de luta dessas pessoas. Desse modo, com

“Black-tie” temos um dos melhores exemplos do significado da busca por um modelo nacional-popular de teatro.

Como o fim do Arena parecia definido, ficou decidido que eles apresentariam “Eles Não Usam Black-tie” (1958) para finalizar as atividades do teatro com uma peça tipicamente brasileira, assim, a estreia fora planejada para o dia 22 de fevereiro de 1958. A obra não só surpreenderia por prolongar a vida do Arena com o êxito que alcançou, como revolucionou a história do teatro brasileiro, permanecendo um ano em cartaz com um número de 512 apresentações em inúmeras cidades, sindicatos e até mesmo circos. A importância da peça para o teatro nacional foi enfatizada por Vianinha em “Do Arena ao CPC” (1962):

> Black-tie levantou a confiança e a responsabilidade do artista brasileiro de teatro para realizar seus pronunciamentos sobre o mundo. Black-tie afirmou que as conquistas formais precisam estar ajustadas à capacidade perceptiva de um povo, se se quiser realmente instalar sentimentos novos e originais na consciência do povo. Black-tie afirma que a arte é uma arma do homem na sua luta de liberdade e libertação (In: PEIXOTO, 1983, p.93).

Vianinha voltou para o Arena ainda em 1958, quando Gertel procurou José Renato e o convenceu a convidá-lo para voltar a trabalhar no Arena. Mesmo com o pouco retorno financeiro que a profissão artística proporcionava, ela acreditava que “o negócio do Vianna não era escrever para rádio, mas sim continuar a vida dentro do teatro” (In: Moraes, 1991, p.62), por isso fez o pedido a Renato com a condição dele não deixar o Vianinha descobrir que a proposta teria partido dela. Tudo isso coincidiu quando Guarnieri, em certo momento, precisou de algum ator para substituí-lo no papel do personagem Tião. Portanto, a oportunidade perfeita para trazer Vianinha para o elenco de “Black-tie”.

O ano de 1958 é um ano chave para entender a dramaturgia que estava se formando naquele momento, porque, além de ser o ano no qual foi encenada “Black-tie”, e da montagem de Brecht pela companhia Maria Della Costa, foi também o ano de desenvolvimento do seminário de dramaturgia encabeçado por Augusto Boal, evento que promoveu grandes discussões estéticas e políticas, além de incentivar a produção de novos textos ancorados na realidade social do Brasil. Ao mesmo tempo que acompanhou os encontros promovidos pelo seminário, Vianinha terminou de escrever a peça que o consagraria como autor teatral, trata-se de “Chapetuba Futebol Clube” (1959), obra que aborda os mecanismos de corrupção tomando como eixo temático o futebol. Nela acompanhamos a trajetória de um clube de futebol do interior que sonha em alcançar a primeira divisão, mas encontra pelo caminho o obstáculo da articulação de empresários e jogadores corruptos.

Em 1959, depois do sucesso de “Black-Tie”, foi a vez de “Chapetuba” ser levada a cabo pelo Arena sob a direção de Augusto Boal e um elenco que trazia Flávio Migliaccio, Chico de Assis, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, Xandó Batista, Riva Nimitz, e o próprio Vianinha. A peça foi apresentada por 111 vezes durante três meses, embora tenha recebido bons comentários da crítica, o sucesso da bilheteria não repetiu o que aconteceu com “Black-tie”.

O Arena continuava levando a público novas peças, mas o fantasma da crise financeira insistia em perseguir o grupo, que se afugentava da condição colocando “Black-tie” novamente em cartaz. Numa dessas, a peça de Guarnieri foi levada para uma temporada no Rio de Janeiro no segundo semestre de 1959, onde seria montada no recém construído teatro de arena da Rua Siqueira Campos, em Copacabana. A oportunidade de estar no Rio de Janeiro também serviu para ampliar os estudos e as pesquisas, foi lá que Vianinha tomou a frente de um seminário de dramaturgia e em conjunto com seus companheiros de teatro, também encabeçou um grupo de estudos para refletir sobre a obra dos dramaturgos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht. O contato com esses autores levaria Vianinha a entender que:

> Um teatro válido, no Brasil, não deveria permanecer no plano do realismo romântico, de denúncia ou do documentário crítico dos problemas políticos. Para ser eficaz, deveria aproximar-se da classe operária, tratando de enfocar os problemas a partir de um ângulo de visão (In: Moraes, 1991, p.75).

Depois de “Chapetuba”, Vianinha teve duas aparições marcantes: a primeira como ator na peça “Revolução na América do Sul” (1960) de Augusto Boal, e a segunda, como autor, escrevendo a peça que definiria um marco na dramaturgia brasileira e na arte engajada de modo geral, trata-se de “A Mais-valia Vai Acabar, seu Edgar” (1960), obra que daria origem ao Centro Popular de Cultura em 1961. A peça representava seu anseio por expor conceitos marxistas ao grande público, escolhendo como objeto, desta vez, o mecanismo que patrocina a exploração do trabalho na sociedade capitalista: a mais-valia. Ela conta a história de 4 operários que são explorados em uma fábrica. Visando entender a origem da situação dada a eles, e convencidos que ela tem a ver com o lucro, eles saem em uma jornada para desvendar a origem do lucro, que, na visão deles, parece explicar a distância existente entre o patrão e o empregado.

A princípio, a peça seria escrita coletivamente por Vianinha, Chico de Assis e Miguel Borges, que consultavam também a ajuda do sociólogo Carlos Estevam Martins, o qual compunha, naquele momento, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). O desafio era encontrar uma maneira de apresentar didaticamente o conceito da mais-valia na peça.

Depois de consultar Estevam, Chico de Assis e Borges iriam se encontrar com Vianinha para desenvolver a escrita da peça, mas quando o encontro aconteceu, Vianinha já estava com o texto completo, que havia escrito sozinho.

A peça foi dirigida por Chico de Assis e apresentada em um teatro de arena da Faculdade de Arquitetura na Urca, com uma estrutura capaz de suportar 2 mil pessoas. A estreia contou com 1800 pessoas, onde prevalecia o perfil de um público estudantil, artístico e intelectual. Enquanto a plateia se entusiasmou com o espetáculo, mantendo uma média de 800 pessoas durante cada sessão por 8 meses seguidos, a crítica, por sua vez, ficou dividida.

Depois de trazer "A mais-valia" ao público no Rio, Vianinha optou por não voltar para São Paulo com seus companheiros do Arena, ainda em seu artigo de 1962, ele conta um pouco sobre a razão que lhe levou a permanecer no Rio e se desligar novamente do Arena:

> O Teatro de Arena trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que se cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares. ... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa (...). Um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa (...) O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo, mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado. Guarnieri, Boal, podem ou não escrever peças de ação, mas um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais – é preciso que a empresa tenha uma existência objetiva de tal tipo que a obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um tipo de teatro. Uma empresa que seja sustentada pelo povo para objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo (In: Peixoto, 1983, p.93).

Como podemos notar, é em função das limitações que o Arena tinha de dar continuidade a suas conquistas rumo a um horizonte mais amplo que foram se desenhando as condições para a criação do projeto que supriria essas limitações: o CPC-UNE.

O que fica claro para Vianinha em seus diálogos com o dramaturgo João das Neves é o descompasso que existia no Arena em relação ao alvo que se pretendia atingir – a classe trabalhadora –, e o público que efetivamente se atingia – a classe média (Camargo, 2016). O caminho trilhado pelo Arena havia sido importante, mas era preciso atingir as camadas populares, e os dois estavam convencidos que o Arena não seria capaz de superar essa contradição, já que o próprio Arena funcionava sob as determinações de mercado por ser, em

última instância, uma empresa. Era preciso ampliar, sair dos círculos que se limitavam a atingir a classe média, e isso só seria possível saindo das determinações de mercado.

Com o sucesso de "A mais-valia", o anfiteatro da Faculdade de Arquitetura passou a se tornar ponto de encontro de um público que estava ligado de alguma forma às manifestações artísticas e eram em sua maioria um público jovem, nele se encontravam nomes como: Arnaldo Jabor, Carlos Lyra, Carlos Diegues, Joel Barcellos, Paulo Afonso Grisolli, Armando Costa, Antônio Carlos Fontoura, etc. A oportunidade não podia ser desperdiçada, por isso, Vianinha, Estevam e Hirszman, procuraram elaborar um programa que garantisse com que esse grupo permanecesse unido. A princípio, fora criado um curso de Filosofia que foi realizado no auditório da União Nacional dos Estudantes (UNE), que tinha como proposta estimular a perspectiva crítica em relação à realidade do país. O curso teve sucesso garantido, e como projeto subsequente o mesmo trio idealizou o Centro Popular de Cultura (CPC-UNE), fundado em 1961 e vinculado à UNE em 1962. Segundo Carlos Estevam (In: Araújo, 2007, p.109), a criação do CPC teve inspiração no Movimento de Cultura Popular (MCP), que era conduzido por nomes como Paulo Freire, que desenvolveu um método de alfabetização que despertava a conscientização e a perspectiva crítica da realidade nos sujeitos. Sob o signo dessa influência, a proposta do CPC era produzir cultura direcionada às camadas populares que, em contato com essa cultura, despertaria a criticidade e a perspectiva de transformação da realidade. Portanto, trata-se de uma concepção da cultura enquanto um instrumento político que poderia direcionar um projeto de revolução social. A verdade é que a proposta do CPC se assemelha à mesma concepção projetada pelo TPE e pelo Arena: a de que a cultura, mais do que uma dimensão estética, precisava obedecer a uma dimensão pedagógica. Era preciso criar uma vanguarda cultural capaz de quebrar a alienação, o conformismo, a passividade e o "entorpecimento". Em uma palavra, era preciso criar uma consciência revolucionária.

Em 1960, Jânio Quadros da União Democrática Nacional (UDN) foi eleito para a presidência da república com um mandato que deveria se estender até 1965, entretanto, ele renuncia seu mandato sem completar nem ao menos um ano de governo. João Goulart, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), que era o vice-presidente, deveria assumir conforme previa a constituição, mas uma grande crise política se acentuou e uma nova tentativa de golpe foi articulada pelas forças conservadoras que desejavam impedir Goulart de governar o Brasil. Do outro lado, as forças progressistas se articulavam para impedir o golpe, ao ponto de Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, chegar a convocar o povo para pegar em armas e defender a posse de João Goulart. As ruas ganharam ar de um grande campo de

batalha, de um lado os estudantes compondo uma das principais frentes de apoio à posse de Goulart, do outro, o aparato repressivo que expressava o interesse dos ministros militares de não permitir a posse. Vejamos como o relato de Deocélia Vianna descreve a atmosfera que pairou as manifestações pela legalidade na Cinelândia:

> A Cinelândia estava atulhada de gente. No palanque, oradores discursavam. Nós olhávamos a massa procurando o Vianinha. Vi o Leon Hirzmann, o Armando Costa, que corriam afoitos trazendo lenços molhados, porque as bombas de gás lacrimogênio começavam a ser lançadas pelos meganhas do Lacerda. Vendo aquilo, tive vontade de ir porque Nieta Campos da Paz, marchando em círculo, braço erguido, punho fechado, gritava:
> – A praça é do povo, a praça é do povo!
> E o povo apanhando feito boi ladrão. Oduvaldo e eu corríamos até a ABI, pra tomar fôlego e voltávamos à Cinelândia. O chefe de polícia, coronel Ardovino Barbosa, chegou num jipe e parou bem perto do Oduvaldo, que nem se moveu e continuou, tranquilo, gritando:
> – Viva João Goulart!
> Não se podia mais respirar naquele ambiente carregado de gás lacrimogênio e nos retiramos após ter participado e contribuído pela Legalidade (Vianna, 1984, p.154).

Ao retornar para casa, os pais de Vianinha receberam a visita de Alex Vianny e Nélson Lins de Barros, que em clima de aflição vieram trazer a notícia que Vianinha fora apanhado pela polícia. O clima ficou ainda mais tenso quando descobriram que Vianinha não estava no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e os delegados negavam que ele estivesse em qualquer unidade policial. No dia seguinte, ainda sem notícias do filho, Deocélia e Oduvaldo recorreram ao seu amigo general Nélson de Mello, que pressionou a polícia do governo Lacerda a libertar Vianinha naquele mesmo dia. De volta para casa apenas à noite, Vianinha contou:

> – Fui preso na Avenida Rio Branco, ao lado de uma banca de jornais, quando discutia a movimentação da crise com um grupo de pessoas. Eles vieram de mansinho, 10 ou 12, todos armados, como se fossêmos facínoras. Não pretenderam nos dispersar e sim realizar a prisão com o máximo alarde. Enquanto uns pediam documentos, outros prendiam. Seguravam meu braço e ouvi: "O moço falador vai com a gente". Fui levado a pescoções para um carro de passeio e metido em um prédio ao lado de Maison de France. Um tira, fungando, queria empurrar-me para uma sala vazia, para completar o serviço de espancamento, mas os outros não deixaram. Em um cômodo onde se encontravam outros policias, a surra prosseguia. Cuspiram em meu rosto, me disseram palavrões, rasgaram a minha roupa. Fui obrigado a tirar os sapatos, e quando apalpei os bolsos, a caneta desaparecera durante o festival de pancadaria. A ordem era de total intimidação e a mais completa humilhação. Cheguei à conclusão de que, com aquela polícia, até mesmo um homem santo como d. Hélder ou um retardado como o almirante Pena Boto poderiam ser transformados em revolucionários (Vianna, 1984, p.156).

O resultado da medição de forças foi que Goulart só conseguiu assumir a presidência com a condição de governar sob um modelo parlamentarista, isto é, governar sem poder de

presidente da república, que ficaria, na verdade, delegado ao primeiro ministro. Ele assume, desse modo, herdando uma enorme crise econômica do governo Kubitschek e do próprio modelo de desenvolvimento do capitalismo brasileiro: periférico e à mercê do imperialismo. O projeto nacional-desenvolvimentismo de Kubitschek e todas as coisas que ele implicou, com a entrada das multinacionais e dos empréstimos externos, fez a dívida externa brasileira crescer exponencialmente, gerando um grande aumento do custo de vida. Com isso, se proliferaram as greves gerais, as passeatas da panela vazia e a luta contra a carestia. Para Goulart, era fundamental garantir sua legitimidade diante daquela crise política, estabilizar a crise econômica e as finanças brasileiras.

A efervescência dos movimentos sociais se refletia também no próprio CPC. Foi nesse quadro que tivemos o primeiro projeto do departamento de cinema, o filme "Cinco Vezes Favela" (1962), ambientado nas favelas do Rio de Janeiro. O departamento de música também estava a todo vapor, foi nesse momento que o CPC estreitou os laços entre a intelectualidade artística e os compositores populares, dentre eles, nomes como: Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Keti, etc. No campo do teatro foi quando ganhou espaço os chamados "Autos de Rua", uma forma de encenação imediatista que tinha como objetivo intervir nas ruas estimulando a consciência dos populares. Um dos exemplos dessa forma de ação foi o "Auto do Cassetete" escrito por Vianinha, que tinha como finalidade conscientizar o povo sobre a repressão policial.

No início de 1962, a UNE foi vítima de um atentado a bomba por parte dos militares, que colocou em evidência a tentativa dos setores dominantes de intimidar o movimento estudantil. Tentativa que não se deu sem dificuldade, pois o movimento estudantil, justamente por conta da investida da repressão, procurou fortalecer suas bases, e isso se traduziu no episódio de junho daquele ano quando os estudantes foram às ruas na famosa greve do 1/3 que reivindicava a reforma universitária. A greve conseguiu ter uma grande repercussão, abrangendo 40 universidades brasileiras. A caravana da UNE-volante apareceu naquele quadro como uma oportunidade para se levar a pauta da reforma universitária para regiões fora do eixo sudeste e, ao mesmo tempo, espalhar pelo país as produções culturais do CPC.

Naquele momento, Vianinha já havia escrito "Brasil, versão Brasileira", peça que foi difundida pelo CPC conjuntamente com "Miséria ao alcance de todos", de Arnaldo Jabor e "Auto dos 99%" escrita coletivamente. A partir de "Brasil, versão Brasileira", o dramaturgo aborda as temáticas do imperialismo e da luta de classe brasileira, fazendo uma clara crítica à linha do PCB que defendia a aliança entre classe operária e burguesia nacional contra o

imperialismo e o feudalismo, exemplo que nos revela como embora a organização do CPC fosse muito ligada ao PCB, ela detinha um grau de autonomia em relação ao partido.

Para além do teatro, o CPC trazia importantes projetos nas mais variadas frentes, uma delas foi a da poesia, que surgiu da ideia de Vianinha e Gullar em produzir uma antologia poética cuja organização ficaria delegada ao poeta Moacyr Félix, assim teve origem a coletânea "Violão de Rua", publicada nos anos de 1962 e 1963. Na música, por sua vez, foi produzido o disco "O Povo Canta" (1962), cujas vendas somaram mais de 10 mil cópias, e foram fundamentais para obtenção de recursos que viriam a financiar a construção do teatro da UNE.

Um ponto marcante para suscitar debates a respeito dos caminhos que a arte deveria seguir foi a publicação do "Manifesto do CPC" (1962), redigido por Carlos Estevam. Diante das demais alternativas que o CPC diagnosticava ("o conformismo" e o "inconformismo"), o manifesto apontava que o horizonte deveria ser a opção pela "atitude revolucionária consequente". Vejamos um trecho do Manifesto:

> Para nós, tudo começa pela essência do povo e entendemos que essa essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação do poder que se encontra o povo enquanto massa de governados pelos outros. Se não se parte daí, não se é revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo (Moraes, 1991, p.115).

Como pode ser percebido, a cultura era compreendida como um instrumento político, a preocupação com a estética aparecia em segundo plano, subordinada ao conteúdo político-ideológico. Explica Vianinha em entrevista no ano de 1974:

> Julgávamos que ser artista, sem ter uma atuação manifesta através da própria criação, correspondia a uma fuga diante das condições de miséria e do sofrimento do povo. Fazíamos algo como um pronto-socorro político por meio do aparato artístico. A urgência da arte, como instrumento político de libertação, impunha que lhe retirássemos qualquer aura estética, qualquer elaboração mais detida e aprofundada do real (In: Moraes, 1991, p.115).

A posição expressa no manifesto gerou uma grande polêmica entre quem se identificava com o CPC e aqueles que se identificavam com os Cinemanovistas[5]. Para os Cepecistas, os artistas do Cinema Novo eram elitistas e "intelectualóides", no outro polo, os

[5] O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que nasceu no final da década de 1950 mediante a influência do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. A partir de um estilo despojado e de uma linguagem crua, os cineastas ligados a esse movimento buscaram captar a realidade brasileira, abordando em seus filmes temáticas como: a desigualdade social, o Nordeste e as favelas brasileiras. São exemplos disso as obras "Barravento" (1960) de Glauber Rocha, "Os fuzis" de Ruy Guerra" e "Vidas Secas" (1963) de Nelson Pereira dos Santos.

cinemanovistas consideravam que os cepecistas caiam no “realismo socialista” e asfixiavam a estética.

Aqui nos interessa saber como Vianinha se posicionou diante dessa polêmica. Se é verdade que em um primeiro momento ele aderiu ao manifesto redigido por Estevam, em artigos como “Do Arena ao CPC” (1962) e “Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo”, notamos uma mudança nas ideias de Vianinha. Vejamos:

> As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe dão meios para compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. (...) A aproximação metódica e contínua junto ao povo é condição decisiva para um verdadeiro e extenso movimento cultural de massas” (In: Moraes, 1991, p.117).
> Não há que, em nome da participação, baixar o nível artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar. O CPC da UNE já assumiu essa posição de conceitualizar a obra de arte, de transmitir por discursos inseridos, introduzidos, de descrição conceitual do mundo, de poetizar juízos, valores e não poetizar a realidade. O público demonstrou a inutilidade dessas tentativas (In: De Moraes, 1991, p.118).

Ora, podia-se do ponto de vista da ideologia produzir propagandas e agitações formidáveis, mas do que adiantaria se isso não fosse acompanhado de meios que garantissem que o público realmente absorvesse as mensagens postas à discussão? Foi preciso, desse modo, repensar o modelo paternalista de comunicação do CPC.

Enquanto no teatro a tarefa de construir uma ponte com a cultura popular ainda não encontrava os caminhos certos, no campo da música o CPC conseguiu avançar com mais êxito. Nesse momento, ocorreu um estreitamento de laços dos músicos cepecistas com nomes como Nélson Cavaquinho, Cartola e Pixinguinha. Esse segmento não se deu apenas pela influência de Vianinha, mas certamente ela foi definidora. Para Vianinha, era preciso caminhar junto com a cultura popular para construir uma aliança política, como destacou Paulo Pontes:

> Ele [Vianinha] não queria uma aliança em que o artista da classe média se transformasse num parasita das formas exóticas da cultura popular. Ele propunha – e levou à prática –, antes de qualquer consideração estética, uma aliança política, na qual o artista da classe média e o povo se reconhecessem atingidos pelo mesmo conjunto de contradições, e se encontrassem para superá-lo (In: De Moraes. 1991, p.119).

Ponto marcante disso foi a noite de MPB organizado por Vianinha e por Sérgio Cabral no Teatro Municipal no dia 16 de dezembro de 1962, evento que reuniu compositores populares e nomes consagrados da Música Popular Brasileira.

No dia 6 de janeiro de 1963, foi organizado um plebiscito com a intenção de decidir se o modelo de governo continuaria a ser parlamentarista ou voltaria a ser presidencialista. A população votou massivamente pelo "sim" ao presidencialismo, de modo que ficou decretado que no dia 24 de janeiro daquele ano, Goulart assumiria com plenos poderes. Restava ainda para João Goulart resolver a crise econômica que ainda estava pulsante. Em um primeiro momento, a saída pareceu a ajuda do economista Celso Furtado com o Plano Trienal, mas com o fracasso do plano em sair do governo e estabilizar a economia, Goulart se voltou para as chamadas reformas de base. Dentre elas, a mais temida pelos setores dominantes era a reforma agrária, apoiada pelo presidente naquele momento. Enquanto ele, sendo um conciliador de classe, apostava em apresentar uma Proposta de Emenda Constitucional (PEC) no congresso nacional para alterar o artigo 143, que barrava a reforma, setores da esquerda radical desacreditava das vias institucionais e exigiam reforma agrária "na lei ou na marra".

Em 1963, já na fase final do CPC, as produções seguiam a todo vapor, além de lutar pela construção do Teatro da UNE, Vianinha, nesse momento, dedicou esforço a escrever uma nova peça que tratava justamente da questão agrária, de título "Quatro Quadras de Terra" (1963). A obra foi apresentada na segunda UNE-Volante no decorrer do segundo semestre daquele ano, contando com a direção de Carlos Kroeber, e rendendo a Vianinha o prêmio de dramaturgia da Casa de Las Americas, de Cuba. O tema novamente apareceria na sua peça subsequente "Os Azeredos mais os Benevides" (1964), naquele mesmo semestre, peça essa que seria exibida para inaugurar o Teatro do CPC da UNE em abril de 1964.

Dentro desse contexto, quando o golpe já se orquestrava, foi comum a análise da esquerda brasileira de que ele não obteria êxito, o nível da organização da classe trabalhadora parecia sugerir que as forças populares não sucumbiriam à investida burguesa. Há indícios dessa análise no próprio Vianinha nesse momento, quando ele diz em entrevista a um jornal cubano em 1964: "O povo brasileiro já se organizou o suficiente para não permitir um recuo nas suas conquistas democráticas" (In: Moraes, 1991, p.124).

No interior do comitê de cultura do CPC, abria-se polêmica entre aqueles que achavam que era a hora de romper com a conciliação de classe endossada por Goulart, de um lado, e de outro aqueles, como Vianinha, que defendiam que a esquerda precisava unir forças com o presidente contra as investidas conspiratórias. Quanto mais se aproximava de 1964, mais Goulart ia perdendo apoio do capital externo e ficando isolado politicamente, isso acabou pressionando-o a ter uma guinada à esquerda, já que o apoio que ele ainda tinha estava expresso na frente de esquerda, que incluía UNE, Central Geral dos Trabalhadores (CGT), ligas camponesas, movimento operário, PCB e PTB. Notamos, nesse momento, uma

radicalização de Goulart, quando ele desiste de tentar colocar as reformas de base pelas vias institucionais e decide emplacar as reformas nas ruas. No dia 13 de março de 1964, ele esteve em um comício realizado na Praça da República, no Rio, para levar adiante essa posição. Na ocasião, fazendo um discurso nacionalista-reformista e anunciando a desapropriação de terras às margens das estradas, rodovias e ferrovias, em torno de até 20 km, para reforma agrária. Vejamos alguns trechos do discurso:

> (...) Os trabalhadores do campo já poderão, então, ver concretizada, embora em parte, a sua mais sentida e justa reinvindicação, aquela que lhe dará um pedaço de terra farta para ele trabalhar, um pedaço de terra para ele cultivar. Aí, então, o trabalhador sua família, sua família sofrida, irá trabalhar para ele, porque até aqui ele trabalha para o dono da terra que ele aluga, para o dono da terra a quem ele entrega sua produção (...) O governo, que é também o povo e que também só ao povo pertence, reafirma seus propósitos inabaláveis de lutar com todas as suas forças pela reforma da sociedade brasileira. Não apenas pela reforma agrária, mas pela reforma tributária, pela reforma eleitoral ampla, pelo voto dos analfabetos, pela elegibilidade de todos os brasileiros, pela pureza da vida democrática, pela emancipação econômica, pela justiça social e ao lado do povo, pelo progresso do Brasil.[6]

Esse comício, que representa a mudança estratégica de Goulart, acirrou a investida dos setores conservadores em conspirar o golpe, com a alegação de que o Brasil, com ele, estava se encaminhando para uma revolução socialista. O discurso do presidente não tinha nada de socialista, representava, na verdade, um ideário nacionalista e reformista, mas ainda assim o "fantasma do comunismo" foi acionando para justificar a interrupção do regime democrático. Desde 1962, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), criado por empresários e militares da alta cúpula, já atuava na propagação desse "anticomunismo", funcionando como um partido, no sentido gramsciano do termo. Esses empresários e militares, que na chave da teoria de Gramsci seriam os "intelectuais orgânicos da classe burguesa", eram financiados pelos Estados Unidos que, dentro daquele contexto de guerra fria, tentavam impedir qualquer experiência que se encaminhasse para o socialismo.

A inauguração do teatro da UNE estava prevista para o dia 30 de março, com uma programação que incluía apresentações musicais e a encenação da peça teatral "Azeredos mais os Benevides" (1964). Entretanto, na medida que se aproximava a data, o brilho da inauguração ficava ofuscado pelo perigo iminente de golpe militar. Nas vésperas do dia 31, o clima na Praia do Flamengo era de muita tensão e o prédio da UNE, sem dispor de nenhuma proteção, passou a ser alvo de ataques a tiros de metralhadora. Dentro do prédio, os militantes tentavam analisar a viabilidade ou não de continuar resistindo, decisão esta que passava pela

---

[6] João Goulart. Discurso de João Goulart na central do Brasil. 1964. Disponível em: https://pdt.org.br/wp-content/uploads/2017/03/Discurso-de-Jo%C3%A3o-Goulart-na-Central-do-Brasil.pdf. Acesso em 28 abr. 2025.

angústia de notar o desmoronamento do projeto a tanto esforço construído. Com a crise da hegemonia burguesa no Brasil e os subalternos lutando por reformas estruturais, foi preciso, naquele momento, que a burguesia acionasse as forças militares com medo de perder a sua dominação e proteger o capital. Chegado o dia 31, as tropas foram acionadas para dar o golpe e João Goulart não deu a esperada palavra de ordem para os militantes de esquerda resistirem, visando evitar um banho de sangue. Na UNE, antes que o prédio fosse invadido, restou para os militantes dar fuga pelos fundos e, lá fora, assistir ao prédio ser apossado pelas tropas e incendiado conjuntamente com o teatro havia pouco tempo construído. Descreve Carlos Vereza:

> Enquanto víamos o prédio ser tomado, pulamos o muro dos fundos e saímos numa tinturaria. Pegamos um táxi, que deu a volta pelo Aterro e, em lágrimas, vimos o nosso prédio pegando fogo – eu, Vianinha, João das Neves e acho que Milani – e um verdadeiro piquenique da classe bem alimentada, dos jovens rapazes da classe média que comemoravam entre urras o incêndio do CPC e da UNE (In: Vianna, 1984, p.171).

1.2 Ditadura militar no Brasil: O teatro como trincheira de resistência

O golpe naquele momento representou uma grande crise no PCB, revelando as fragilidades das análises dos comunistas que acreditavam na teoria da revolução em duas etapas: a primeira, democrática-burguesa, que prepararia o terreno para a segunda, futura: uma revolução efetivamente socialista. A crença na existência de uma suposta burguesia nacional que enfrentaria o imperialismo e o latifundiário foi traída pela história concreta, que mostrou que essa burguesia não só não existia nesses termos, como pelo contrário, ela estava atrelada a burguesia de fora, configurando o que o cientista político René Dreifuss chamou de "bloco de poder multinacional associado" (2006). A nova realidade exigia uma revisão dessa esquerda que até então se limitou a uma postura moderada e reformista, e apostou demais nas reformas de base e nas subsequentes alianças ilusórias. A autocrítica levaria muitos a romperem com a linha do partido e, mais tarde, optar pela luta armada.

A perseguição política tomou nova forma com o Ato Institucional 1, que durou até o mês de outubro de 1965. Generalizou-se a cassação àqueles considerados "subversivos": intelectuais, políticos, líderes estudantis, sindicalistas e subalternos das forças armadas. Um dos intelectuais vitimados pela perseguição logo de cara foi o pai de Vianinha, Oduvaldo Vianna, como conta Deocélia Vianna (Vianna, 1984). Visado por seu passado de militância no PCB, ele foi expulso da Rádio Nacional em que trabalhava, e passou por um interrogatório de

um Inquérito Policial Militar (IPM), onde fora questionado por encenar a peça “Pátria o Muerte”, peça esta que, na verdade, teria sido encenada por Vianinha. Acontece que Oduvaldo Vianna, por ter o mesmo nome de seu filho, acabou levando as autoridades a interpretarem que ele e Vianinha se tratavam da mesma pessoa. A confusão acabou livrando Vianinha de ser perseguido nos primeiros anos da Ditadura Militar. Vejamos como Oduvaldo Vianna reagiu a sua demissão em entrevista ao jornal “Última Hora”:

> Sinto-me honrado em ver o meu nome incluído entre os artistas e produtores demitidos da Rádio Nacional, pois acho que o ato honrou as vítimas, e não os algozes.
> Triste estaria se continuasse na emissora e visse afastados antigos colegas como Heitor dos Prazeres, Ghiaroni, Mário Lago, Jararaca, Dias Gomes. Sinto-me muito honrado em estar ao lado deles. Em tais condições sou um expurgado feliz! (In: Vianna, 1984, p.176).

Apesar de relatos como esses, diferente do movimento operário, das ligas camponesas e do movimento estudantil, asfixiados nos primeiros anos da ditadura, o campo da cultura conseguiu desfrutar de uma relativa autonomia (Ridenti, 2000). Por mais que a censura já se impusesse desde dos primeiros momentos, até 1968, quando promulgado o AI-5, foi possível continuar produzindo uma cultura engajada, o que permitiu o desenvolvimento de um “teatro de resistência”.

Um dos primeiros trabalhos do chamado teatro de resistência foi a idealização do Grupo Opinião, que oferecia continuidade às questões abordadas nas experiências cepecistas: a favela, a reforma agrária, a cultura brasileira e as desigualdades sociais. A primeira peça a ser produzida nesse sentido foi o musical “Show Opinião”, que trazia em cena os personagens que representavam a necessidade de uma frente ampla contra a ditadura: Nara Leão (a classe média), Zé Keti (o favelado carioca) e João do Vale (o camponês nordestino). A obra foi escrita de forma coletiva por Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa, trazendo em seu conteúdo testemunhos destes personagens que instigavam a reflexão do público, acompanhados da música popular brasileira. O espetáculo cumpria a função de ser a primeira grande resposta do campo teatral ao golpe de 1964.

O clima não era de derrota, os artistas brasileiros mantiveram-se engajados em novos projetos de cultura popular, muitas vezes até mesmo demonstrando um otimismo ingênuo frente àquela conjuntura, conforme o exemplo do próprio Vianinha, que em seu texto “Perspectivas do Teatro em 1965” (1965), demonstrou manter-se esperançoso com a democracia enquanto uma aspiração popular:

> Não há que desanimar, a democracia foi destruída enquanto organização, mas não enquanto absoluta aspiração do povo e do artista brasileiro. A destruição dos valores democráticos custou também a destruição de vários mitos que enredavam a consciência social.
> No teatro, 1965 começa para frente. Vá ver 'Opinião' (In: Peixoto, 1983, p.104).

Na década de 1960 – e, mais ainda, na década de 1970 – o Brasil assistia a uma modernização conservadora: ao mesmo tempo que a ditadura militar patrocinava o campo da cultura, também intervia nela através dos seus mecanismos de censura. Fruto dessa modernização despontaram as indústrias televisivas, a indústria cinematográfica, as agências de publicidade e os meios de comunicação de massa de modo geral e, finalmente: a consolidação da indústria cultural.

Depois do "Show Opinião", em 1965, Vianinha atuou em duas obras que também representaram naquele contexto uma resposta à ditadura militar brasileira: a primeira foi a peça teatral "Liberdade Liberdade", de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, e a segunda, o filme "O Desafio", de Paulo César Sarraceni. Nesse curto intervalo de tempo, ele também escreveu a sua mais nova peça "Moço em Estado de Sítio" (1965), que contava a história do personagem Lúcio, um jovem universitário e artista do teatro, que para cumprir as expectativas de sua família, terminou por abandonar a vida teatral para trabalhar em um jornal de caráter antinacionalista. Desse modo, o personagem é flagrado em um grande dilema moral ao ocupar um cargo cuja condição é ter que se desfazer de seus ideais. Ao tratar do personagem Lúcio, Vianinha analisa toda geração artística que se delineava no pré-golpe e que, surpreendida por ele, desfez-se de seus sonhos. A obra ficou arquivada permanecendo desconhecida por 12 anos, quando foi resgatada por José Renato que tentou montá-la, mas foi impedido pela censura no dia 1 de agosto de 1977.

No ano de 1965, já não restava nenhuma ilusão sobre a falta de liberdade de expressão no Brasil. As manifestações artísticas eram constantemente proibidas, agora com uma novidade: uma portaria instituída pelo Departamento Federal de Segurança Pública permitia que qualquer peça teatral pudesse ser censurada, isto é, mesmo as peças liberadas pela censura estadual, agora, ainda assim, poderiam ser alvo da censura federal. Os artistas não baixaram a cabeça diante das censuras, organizando uma série de mobilizações para chamar atenção sobre a falta da liberdade de manifestação do pensamento, as ações iam desde o envio de cartas abertas ao presidente Castello Branco até protestos pacíficos nas ruas, a exemplo do ocorrido no dia 17 de novembro, que rendeu dias na prisão para nomes como Glauber Rocha, Antônio Callado, Flávio Rangel e outros.

Em consonância a esse clima de intimidação, censura e repressão, a próxima peça de Vianinha ganhou o título de “Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come” (1966), obra que trouxe para o centro da linguagem a literatura de cordel. A sua escrita contou com a participação do poeta Ferreira Gullar, que juntamente com Vianinha, explorou os conflitos políticos e sociais do campo a partir da trajetória do herói popular Roque, um sujeito que luta para sobreviver diante dos desafios impostos pela elite local.

Logo após “Se Correr o Bicho Pega”, em 1966, Vianinha escreveu sua peça “Mão na Luva” (1966), que contava a história do casal em crise Lúcio e Silvia, que a partir de flashbacks, relembram o passado repleto de arritmias e traições. A história do casal dá lugar ao contexto político da época, revelando as contradições do personagem Lúcio, um sujeito engajado politicamente, mas que aos poucos foi mitigando os ideais e tornando-se o oposto do que um dia quis ser.

No ano de 1966, o lançamento do filme “O Padre e a Moça”, de Joaquim Pedro de Andrade, serviu para aflorar os debates estéticos entre o Grupo Opinião e os cinemanovistas. Embora esses dois grupos tivessem admiração recíproca e estivessem alinhados em uma mesma perspectiva política, sua aliança não os impedia de entrar em desacordo, sobretudo, no que tange à forma da comunicação artística. Um dos principais críticos do Filme de Joaquim Pedro foi o próprio Vianinha, a quem considerava que o chamado “filme de autor” estava alheio ao gosto do público. A origem dessa divergência pode ser explicada pelas distintas matrizes dos dois movimentos, enquanto que o Grupo Opinião detinha origem no Teatro de Arena e no CPC, ancorados na base da classe trabalhadora, os cinemanovistas, por sua vez, vinham de uma formação clássica, com um olhar em grande medida influenciado pela sofisticação da *Nouvelle Vague* francesa. A polêmica alcançou seu ápice em 1967, com o lançamento de “Terra em Transe” (1967) de Glauber Rocha, obra que Vianinha considerou, segundo a atriz Maria Lúcia Dahl: “Um filme louco, surrealista, alienado, que não contribuía para o conhecimento da realidade brasileira” (In: Moraes, 1991, p.166).

Em janeiro de 1967, diante das constantes intervenções nas manifestações artísticas, fora realizado no auditório da Associação Brasileira de Imprensa a “Semana de Protesto Contra a Censura”. A censura reagiu com uma nova portaria que endureceu ainda mais seus mecanismos, centralizando as atividades na capital federal de Brasília. A partir da nova portaria, qualquer atividade artística intelectual poderia passar pelo filtro da censura se correspondesse, na visão dos censores, em uma “ofensa ao decoro público e às autoridades constituídas e seus agentes” ou “ferisse o interesse nacional”.

Nesse quadro desafiador, foi preciso o Grupo Opinião passar pela decisão de qual obra deveria prosseguir o caminho aberto pela peça "Se Correr o Bicho Pega", afinal, qual a melhor maneira de abordar a realidade brasileira sem esbarrar na censura? O problema era ainda mais delicado, pois a escolha deveria também levar em consideração que era preciso arrecadar dinheiro para solucionar o déficit financeiro. Tudo isso resultava em divergências no interior do grupo, vejamos o que diz João das Neves:

> Nós éramos oito pessoas pelo menos a viver do trabalho do grupo e sofrendo pressões muito grande. A censura já nos atingira, algumas peças não tinham ido bem. Os problemas econômicos acabaram agravando os demais. Tivemos divergências de política interna também. A primeira separação do grupo foi marcada claramente pela existência de duas peças: "A saída" e "Meia volta vou ver", escrita pelo Vianinha. Naquele início de 1967, achávamos que não dava para falar das coisas que queríamos. A não ser de uma maneira superficial. A visão do Vianinha, por exemplo, era a de que se deveria partir para uma coisa mais leve, sem maiores consequências, como "Meia Volta". Tinha umas piadinhas e tal, mas era mais ou menos inconsequente. O outro grupo dizia: "Vamos nos voltar para problemas de ordem geral, quer dizer, da comunidade mundial, para através desses problemas ver o paralelismo que existia com nossa própria realidade". Essas duas visões se chocaram, gerando uma crise muito grande dentro do grupo (In: Moraes, 1991, p.172).

Sobre a decisão de qual peça prosseguiria o trabalho do grupo, a peça "A saída" (votada por Ferreira Gullar, João das Neves, Denoy de Oliveira e Pichin Pá) saiu vitoriosa sob "Meia volta" (votada por Vianinha, Paulo Pontes e Thereza Aragão). A posição que definiu a decisão foi abstenção de Armando Costa, entretanto, decidiu-se que para compensar aqueles que perderam, a "Meia volta" também seria exibida em outro teatro. Ainda assim, ambas as peças se revelaram um fracasso e suscitaram muitas críticas desfavoráveis. Tudo isso se somou ao fato de que, devido aos desastres ocorridos pelas violentas chuvas no Rio de Janeiro, as pessoas que testemunharam suas casas serem arrastadas pelas águas acabaram encontrando destino justamente no shopping da Siqueira Campos onde se localizava o teatro. O resultado foi o agravamento da crise do grupo, que levou Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa a saírem do Opinião.

Enquanto Paulo Pontes regressou à Paraíba, Vianinha e Armando Costa aproveitaram para criarem um novo grupo de teatro de nome "Teatro do Autor Brasileiro", que teve uma vida muito breve. Como o próprio nome indicava, a ideia era montar apenas textos de autores nacionais, o projeto estrearia com a nova peça de Vianinha "Dura lex sed lex, no cabelo só gumex" (1967), ainda em 1967. A obra, que resgatava a sátira e o deboche do Teatro de Revista, contava a história que se desenvolvia com a Virgem Maria dispondo-se a solucionar os problemas da América Latina, em um enredo que criticava o imperialismo estadunidense.

Com a censura caindo em cima, Vianinha foi obrigado a substituir a Virgem Maria pela personagem da Princesa Isabel, assim prosseguiu o plano para estrear no dia 15 de novembro daquele ano com um elenco que contava com nomes como: Ítalo Rossi, Berta Loran, Maria Lúcia Dahl, Gracindo Júnior, Paulo Silvino, Adriana Prieto e Suzana de Moraes. O malogro refletido na bilheteria e na crítica decretou o fim do recente TAB que fechou suas portas com dívidas acumuladas.

O ano de 1968 foi marcado pelas manifestações estudantis iniciadas na França, pela rebelião juvenil, pela contracultura, pelo debate racial nos Estados Unidos, pela luta contra a Guerra do Vietnã e pelos movimentos feministas. Todos esses ingredientes somavam uma atmosfera propícia à contestação do *status-quo*. Acompanhando esse embalo, no Brasil foi alçado à cena o movimento tropicalista influenciando, em grande medida, as manifestações artísticas rebeldes. No entanto, o caso é que a censura permanecia em marcha impetuosa naquele ano. Para combater a onda de censura que vinha sendo observada, artistas como Vianinha, Ferreira Gullar, Cacilda Becker, Glauce Rocha, Flávio Rangel e Leila Diniz organizaram comícios-relâmpago para denunciar a ausência da liberdade de expressão. No dia 13 de fevereiro a Rua da Ceilândia serviu para esses artistas protestarem, usando o cartaz "Teatro brasileiro em greve contra censura", como relata o jornal "Correio da manhã":

> Às 8 h da manhã, começou a manifestação na porta do Teatro Municipal. Oduvaldo Vianna Filho foi um dos primeiros a chegar, plantou o primeiro cartaz junto ao toldo verde escuro do Municipal 'Teatro Brasileiro em greve contra a Censura pela Cultura'. Aos poucos outros foram chegando (In: Vianna, 1984, p.190).

Apesar do ato político servir para o Ministério da Justiça emitir uma proposta de interrupção da censura sob o teatro, isso não passou de discurso, pois as peças continuavam sendo proibidas e sofrendo inúmeros cortes.

O VI Congresso do Partido Comunista Brasileiro, realizado clandestinamente, serviu para demarcar divergências de visões sobre como enfrentar a ditadura naquele contexto: de um lado se colocaram aqueles que somavam a maioria e que defendiam a luta de massas como único meio viável de luta — uma estratégia que era mais gradual e que pressupunha a organização da sociedade civil — de outro, ficaram a vertente minoritária, cuja visão, influenciada pela experiência cubana, apontava para o desencadeamento de uma luta armada. A crise de representação da esquerda convencional e a repressão em escala que emergiu em 1964 e foi se acentuando ao longo dos anos fez surgir os grupos da chamada "esquerda armada", que tinham em comum três aspectos: primeiro, a ideia de que a revolução brasileira precisava ser armada, pois não dava para enfrentar uma ditadura militarizada sem armas;

segundo, que, para eles, a economia capitalista estava estagnada e apenas o socialismo podia se traduzir em uma solução política, restando, portanto, a construção de uma vanguarda que dirigisse essa revolução; e terceiro, eles acreditavam que a luta armada poderia ser definidora para gerar uma crise na ditadura e conquistar a opinião pública (Ridenti, 2007).

Vianinha foi um dos que permaneceu no PCB e se opôs à luta armada que, na visão dele, apenas servia para que os militares se fortificassem e usassem a luta armada como pretexto para intensificar a repressão. Vejamos o que diz Milton Temer sobre a posição de Vianinha:

> Ele sempre foi contra a porra-louquice. Não que tivesse alguma coisa contra a luta armada, não. Se houvesse uma perspectiva no horizonte visual de uma insurreição popular, o Vianinha estaria na frente. Não lhe faltava coragem para isso. Mas em 1968 tínhamos a clareza de que a luta armada só iria servir àquilo que a prática comprovou: eliminar uma geração de combatentes pela democracia. Uma parte dizimada pela repressão, outra jogada no ceticismo e no desbunde. Porque quem fez o desbunde, contribuindo para a desmobilização, foi justamente esse setor que se jogou de cabeça na luta armada e depois faria apologia de que a política já era. O Vianinha, não. Ele via que a luta armada, naquele momento, era loucura, era um instrumento de retrocesso e não de avanço. A luta armada não nos organizava, mas aglutinava a direita (...) com o passar do tempo, ele se convenceria de que socialismo não se impõe por opressão. Sociedade socialista você constrói na luta pela hegemonia política na sociedade. Diria que Vianinha, junto com Leandro Konder e Carlos Nélson Coutinho, são os pioneiros da concepção gramsciana no Brasil. O confronto, até nascido da boa intenção, pode levar ao autoritarismo (In: Moraes, 1991, p.181).

No dia 28 de março, foi morto pela polícia o estudante Edson Luís de Lima Souto, o que instigou protestos contra a repressão. No velório do estudante se assistiam às divergências que marcavam a esquerda daquela época, de um lado Vianinha alinhado ao PCB soltava em protesto o grito de ordem: “O povo organizado derruba a ditadura!”, de outro, Hugo Carvana, que defendia a luta armada, respondia: “O povo armado derruba a ditadura!”. O episódio renderia muitas trocas de farpas entre os ditos “revolucionários” e os acusados por estes de serem “reformistas”.

A divergência entre “reformistas” e “revolucionários” se expressava também no plano estético, com os embates entre a turma de Vianinha e a turma de José Celso, este último que desenvolveu o que se chamou de “teatro de agressão”[7]. Vejamos o que diz Gullar sobre o radicalismo do teatro de agressão:

[7] De acordo com Rosenfeld (Guinsburg, Faria, De lima, 2020), essa expressão foi utilizada para definir um estilo de encenação própria da década de 1960, que tinha como função provocar e chocar o público. A “agressão” poderia ser expressa de modo mais indireto na forma verbal e gestual, ou de forma mais direta envolvendo uma interação dos atores com o público. O teatro de agressão frequentemente utilizava-se de uma linguagem violenta e impactante a partir do uso de palavrões, nudez e humor. Um dos exemplos citado por ele é o caso da peça “Roda viva” , de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez, obra na qual existe uma cena onde os atores agitam pedaços de fígado de boi ao ponto de chegar a sujar o público de sangue.

> O setor mais radical da classe aderiu ao teatro de agressão, que eu costumo chamar de teatro exorcista – Lembra Gullar. – Eles pensavam que, exorcizando a ditadura em cena, a derrubariam. Ora, nós advertíamos que isso era uma tolice, que só afastaria o público, jogaria a imprensa contra nós e daria pretextos à ação repressiva contra a cultura. Foi exatamente o que aconteceu (In: Moraes, 1991, p.186).

Se o teatro de agressão era visto como um erro por Gullar e Vianinha, para os expoentes dessa teatralidade o erro era, na verdade, permanecer na moderação encontrada no Grupo Opinião e no Arena. Diante do quadro de fragmentação da esquerda no plano estético e político, Vianinha escreveu seu artigo "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", propondo uma trégua nos embates entre o campo da esquerda. Relativo a esse texto, ele:

> [propõe] uma unidade em nome da sobrevivência e do aprofundamento da qualidade dos espetáculos, alertando para o absurdo de um antagonismo cada vez mais acirrado entre propostas esquerdistas-estetizantes-comerciais no instante em que o homem de teatro do país, como um todo, estava sendo esmagado. O próprio título já provocava discussão: "pessedismo" (a partir de PSD – Partido Social Democrático) era uma expressão, naturalmente pejorativa (daí a surpresa do título), que poderia ser "traduzida como "jogo de cintura", "habilidade para manter-se na corda bamba", "conceder para não cair" etc (Peixoto, 1983, p.129).

No dia 26 de junho de 1968, as ruas do Rio de Janeiro foram palco da Passeata dos Cem Mil, que representou um marco na luta contra a ditadura, a qual respondeu com mais repressão. Face a esse quadro, no mês de julho, Vianinha terminou de escrever a peça que lhe conferiu o prêmio do Concurso Nacional de Dramaturgia, trata-se de "Papa Hirghirte" (1968), obra que com pouco tempo de exposição foi logo recolhida das livrarias pela censura e permaneceu fora de circulação pública por 11 anos, com exceção das cópias clandestinas que a ditadura não tomara conhecimento. A história conta a trajetória do ditador Papa Hirghite, que governou Alhambra (país fictício da América Latina) por seis anos até ser deposto por um golpe militar. Depois de viver no exílio durante três anos, Hirghite arquiteta o plano de voltar ao poder de Alhambra, mas é executado por um revolucionário com sede de vingança. A partir desse enredo a peça atravessa as temáticas da luta de classe, do imperialismo, das engrenagens de poder e da ascensão reacionária na América Latina.

No mês de dezembro vários jornais foram retirados de circulação, dentre eles O Estado de S. Paulo, o Jornal da Tarde, o Jornal do Brasil e o Correio Manhã. Em seguida, as rádios e a TV foram convocadas para uma reunião com o Conselho de Segurança Nacional. Os meios de comunicação foram usados pelo ministro da justiça, Gama e Silva, para anunciar o Ato Institucional 5 ("o golpe dentro do golpe"), que suspendia as garantias constitucionais e dava início a uma nova leva de cassação de artistas, intelectuais, estudantes e sindicalistas.

1.3 O golpe dentro do golpe e a cultura engajada asfixiada

De 1968 a 1978, intervalo em que esteve em vigor, o AI-5 patrocinou a proibição de 450 peças teatrais, 100 revistas, centenas de músicas e 500 filmes, isto é, tolheu a liberdade relativa que era vista na dimensão cultural. Em 1969, com as dificuldades que se multiplicavam para se fazer arte política somadas às limitações financeiras, Vianinha encontrou refúgio na TV quando a partir de Paulo Pontes, recém retornado ao Rio, recebeu uma oportunidade para trabalhar em um grupo de criação de programas na TV Tupi. Há quem naquele momento visse a TV como instrumento da classe dominante que buscava alienar o público, o que fazia com que esse espaço fosse enxergado com muita desconfiança pelos intelectuais, mas haviam também aqueles, a exemplo de Vianinha, que entendiam que a TV poderia ser um espaço de diálogo com o povo.

A sua experiência de trabalho na TV foi bastante importante para que ele escrevesse em 1969 a peça intitulada "A longa noite de cristal" (1969). A obra explorou a relação entre as redes de televisão e a política, a partir da história de Cristal, um jornalista que, contrariando os interesses políticos do jornal que fazia parte, escolheu narrar os fatos sem omissão e, por isso, pagou o preço, sendo demitido e esmagado pelo sistema.

Vianinha polemizou, em seu ensaio "A ação dramática como categoria estética" (texto sem data), com artistas e intelectuais ligados à contracultura que, na sua visão, priorizavam a busca por uma "libertação pessoal" quando, naquele momento, se deveria lutar contra a ditadura. A divergência com as práticas dos expoentes da contracultura era levada para o comitê cultural do PCB e compartilhadas por figuras como Ferreira Gullar, que assim como Vianinha, via com maus olhos essas tendências, sobretudo, no que se refere à rejeição deles à razão crítica do teatro. Vejamos o que diz Gullar:

> As tendências anarquistas e desesperadas politicamente decretaram que a razão não valia nada, que a tática política não servia para nada, que eleição não resolvia nada, que tudo isso era bobagem e que na verdade essa ditadura só cairia pela violência. Por um lado, no teatro se negava a razão, se propunha um teatro sem palavras, sem discurso, sem raciocínio, um teatro irracionalista, baseado nos efeitos de luz e ação desenfreada do palco – o que era a liquidação da razão, de qualquer mensagem de tática política ou ideológica. E por outro lado se propunha a luta armada. Então é aquele negócio: para de pensar e vai para a guerra. O teatro de agressão tinha afastado o público, e o que restou foi a juventude radicalizada, que só queria saber de gente nua em cena, de loucuras e de pregações radicais. A partir daí, a coisa realmente ganhou outro rumo: no plano da resistência, passou-se à luta armada, a repressão aumentou, desorganizavam-se as forças que resistiram à ditadura. Os

> próprios intelectuais que defendiam a luta armada, quando viram o pau cantar, se recolheram (In: De Moraes, 1991, p.210).

Em 1970, Vianinha preservou o desenvolvimento das temáticas que explorou anteriormente em "Moço em estado de sítio" e "Mão na luva" com a sua peça mais atual, intitulada "Corpo a corpo" (1970), um monólogo de Vivacqua, um personagem que, assim como os das peças já citadas, se confronta com a frustração de não conseguir executar aquilo que idealiza. O drama existencial do personagem, que perpassa o trabalho e as suas relações afetivas, acaba trazendo para o público reflexões sobre temas como a responsabilidade coletiva, o individualismo e as dificuldades sociais e políticas do país. Sua estreia aconteceu em São Paulo, no dia 18 de novembro do ano seguinte, contando com a direção de Antunes Filho e com Juca de Oliveira dando vida ao personagem Vivacqua, com interpretação inclusive digna do prêmio Molière de melhor ator.

Em abril de 1970, Vianinha escreveu a peça "Em família", obra que se inspirava no filme dramático norte-americano intitulado "*Make us ways for tomorrow*", o qual tratava das dificuldades de se envelhecer na sociedade capitalista. O roteiro do filme foi adaptado por Vianinha para o teatro com previsão de estrear no início do mês de julho no Teatro Nacional de Comédia localizado no Rio de Janeiro. O roteiro apareceu como uma boa oportunidade de Vianinha escancarar problemas comuns a todo brasileiro: a falta de casa própria, o alto custo de vida, a inflação exorbitante e como isso está relacionado especialmente às pessoas idosas, que perdem o valor no mundo da mercadoria. A direção coube a Sérgio Britto e os dois papéis principais foram interpretados por Eva Todor e André Villon. A peça não conseguiu agradar a crítica, que considerou um refluxo dos avanços da qualidade cênica de Vianinha, que no ano seguinte se dedicaria a reescrever a mesma peça, rebatizando de "Nossa vida em família". A montagem estreou no final do mês de maio de 1972 no Teatro Itália em São Paulo, com a direção de Antunes Filho e, desta vez, Paulo Autran e Carmen Silva interpretando os personagens principais. Nesta nova oportunidade, a obra obteve sucesso, conquistando os elogios do crítico Sábato Magaldi que proferiu: "Esse espetáculo é para quem deseja conhecer um pouco mais de um Brasil verdadeiro" (De Moraes, 1991, p.218)

O início da década de 1970 foi bastante difícil para o teatro. Em 1971, por exemplo, o Teatro de Arena acabou encerrando sua atuação depois que Augusto Boal foi preso pelo regime militar e, posteriormente, obrigado a se exilar. O destino do Teatro Oficina foi semelhante, apesar de ter se estendido até o ano de 1974, quando o líder do grupo, José Celso Martinez, também foi para o exílio. Nesse quadro, aqueles que optavam por permanecer no

país viam-se em um obscuro cenário com a censura em plena marcha. Vejamos o que diz Vianinha sobre esse cenário ao "Jornal do Commércio":

> Estamos sujeitos a uma censura extremamente rígida, no momento em que necessitamos, como nunca, de liberdade para discutir os problemas da realidade brasileira, definir o nosso comportamento em relação ao subdesenvolvimento e nos organizar para enfrenta-lo, A censura, porém se nega a admitir que o Brasil é um país subdesenvolvido (...) existem mais de 300 peças censuradas. Eu tenho várias. O Plínio Marcos, por exemplo, é um autor riscado, que não existe mais profissionalmente. Isso significa que há uma geração em silêncio. Veja você a minha situação: estou com cinco peças premiadas na gaveta e sem nenhuma possibilidade de apresenta-las a curto prazo. Isso não é um absurdo? (...) Se o que eu estiver escrevendo não aparecer agora, aparecerá daqui a dez, 15 anos. (...) Já existe uma teoria de que o negócio é escrever para guardar na gaveta, que um dia será representado. Não sei se é um ponto de vista cultural ou profissional, ou se as duas coisas, mas eu continuo tentando escrever para ser representado, mesmo que tenha que selecionar cada vez mais a minha temática para enquadrá-la nos padrões permissíveis. Mesmo que durante anos eu tenha que catar feito garimpeiro o que pode ser escrito. Ainda há possibilidade de falar sobre os problemas contemporâneos, sobre o mundo de hoje. Ainda há possibilidade de batalhar contra a opressão, contra a injustiça na situação atual. Agora, é claro que cada vez mais fica difícil. Pode ser que um dia não seja mais possível e aí não sei que posição vou tomar. Escrever para a gaveta, ou escrever em outro lugar, não sei (In: De Moraes, 1991, p.227).

Como pode-se notar, ainda que reconheça a gravidade da situação, Vianinha continuou persistente em se manter produzindo dentro da medida que as circunstâncias permitiam. Efetivamente, nesse momento ele já esquematizava aquela que viria a ser a sua última peça, intitulada "Rasga Coração" (1974), que se consagraria como a sua obra prima.

Em 1972, após ter sido demitido da TV Tupi, Vianinha passou a integrar a TV Globo depois de ter sido convidado pelo diretor da central de produção, Daniel Filho, para trabalhar com o programa "Casos Especiais", onde lá deu início a um projeto que idealizava desde a TV Tupi: o de adaptar clássicos da literatura como "Noites Brancas", de Dostoiévski e "Medéia", de Eurípedes para o contexto brasileiro em formato de "telepeças". Em entrevista ao jornal "O Globo", em março de 1973, ele destacou as diferenças que observou em trabalhar com a TV em relação ao teatro:

> Como o teatro, a televisão exige a ação dramática e a palavra. Com a diferença que a televisão tem um compromisso com a imagem, um compromisso visual que, se aproximando do cinema, é superior a ele. Isso faz com que a televisão tenha uma agilidade maior de cenas e de estímulos. A mim parece que a comunicação da televisão é mais urgente e mais aguda (...) O espectador de teatro faz uma opção: ele sai de casa e não é solicitado por outros estímulos. O telespectador tem que ser praticamente guinchado, porque ele está em casa, disperso, livre. Na televisão, é preciso agarrar a pessoa na primeira fala. O teatro pode ganhar tempo (..) A linguagem da televisão é um pouco mais complexa, usa menos gente do que no teatro, o diálogo é mais intenso, mais freqüente e a estruturação é mais simples. A linguagem é mais cotidiana que a do teatro, "voa" menos, e se aproxima mais da

> linguagem falada. Em teatro, às vezes, a força poética do texto é que dá o peso e o clima (In: Peixoto, 1983, p.154).

Embora fosse evidente a conivência da Rede Globo com a ditadura militar, intelectuais como Vianinha, Paulo Pontes e Dias Gomes, identificaram que era possível explorar as oportunidades de manifestação do pensamento dentro dessa rede de televisão. A esquerda não era unânime quanto a essa posição e muitos olhavam com desconfiança o caminho que a inteligência progressista estava trilhando. A estes, Vianinha respondia dizendo ser necessário ocupar tal espaço e tirar proveito das suas contradições internas:

> Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver seu trabalho. É claro que o intelectual, diante do sistema de poder, não tem o que dizer, porque a censura não vai deixar, não vai permitir. Mas, diante desses milhares de problemas, que, inclusive, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje se olha a si mesmo, com que os subdesenvolvidos se olham a si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidade. E a televisão se inclui nisso (In: Peixoto, 1983, p.184)

Como relata Deocélia Vianna (1984), todos foram surpreendidos quando Vianinha, em processo de contratação da TV Globo, que exigia carteira de saúde, fez uma abreugrafia e descobriu, por acaso, a existência de uma pequena mancha no seu pulmão que parecia sugerir um quadro de tuberculose. Depois de ser submetido à cirurgia no mês de abril, que aparentemente obteve êxito, ele continuou arduamente a se dedicar a seus estudos e produções. Nesse momento, paralelamente a escrita de "Rasga Coração", ele também finalizava a peça "Allegro Desbundaccio" (1973) cujo subtítulo era "Se Martins Fosse Vivo". A peça orbita sob três personagens principais: Buja, um publicitário que se demite de seu emprego de alto salário porque não quer ser conivente com a exploração que rege a profissão; Protético, um dentista homossexual, que é amigo de Buja e vive sob condição de extrema pobreza; e a Teresa, uma personagem cujo objetivo maior é encontrar um marido rico para se casar. A sátira crítica expõe as contradições da sociedade capitalista atravessando temas como o crescimento da indústria cultural e o dilema do intelectual brasileiro, entre a cooptação e o isolamento.

Somado a isso, Vianinha, conjuntamente com Armando Costa, renovaria a série "A Grande Família", criada um ano antes tendo como inspiração o seriado estadunidense "*All in the family*". Os dois foram responsáveis por "abrasileirar" a família dessa comédia de costume, tratando a partir do eixo dela questões sociais como o custo de vida, a decadência da classe média e a falta de perspectiva dos jovens brasileiros, claro, não sem ter que lidar com a censura. Vejamos o objetivo do projeto explicado por ele ao jornal "O Globo":

> O que nós queremos é o humor mais leve, que não é caústico e muito menos pretende ser demolidor. A Grande Família é uma comédia de costumes. Seu humor, antes de tudo, deve ser real, mas nunca trágico. (...) Nós estamos preparados em apresentar os problemas ao telespectador apenas para que ele possa rir deles, mas acima de tudo, para que saiba como evitá-los (In: De Moraes, 1991, p.243).

Tudo parecia ir bem, com as peças sendo escritas a todo vapor e com "A grande família" conquistando o público, mas novamente a doença de Vianinha, até então silenciada, voltou a se manifestar, dessa vez com a aparição de nódulos na sua virilha que denunciavam que o que acreditou-se ser uma tuberculose, na verdade, se tratava de um câncer. O dramaturgo insistia em continuar o seu árduo ritmo de estudos e escrita, principalmente da peça "Rasga Coração", apesar da orientação que recebia de repousar. Preocupados com Vianinha, Domingos de Oliveira e Daniel Filho acabaram convencendo a Globo a custear um tratamento para ele nos Estados Unidos.

Depois de viajar aos Estados Unidos, Vianinha chegou na cidade de Houston, no Texas, em fevereiro de 1974, acompanhado da sua atual esposa Maria Lúcia. No hospital estadunidense ele foi submetido a dois tratamentos, com drogas de última geração. Ainda que o tratamento tenha interrompido a progressão do quadro, não conseguiu erradicar o câncer, diminuindo as esperanças do dramaturgo. Diz Maria Lúcia:

> O Vianna entendeu que aquelas drogas não iriam surtir o efeito que esperávamos. Porque quando nós fomos para lá ele realmente tinha esperanças de que o tratamento lhe desse um pouco mais de tempo de vida. Mas no fim de um mês, ele sabia que ia morrer rápido. Então ele falava. Ele me contava a coisas que queria fazer. As peças que tinha na cabeça. Me dizia sinopses inteiras dos programas que queria fazer na televisão. Falava, falava, falava... Terminar "Rasga Coração" era a sua maior preocupação. Falava isso insistentemente: 'Será que vou ter tempo?' (In: De Moraes, 1991, p.255).

Depois de retornar ao Brasil ele continuou passando por tratamento no Hospital Silvestre, no Rio de Janeiro. Foi internado nesse hospital que ele conseguiu finalizar "Rasga Coração". Como o estado de saúde já era muito debilitado, ele ditava o texto para sua mãe Deocélia Vianna, que fazia a transcrição e a datilografia. A obra, considerada um verdadeiro "Black-tie" dos anos 1970, também se desenvolve a partir do embate entre pai e filho. Analisando a conjuntura política da época, Vianinha coloca frente a frente Manguari Pistolão (um funcionário público e militante do PCB) e Luca (seu filho, que representa a nova juventude e que é enormemente influenciado pela contracultura daquela década). Temos, desse modo, um conflito entre duas maneiras de enxergar o mundo e a luta política: a do pai,

representando o engajamento tradicional do PCB, e a do filho, representando a luta espontânea e libertária típica da juventude pós-68.

Com a finalização de “Rasga Coração”, José Renato ficou encarregado de fazer a montagem, mas encontrou pelo caminho o obstáculo da implacável censura. A partir do dia 15 de março de 1974, o militar Ernesto Geisel havia assumido o poder da presidência, dando início ao que chamou de uma abertura política “lenta, gradual e segura”. Apesar da promessa do governo Geisel, “Rasga Coração” permaneceu sem um parecer definitivo até o mês de julho, quando foi publicamente vetada. Sem querer desanimar Vianinha, que sonhava em assistir ao espetáculo antes de partir, José Renato o mantinha esperançoso, dizendo-lhe que a peça continuava sem parecer definitivo, e que continuaria lutando para a sua liberação.

O desejo de Vianinha de assistir a sua obra-prima foi abortado quando, no dia 16 de julho de 1974, a morte se impôs ao dramaturgo. Meses se passaram e “Rasga Coração” era premiada nos concursos de peças do Serviço Nacional de Teatro, órgão que estava ligado ao Ministério da Educação e da Cultura, mas de modo incoerente, a ditadura que premiava aquela peça era a mesma que a mantinha proibida mediante o Ministério da Justiça. Foi preciso esperar até março de 1979, quando o crescente fortalecimento da sociedade civil pressionou o aceleramento da abertura política e a mitigação dos mecanismos de censura e repressão. Foi nesse mês que a peça finalmente foi liberada, assim como inúmeras outras obras importantes da dramaturgia brasileira que permaneciam interditadas. A estreia aconteceu primeiramente em Curitiba, no Teatro Guaíra, no dia 21 de setembro de 1979, e se estendeu posteriormente por São Paulo e pelo Rio de Janeiro, conquistando o coração do público e da crítica que a recebia com considerações elogiosas.

Após mais de 50 anos de sua morte, a obra de Vianinha segue sendo estudada por pesquisadores, por artistas e por todos e todas que, assim como ele, detém uma perspectiva de transformação da realidade. Depois de compreendermos até aqui um pouco da trajetória do autor, é a análise da sua produção dramatúrgica que dará a tônica das discussões dos próximos capítulos.

2 DA CRISE DO DRAMA À CONSTRUÇÃO DO TEATRO NACIONAL-POPULAR: VIANINHA E A DRAMATURGIA ENGAJADA

É preciso um teatro de criação e não de imitação do real; um teatro otimista, direto, violento, sátiro e revoltado como deve ser o povo brasileiro
(Vianinha)

2. 1 Teatro épico no Brasil e brasilidade romântico revolucionária: forma, política e estrutura de sentimento

Para entender a produção artística brasileira das décadas de 1950 e 1960, o que inclui o teatro engajado de Vianinha, não podemos não falar no conceito de brasilidade romântico revolucionária. Esse conceito, como já destacamos na introdução deste trabalho, foi usado por Ridenti (2000), inspirado no conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams, como diretriz para entender o processo de busca de setores da intelectualidade pelo "povo brasileiro", visto ainda como não contaminados pela modernidade capitalista, e, portanto, como peças-chave para a orientação de um projeto de revolução social no país. Atualmente ao lançarmos o olhar para os escritos sobre os chamados "anos rebeldes", por vezes nos deparamos com o termo "romântico" sendo empregado com a intenção de caracterizar os movimentos rebeldes da época como "ingênuos". Isso parece ter se tornado ainda mais comum nos dias atuais, na medida em que cada vez a realidade passa a ser tomada enquanto natural e imutável, e pensar em uma sociedade alternativa ao capitalismo parece sugerir falta de realismo. No entanto, no final da década de 1950 emergia e se disseminava pelo mundo inteiro ideais rebeldes baseados na aproximação de valores pré-capitalistas, e na construção de uma revolução social que pudesse superar a ordem capitalista.

Fato é que nos seus mais variados sentidos – pejorativos ou não – o termo "romantismo" parece estar sempre presente nos depoimentos sobre aqueles anos, e Ridenti (2000) propõe o conceito do "romantismo revolucionário" para analisar as lutas políticas e culturais que se desenvolveram no Brasil naquele momento. De acordo com ele:

> A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a história num processo de construção do *homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do "coração do Brasil", supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o

> indígena exaltado no romance *Quarup,* de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba,* de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena Conta Zumbi,* de Boal e Guarnieri (1965), entre outros tantos exemplos. (Ridenti, 2000, p.24)

Embora detendo certo núcleo em comum, existem na verdade muitas variações desse romantismo, como os grupos que se aproximaram do maoismo, os grupos que pegariam em armas para lutar contra a ditadura pós 64 e os grupos inspirados no guevarismo. Em oposição àquilo que se negava, todos esses grupos se constituíam de certos valores propositivos (chamado pelo autor de "valores positivos do romantismo"). Vejamos quais são:

> 1.a exaltação da subjetividade do indivíduo e da liberdade de seu imaginário (ligada indissociavelmente ao combate à reificação e à padronização capitalistas, portanto, diferente do individualismo liberal); 2.A valorização da unidade ou totalidade, da comunidade em que se inserem os indivíduos e na qual eles podem realizar enquanto tais, em união com os outros seres humanos e a natureza, no conjunto orgânico de um povo. Assim, a busca de recriar a individualidade e a comunidade humanas seria inseparável da recusa da fragmentação da coletividade na modernidade. A crítica da modernidade e os valores românticos positivos seriam "os dois lados de uma só e única moeda" (Ridenti, 2000, p.27)

O que estava em jogo no florescimento cultural e político dos anos 1960, como conclui Ridenti (2000), era a transformação da realidade e a consolidação de um "homem novo", cujo modelo de inspiração estava no passado, no autêntico "homem do povo" ainda não contaminado pela modernidade capitalista. Caminhar rumo ao horizonte socialista implicava resgatar as raízes nacionais populares ainda não corrompidas pelo capitalismo. O "olhar para trás" não significa uma perspectiva passadista, mas um modo de encontrar nesse tempo remoto o caminho para revolucionar o presente.

A brasilidade romântico-revolucionária é explicada em grande medida pelo contexto mais amplo de guerra fria, onde EUA e URSS disputavam territórios de influência, e os países "não alinhados" compunha o que ficou conhecido como "terceiro mundo", buscando a libertação do colonialismo e do imperialismo. Também não podemos esquecer das revoluções do século XX, que confluía em criar uma perspectiva de superação da ordem capitalista, alimentando, desse modo, a chama revolucionária no mundo inteiro.

É diante da estrutura do sentimento da brasilidade romântico revolucionária que assistimos como se tornou comum no conteúdo das produções artística da década de 1950 e 1960 os valores de coletividade, solidariedade com os povos oprimidos e a denúncia das condições precárias patrocinada pelo capitalismo, pelo latifúndio e pelo imperialismo. Um dos temas que mais atravessam as obras, por exemplo, foi a exploração dos trabalhadores do campo e a luta pela tão sonhada reforma agrária. Ainda que essas representações artísticas

estivessem mergulhadas em uma idealização do "homem do povo" por parte dos artistas da classe média brasileira, ela partia da realidade concreta, pois esses intelectuais estavam profundamente ancorados no cenário de luta dos trabalhadores do campo, como no caso das chamadas ligas camponesas, que, inclusive ganharam o foco das lentes de cineastas como Eduardo Coutinho, que dirigiu o filme "Cabra marcado para morrer" (1984).

É esse cenário que o teatro épico encontra quando emerge no Brasil, sendo posto em prática pela primeira vez, como destaca Camargo (2016), a partir da peça "A revolução na América do Sul", de Augusto Boal. Mas, antes de entrar nas produções teatrais brasileiras, precisamos entender em que consistia essa nova forma de se fazer teatro e de que modo ela rompe com o teatro dramático.

O teatro épico é uma convenção teatral que nasceu em oposição ao Teatro Realista (também chamado de "teatro dramático" ou "aristotélico"). Quando olhamos para a história do teatro mundial, conseguimos visualizar elementos épicos em experiências muito remotas, mas foi apenas no início do século XX, que o Teatro Épico apareceu de modo sistematizado e completo, a partir do dramaturgo Erwin Piscator e, sobretudo, a partir de Bertolt Brecht.

Como destaca a filósofa brasileira Iná Camargo (2012), o teatro realista, acima de tudo, trata-se de uma vertente que privilegia a classe burguesa, razão pela qual as suas peças costumam se passar no espaço interno da casa burguesa. As histórias das obras costumam ser acompanhadas por personagens que são "donos de seus destinos", carregam uma série de princípios morais e são envoltos de uma densidade psicológica. Com o intuito de reproduzir a moral burguesa, as obras buscam um grau elevado de realismo, o que significa que ao subir no palco não existe mais a ideia de atores que representam personagens, mas os próprios personagens que vivem os seus dramas no *agora*. Desse modo, cria-se um "ilusionismo", no qual o público, atendendo um lugar de passividade, se emociona – e se entorpece – com aquela ilusão de realidade.

Na contramão do teatro realista, o teatro épico rompe com o realismo para buscar "distanciamento", ou seja, ao invés das obras gerarem uma "ilusão de realidade", seria preciso, agora, enfatizar o aspecto representativo, seria preciso lembrar que aquilo que está em cima do palco trata-se de uma representação e não da realidade acontecendo no *agora*. Então, se o Teatro realista se utilizava das ferramentas da iluminação, da música, da atuação, etc., para produzir realismo, Brecht passou a se apropriar desses elementos para produzir distanciamento. Essa é uma característica fundamental porque, para Brecht, embora o envolvimento emocional seja importante, ele não pode ameaçar cortar o raciocínio, a perspectiva crítica do público, de modo que, diferente do realismo, o público, no teatro épico,

deveria ocupar um lugar ativo, saindo do teatro com uma perspectiva crítica em relação às questões políticas e sociais e tornando-se capaz de intervir na sua própria realidade.

Como demonstra Camargo (2012), Lukács foi muito importante para desconstruir a ideia de que o conteúdo fala por si mesmo, chegando à conclusão que não é o conteúdo que garante a comunicação entre o artista e o público, mas sim, a forma artística que possibilita tal ponte. Partindo dessa premissa, o crítico literário Peter Szondi fora mais adiante, observando que uma obra pode revelar quando determinadas formas não são mais capazes de intermediar a comunicação entre o artista e o público, consequentemente entrando em crise e fazendo com que os artistas precisem desenvolver novas formas. Enquanto não há uma nova forma definitiva, eles precisam sujeitar os novos conteúdos às formas existentes.

Quando levamos esse acúmulo de conhecimentos da crítica literária para a realidade brasileira, percebemos que até o surgimento da peça "Eles Não Usam Black-tie" (1958), era o drama, a forma teatral hegemônica, consequentemente, tínhamos obras que orbitavam o eixo da família e da propriedade. Como lembra Camargo (2016), a luta de classe já aparecia desde as primeiras décadas do século XX, como podemos tomar de exemplo a obra "Deus lhe Pague" (1932) de Joracy Camargo, mas ainda permanecia em um segundo plano. Com o avanço das lutas sociais que acompanharam a década de 1950, Gianfrancesco Guarnieri acabou tomando esse processo histórico de transformações sociais e luta de classe para escrever a obra que o consagraria como dramaturgo. A peça explorou como eixo principal uma temática épica: as greves, mas como era o drama a forma hegemônica daquele momento, Guarnieri submeteu o conteúdo épico a forma dramática, fazendo uma peça que se traduziria em um divisor de águas na história do teatro brasileiro. A obra foi encenada pela primeira vez no Teatro de Arena em 1958 e foi muito importante para abrir as portas para desencadear a crise da forma dramática e a necessidade de se buscar uma nova forma.

A grande consequência da contradição presente em "Black-tie" entre o seu conteúdo (épico) e a sua forma (dramática), foi a possibilidade de a peça ser interpretada de duas formas diferentes a depender de quem opta pela forma ou pelo conteúdo. Se, por um lado, Guarnieri estava fazendo uma crítica ao individualismo do personagem que decide por furar a greve, e mostrando que somente a luta social poderia ser a saída para as classes subalternas, por outro, a forma da peça acabou garantindo com que o público se identificasse com o herói dramático criticado até o ponto de chegar a repudiar o desfecho dedicado a ele.

A ambiguidade da obra repercutiu no próprio sucesso da peça, que conseguiu aproximar um público politizado para o mundo teatral ao mesmo tempo que agradou os críticos burgueses por utilizar-se de uma convenção artística burguesa. Na esteira desse

sucesso, e da crise aberta na forma dramática, foram desenvolvidos em 1958 os seminários de dramaturgia, que acirraram os debates estéticos e políticos. No mesmo ano, foi estreada a primeira montagem profissional de Brecht no Brasil a partir da peça "Alma Boa de Setsuan", levada à frente pela Companhia Della Costa. Tudo isso foi garantindo o espaço para em 1960 ser montada, finalmente, a obra "A revolução na América do Sul" que introduziria o teatro épico no Brasil a partir do Teatro de Arena.

O Teatro de Arena, assim como futuramente o CPC-UNE, surgiu nesse contexto como uma cultura emergente oposicionista, concentrando inúmeros intelectuais orgânicos da classe trabalhadora, que envolvidos na estrutura de sentimento delineada por Ridenti, deram início a produção de obras que respondiam aos problemas sociais e a modernização conservadora do país, na medida que procuravam mobilizar forças sociais para insuflar uma revolução social. Como já enfatizando no capítulo 1. Vianinha foi uma das principais figuras do movimento artístico popular revolucionário que se ancorou no país, serão suas obras dramatúrgicas o objeto da investigação dos tópicos seguintes.

2.2 Chapetuba Futebol Clube (1959): futebol, povo e estrutura de poder em uma forma dramática em crise

No rastro de "Black-Tie", o Teatro de Arena caminhou em um sentido de continuar desenvolvendo um teatro nacional-popular, isto é, produzir obras que explorassem a realidade brasileira, assumindo a perspectiva das camadas populares. Para isso, criou os chamados seminários de dramaturgia, que além de alavancar as pesquisas e os debates estéticos e políticos, possibilitaram a estreia de novos dramaturgos que, assim como Guarnieri, ficariam destacados na história do teatro brasileiro.

Um dos jovens artistas que fora revelado por esses seminários foi Vianinha, que estreou a partir de sua obra intitulada "Chapetuba Futebol Clube" (1959). A peça foi escrita no momento em que "Black-Tie" ainda estava em cartaz e passou por muitos debates até chegar na sua versão definitiva. Como Guarnieri, Vianinha também escolheu um tema bastante vivo no processo histórico em que vivia: o futebol. O Brasil havia sido campeão da copa do mundo de 1958 realizada na Suécia, quando derrotou o time sueco por um placar de 5 a 0, com uma escalação que reunia craques como Pelé, Garrincha, Vavá e Zito. A vitória alavancou o futebol e a seleção brasileira nos noticiários do país. Incorporando essa efervescência do futebol, Vianinha trouxe para o centro do palco assuntos como os

mecanismos de corrupção e as engrenagens do poder político no capitalismo. Para isso, ele explorou a trajetória de um time de futebol de uma cidade fictícia do interior paulista chamada Chapetuba, que na trama disputa com o clube Saboeiro a final do campeonato da segunda divisão.

Como é possível notar, a obra passa por assuntos de ordem coletiva e pública, consequentemente épicos, mas como era o drama a forma hegemônica naquele momento, ela submete o conteúdo épico a uma chave dramática. Como todo drama, a peça tem uma estrutura distribuída em atos, no primeiro deles, que também é o mais longo, temos a apresentação dos personagens e a definição do incidente incitante, que se acentua no segundo ato, atingindo o clímax emocional e preparando o desenlace para o último ato.

Em "Chapetuba" a história se desenvolve, muito influenciada por "Black-Tie", a partir da exploração do conflito entre uma perspectiva individualista e uma perspectiva coletivista, isto é, a ação dramática se desenrola de modo que alguns personagens terão que fazer escolhas, seja pela via que beneficia o seu interesse individual, seja optando pela priorização dos interesses coletivos. Isso se traduz do seguinte modo: temos um time de futebol de uma cidade do interior de São Paulo chamado Chapetuba, o clube disputará a final da segunda divisão que pode lhe transferir para primeira divisão caso venha a se tornar campeão, isso repercutiria positivamente não apenas para os jogadores do clube local, mas para toda a cidade que se beneficiaria economicamente atraindo maiores investimentos. Ou seja, mais do que um mero campeonato de futebol, a vitória de Chapetuba significaria elevar a condição de vida daqueles que habitam essa humilde cidade. O adversário de Chapetuba é o clube de Saboeiro, que pertence a uma cidade maior e com mais recursos, inclusive é aquela elegida pela Federação Paulista de Futebol como favorita a sediar os jogos da primeira divisão justamente por ser um local de prestígio. Dois personagens se destacam no conflito da peça, de um lado, Maranhão, e do outro, Durval, dois jogadores que serão ao longo da história convidados a participar de um suborno para facilitar a vitória do time de Saboeiro. Participar da manipulação do jogo significa ascender individualmente traindo a equipe de Chapetuba e a comunidade local, já negar o tal suborno significa se manter fiel aos interesses e as necessidades coletivas.

Entre os principais personagens temos Durval, um jogador veterano, que chegou a jogar no Flamengo e depois de ter sido dispensado por sua idade, fora transferido a Chapetuba, onde passou a assumir ao mesmo tempo a função de jogador e de técnico do clube da cidade. Apesar da idade avançada, percebemos que ele fora um grande craque ao ouvirmos seus frequentes relatos de quando chegou a representar a seleção brasileira na copa do mundo

na Itália no passado. Também temos o personagem Maranhão, o goleiro titular de Chapetuba, que ao longo da peça, descobrimos ser um ex-jogador do time de Saboeiro, justamente o clube que agora disputa a final com seu time atual. Outro jogador do time é o personagem Cafuné, um sujeito muito supersticioso, que ritualiza ações como o ato de deixar a barba crescer como modo de garantir uma boa sorte no jogo decisivo. Bila é o goleiro reserva, um atleta que embora seja muito habilidoso, fica na sombra do goleiro titular, a quem o time demonstra mais confiança. Paulinho é o jogador "galã" e bem-nascido, filho de um comerciante muito rico da cidade que lhe patrocina seus privilégios. E fechando a lista dos principais jogadores do time temos Zito, atleta que além do nervosismo natural com a final de campeonato, também tem que dar conta do nervosismo de acompanhar o momento em que sua esposa está prestes a dar à luz a um filho dele.

O primeiro ato inicia ao meio dia e se passa inteiramente na pensão em que estão hospedados os jogadores de Chapetuba, momento em que eles estão reunidos e conversam sobre a partida que se aproxima. Esse início além de servir para termos os primeiros contatos com os personagens, serve também para que comecemos a diagnosticar a influência dos interesses econômicos dentro do esporte. A partir de Maranhão tomamos conhecimento que o pai do jogador Paulinho quer fazer um acordo com a Rádio Pagé, rádio que transmite os jogos em Chapetuba, para que ela destaque o nome do filho como o melhor jogador em campo em troca de uma boa quantia de dinheiro. Os jogadores recebem a visita de Eunápio, o representante da Pagé, que deseja confirmar com eles se pode fechar negócio com o pai de Paulinho. Apesar do jogador Durval não está totalmente satisfeito com a ideia, todos acabam acordando que sim em prol da Rádio Pajé:

> DURVAL – Nós já conversamos sobre o negócio do Paulinho...
> EUNÁPIO – Êpa! O pai dele é que mandou assim, vê lá. Por mim não ia, hein? Mas o dinheirinho. Dinheirinho...
> BILA – Tiim, tlim ...
> EUNÁPIO – Vocês decidiram, tá bem decidido. Não, não é?
> DURVAL – Pode fechar o negócio...
> EUNÁPIO – Irradiar de graça a Pagé não pode...Hein? (*Todos riem*)
> DURVAL – E com a gente ia tê problema, Eunápio? Que é isso? A Pagé em primeiro.
> MARANHÃO – Como disse o mestre Durva: a Pagé em primeiro.

> DURVAL – Pode irradiar a sua partida sossegado. Palavra minha![8] (Vianna Filho, 1981, p.98)

O time de Saboeiro logo chega na cidade e com ele vem o jornalista Benigno, que faz uma visita ao seu velho amigo Maranhão. O que parece ser uma visita fraterna a princípio, aos poucos se mostra que, na verdade, o real motivo de Benigno procurar o jogador seria para propor a manipulação do resultado do jogo:

> BENIGNO – Estou acabando de chegar de Saboeiro, meu Maranhão. O primeiro abraço tinha de sê o seu... tinha de sê!
> MARANHÃO – Benigno, velho. Deixa eu vê isso.
> Benigno – Estava com saudade sua, meu Maranhão. O abraço está guardado há... puxa a vida... um ano, hein?
> MARANHÃO – E meio. Ano e meio, Benigno.
> BENIGNO – Puxa! Sempre morando em pensão. coisa e tal...
> Maranhão – Coisa e tal.
> BENIGNO – Como vai a vida?
> MARANHÃO – Vai.
> BENIGNO – E amanhã, como é?
> MARANHÃO – Amanhã? Amanhã.
> BENIGNO – Enfeitaram toda a Chapetuba, sim senhor! Viu por aí?
> MARANHÃO – Então.
> BENIGNO – Tá bonita. Mas tá é a mesma coisa de sempre, não é? As casinhas espalhando... a tristeza!...
> (...)
> BENIGNO – Vim ser sincero pra você, meu Maranhão, daquela amizade que ainda sobrou. Olha... vamo vê junto: manhã Chapetuba joga bem... na raça. Ganha. Bonito! Tô do avesso, Maranha.
> MARANHÃO – Mas...
> Benigno – É aquela negrura. O mesmo encardido de sempre por aí... Chapetuba vai se inscrevê na Federação! Campeão, ora! Eu sei disso escondido, meu Maranha. Só pra amigo que se conta... (...) A Federação não vai aceitar, Maranha. Ouve vai dizê assim: "o estádio do Chapetuba é muito pequeno!" "Num é, não!". "Tá bem", Então, diz: a inscrição de fulano de tal num corresponde... Vai descobri qualqué coisa até enterrá teu time na papelada suja. É. Dá vontade de contá tudo por aí... A Federação prefere Saboeiro. Café, mais café, e café: dinheiro. Cheguei. A Federação prefere Saboeiro. Cê também conhece essas coisa, né, meu velho?
> MARANHÃO – Conheço tudo, Benigno
> BENIGNO – Não altera nada?
> MARANHÃO – Não.
> BENIGNO – Por favor, Maranhão. Cê num tá vendo?
> BENIGNO – Não altera nada?

---

[8] Como é notório durante toda peça utiliza-se uma linguagem coloquial, existe um esforço muito grande de pesquisa no sentido de captar a "essência brasileira", os costumes e o jeito brasileiro de falar, o que representa uma mudança muito importante visto que o teatro até pouco tempo era muito "europeizado" com personagens e linguagens que passavam longe do que se era visto nos subúrbios, nas favelas, nas fábricas e nos estádios de futebol. No caso de "Chapetuba", os atores chegaram a consultar jogadores brasileiros para identificarem as suas características psicológicas e sociais. Vejamos como Nélson Xavier (ator que representou o personagem Maranhão) reagiu a essa mudança: "Ensaiando *Chapetuba*, eu comecei, pela primeira vez como ator, a vivenciar plenamente minhas – eu vou chamar assim – emoções brasileiras: maneiras de sentir e de ser como só nós brasileiros somos e sentimos. Ora, foi um deslumbramento poder viver personagens nossos. O prazer de viver a si mesmo; o prazer de se permitir uma fala do jeito que se fala nos subúrbios, debaixo das pontes, diante das máquinas nas fábricas, nas ruas; o prazer de soltar meu corpo do jeito dele, sem ter de aparentar um barão russo ou um juiz alemão" (In: De Moraes, 1991, p.69).

> MARANHÃO – Não.
> BENIGNO – Por favor, Maranhão. Cê num tá vendo?
> MARANHÃO – Não altera nada, Benigno. Nada.
> BENIGNO – Pensei que sim. Pensei que sim... por causa do juiz...
> MARANHÃO – O que é que tem?
> BENIGNO – Vô de novo, pode sê?
> MARANHÃO – É sua, nego.
> BENIGNO – (...) O juiz é da Federação, Maranha. Ele come por causa dela.
> MARANHÃO – Uma mentira sua, Benigno.
> BENIGNO – Eu vinha de Saboeiro menti pra você, Maranhão? Oitenta quilômetro?
> MARANHÃO – Nenhum juiz vai fazê moamba nesse jogo. Falta peito.
> BENIGNO – Vem todo mundo de Saboeiro vê o jogo, Maranhão. Eles querem o Saboeiro no Pacaembu. Querem o São Paulo e o Coríntia em Saboeiro.
> BENIGNO – Só o empate, Maranhão.
> MARANHÃO – Outro não, Benigno.
> BENIGNO – Já tá perdido, Maranha. Me entende! Ninguém desconfia, rapaz. Até hoje em Saboeiro ninguém diz que você se vendeu! Ninguém desconfiou daquele pulo... Cê disfarça bem. Pula bonito. A bola entra. Ninguém diz nada...
> MARANHÃO – Desiste, Benigno. Tá perdendo cuspe (Vianna Filho, 1981, p.107).

Notamos nessa cena que no passado, quando fizera parte da equipe de Saboeiro, Maranhão já havia participado de um suborno que prejudicou o time, e agora se vê diante de uma nova oferta, desta vez para privilegiar Saboeiro. Para persuadir Maranhão a aceitar, Benigno menospreza a capacidade da humilde Chapetuba receber os jogos da primeira divisão, já que fosse o caso de Chapetuba ser campeão, a cidade se tornaria palco dos jogos da liga principal. Tudo isso somado às ofertas de dinheiro que Maranhão rejeita categoricamente.

Logo após Benigno deixar a pensão, temos um diálogo entre Maranhão e Fina, a personagem que trabalha na pensão em que os jogadores estão hospedados. Ela revela que ele está devendo alguns meses de aluguel que se acumulam progressivamente. Esse aspecto contribui para alimentar a crescente tensão no espectador, que se pergunta se em algum momento Maranhão irá ceder a proposta recebida de Benigno:

> FINA – Seu Maranhão... falei com a dona Branca... Xii... pra dizê bem a verdade, ela num gostô muito, não. Ficou assim porque era o senhor. Se não...
> MARANHÃO – Quantos meses eu devo?
> FINA – Treis. Xi... quatro.
> MARANHÃO – Porcaria.
> FINA – Se Chapetuba ganhá, ela deixa até por dois, acho.
> MARANHÃO – Deus te ouça, amém (Vianna Filho, 1981, p.111)

Ainda na cena, quando Maranhão se despede de Fina, ficamos cientes de outro elemento que desenvolve uma função de incitar as tensões que acompanha às vésperas do jogo. Existe um poço na pensão que fora desativado e que aqueles que transitam no espaço precisam tomar cuidado para não se ferir. Para prevenção disso, Fina cercou o poço com latas para sinalizar perigo:

> FINA – Põe cuidado no poço velho, seu Maranhão.
> MARANHÃO – Seu Maranhão põe...
> FINA – Voltiei ele com muita lata... dessas lata assim. Tá facinho de enxergá ele, hein? Tá quase todo tapado, mas precisa pôr cuidado... (*Maranhão vai saindo*) Nosso Senhor ajuda Chapetuba, Seu Maranhão (Vianna Filho, 1981, p.112)

Durval retorna a pensão, trazendo a notícia para Zito, em segredo, de que recebeu uma carta do seu antigo clube, onde na carta, o Flamengo demonstra o interesse em tê-lo novamente. A proposta parece tentadora já que significaria não só ser transferido de volta para um clube da primeira divisão, como também permitiria a ele ficar perto de sua família no Rio de Janeiro, uma alternativa bem melhor para aquele que no pequeno Chapetuba que não tem o reconhecimento merecido e acumula as funções de jogador e técnico:

> DURVAL – Cê guarda essas coisa? (*Zito faz que sim*) Senta aí... Apóia o susto em qualqué lugá...
> ZITO – O que foi, Durva?
> DURVAL – Flamengo, nenê. Me mandou uma carta de joelho...
> ZITO – O Flamengo?
> DURVAL – Querem o seu Durval de novo, pelo amor de Deus! É. Leram o furor que ando fazendo por aqui. Jogaram o Durva fora. Querem o Durva de volta.
> ZITO – Que bonito, Durva.
> DURVAL – Durval tá velho! Durval tá velho! Sei. A carta chegou ontem... Depois te mostro ela... Exmo. Sr. Durval... tralálálá... lálá...é! (Vianna Filho, 1981, p.113).

Depois de Zito sair da pensão para encontrar sua esposa grávida, temos Durval e Maranhão em cena. Durval chama a atenção de Maranhão para ele ter cuidado com o Benigno, como se preconizasse as investidas de Benigno em corromper o goleiro:

> DURVAL – Cuidado com esse Benigno, viu? (Pausa)
> MARANHÃO – Hein?
> DURVAL – Levanta o pé. É melhor tu tomá cuidado com ele.
> MARANHÃO – Tô pisando de leve, Durva (Vianna Filho, 1981, p.116).

Enquanto todos conversam, um ruído de latas seguido de um grito de Cafuné chama atenção de todos, que correm para socorrer o jogador. Cafuné é encontrado machucado por tropeçar nas latas que cercam o poço da pensão, apesar de machucado o jogador rejeita veementemente a possibilidade de ficar fora da partida:

> DURVAL – Dá cá tua perna.
> MARANHÃO – Te avisei tanto do poço, Cafuné! Que coisa!
> PAULINHO – A culpa é minha! Pronto!
> MARANHÃO – Ele joga amanhã, Durva?
> CAFUNÉ – Eu quero. Eu quero jogá, Durval (Vianna Filho, 1981, p.125).

Na parte final do primeiro ato, também verificamos que existe uma pressão em cima do Durval por conta do seu desempenho nos últimos jogos e por conta da indisciplina dos

jogadores que recaem sob sua responsabilidade. Segundo Pascoal, o dirigente do clube, há quem comente que ele não está dando o melhor dentro de campo e que isso se explica pelo fato dele está de bagagem certa para retornar ao Flamengo. Fica claro que a permanência do Durval no time dependerá do resultado da partida seguinte:

> PASCOAL – Ouve, Durva, Eles dizem: "Olhe lá ele Parado no meio do campo! Dois empates seguidos". Eles não entendem que você joga com a cabeça... sem si mexê nunca! Sabe: cidade do interior...
> DURVAL – É.
> PASCOAL – Hoje um passou o dia grudado em mim. Eu querendo trabalhá. Si não sou eu, ninguém se mexe nessa porcaria!
> DURVAL – É.
> PASCOAL – "Ele vai pro Flamengo! Ele vai pro Flamengo!". Por isso é que parou de jogar. A manhã inteirinha. "Tá arrumando a bagagem! Descansando o corpo!!"
> DURVAL – Não...
> PASCOAL – Claro que não. Seu tempo de Flamengo já passou, não foi?
> DURVAL – É
> PASCOAL – Trinta e oito anos, hein? Quase a minha idade. Mas eles ficam em cima de mim. "Até a fibra estão perdendo, Pascoal! Por causa dele!"
> DURVAL – Ninguém é contra a diretoria, Pascoal. De jeito nenhum.
> PASCOAL – Mas eles falam. "Jogou duas partidas e parou!". "Olha lá!". Cisma. Mas cisma das que fica. E se a gente não ganhar amanhã?
> DURVAL – Hein?
> PASCOAL – "Eu não disse! Nem se preocupou. Jogador e técnico!". É isso que eles vão dizê. Vai ficá ruim, Durval, vão aumentá o buraco. Jesus! Eu posso aguentá sozinho? Se a gente não ganhar amanhã, não sei como é que você continua no Chapetuba, meu velho Durva. (*Foguetes começam a estourar lá fora*)
> DURVAL – Eu sei, Pascoal. Mas a gente pode perder...
> PASCOAL – Não pode. Do jeito que está não pode... (Vianna Filho, 1981, p.136).

Portanto, existe no primeiro ato inúmeras linhas de tensões – o suborno oferecido ao Maranhão, o acidente do Cafuné no poço, o nervosismo dos jogadores, a chance de Durval precisar deixar o time – que se relacionam diretamente com o resultado do jogo que vai decidir o futuro do novo campeão da segunda divisão. Essas linhas são desenvolvidas no segundo ato onde alcançam o ápice da tensão.

O segundo ato se desenvolve a partir das 18 horas, e é aberto com uma nova cena na qual Benigno torna a procurar Maranhão para pressioná-lo a aceitar o suborno, ele novamente retoma a lembrança de quando Maranhão teria se envolvido em uma manipulação de jogo na época em que jogava no Saboeiro, sua fala cumpre a função de intimidar Maranhão a aceitar, apesar de a todo momento Benigno dizer que quer o seu bem. Uma quantia considerável é oferecida a Maranhão para que ele fique fora do jogo, e como o jogador insiste em não aceitar, Benigno resolve ir embora, mas promete ainda lhe fazer uma ligação no dia seguinte para ter uma resposta definitiva:

> BENIGNO – E você? Tô fazendo isso por sua causa. Aquela vez nós fizemo contra o Saboeiro, não é? Saboeiro pouco me incomoda... Eu não esqueço o meu Maranha. Vi você começá a jogá esse futebol, quase. Amanhã você tá na seleção do Brasil, eu sei. Mas eles vão ficá com raiva. Você vai pro São Paulo? Eles vão lá... vão dizê: "Maranhão não é limpo. Saiu do Saboeiro por causa disso?" "Limpo, Maranhão não é!". (*Maranhão segura Benigno forte. Benigno, impassível, sorri*) Que é isso? (*Maranhão afrouxa*) Maranhão não é limpo. Limpo, Maranhão não é!
> MARANHÃO – Vai embora.
> BENIGNO – Tô sem pressa, meu Maranha. (*Maranhão anda pela sala. Pausa*)
> MARANHÃO – É mentira. Vim me embora porque quis.
> BENIGNO – Eu sei. Eu sei.
> MARANHÃO – Cala a boca, Benigno.
> BENIGNO – Pronto.
> MARANHÃO – (*Pausa*) Você mesmo disse que ninguém sabe.
> BENIGNO – Posso falá? (*Pausa*) Ninguém pode prová...
> MARANHÃO – Aquilo passou. Ninguém pode falá de mim agora.
> BENIGNO – Maranhão Pensa. Cê fica de fora. Só o empate,
> MARANHÃO – Vai, Benigno. Vai falá... Pode i falá o que quiser!
> BENIGNO – Eu vou falar, Maranhão? Eu? Eu vô manchá você? Que é isso, Maranhão?
> MARANHÃO – Eles querem ve jogá bem. Isso é que importa. Pode sê ladrão... mas fora de campo... No campo é jogá bem.
> BENIGNO – Não é, meu Maranhão. E sempre o conforme... cê se lembra do Túlio? Nunca mais jogou...
> MARANHÃO – Ninguém vai falá de mim.
> BENIGNO – Vinte e cinco mil, Maranhão.
> MARANHÃO – Não preciso.
> BENIGNO – Tô botando dinheiro do meu bolso. Cinqüenta mil.
> MARANHÃO – Você não presta, Benigno.
> BENIGNO – Pode falar... eu sabia que você ia dizê isso! Não me importo. A gente não pode pensar nos outros, Maranhão. Tem que pensá no que é melhor. Chapetuba ou Saboeiro? Saboeiro vai progredi, vai tudo...
> MARANHÃO – Eu largo o futebol se precisá, Benigno. Mas amanhã vô jogá pra morrêl
> BENIGNO – Tá errado! Aí cê tá pensando errado!
> MARANHÃO – Num tô. Tô certo. Tô limpo.
> BENIGNO – Cê nem qué que a gente se preocupe...
> MARANHÃo – Me deixa em paz.
> BENIGNO – Cinqüenta mil, Maranhão. Quando você quiser. (Toca o telefone) Posso telefonar amanhã cedo?
> MARANHÃO – Eu só quero ficá em paz.
> BENIGNO – Te conheço, meu Maranhão. Você tem cabeça quente... precisa esfriá ela pra pensá... Pra pensá certo. Eu telefono amanhã cedo. (*Benigno sai. O telefone começa a tocar. Fora de cena*) Até amanhã, pessoal. Muito sucesso! (*Vozes obrigado. O telefone continua tocando. Zito entra na sala. Não quer atender. Bila, Cafuné, depois Paulinho entram, todos começam a sentar para a janta. Maranhão olha Bila. Bila faz um não significativo com a cabeça. Zito vai atender o telefone. Fina entra para servir. Uma terrina de sopa*) (Vianna Filho, 1981, p.141).

Com o clima de nervosismo em relação ao jogo que se aproxima, alguns desentendimentos vão se dando entre os próprios jogadores. O primeiro acontece na hora do jantar, quando Cafuné fica furioso ao perceber que a comida que Fina preparou está muito salgada e com gosto intragável, justo no momento em que eles teriam que se alimentar bem na véspera do jogo. Fina cai no choro ao receber a reação inesperada de Cafuné e Bila sai em sua defesa arrumando um conflito com Cafuné:

> CAFUNÉ – A moça podia tomá mais um cuidado... Passa água, Maranha. (*Todos olham Zito*) Essa sopa num tá boa... (...) encheu isso de sal. Precisa de tomá mais cuidado.
> FINA – O senhor tá nervoso. Eu experimentei...
> CAFUNÉ – Ah. Pode experimentá quando quisé! Pra mim tá ruim. Num entra!
> BILA – Vá, Cafuné.
> (...)
> CAFUNÉ – Num entra de jeito nenhum...
> FINA – Eu num acho, não.
> BILA – Fina.
> CAFUNÉ – Tá uma merda! Essa sopa tá uma... (*Bila já está quase pendurado em Cafuné*)
> BILA – Cê vai enguli isso... seu coisa!
> FINA – Si tá ruim, foi sem quere. Bila.
> CAFUNÉ – (*Segurou Bila com força*) A gente vai joga amanhã!
> BILA – Me larga, Zito. Me larga... Cê é que é ruim, ouviu? Você é que é ruim... (*Paulinho chupa a sopa com estrondo. Cafuné se levanta. Emburra no canto da sala*) Só porque é forte, é?
> ZITO – Que foi isso, Cafuné?
> CAFUNÉ – Ahaaaaaa...
> ZITO – (*A Fina, que começou a chorar*) Desculpe, Fina.
> BILA – Fina, ele num é bom, ouviu? Num chora, Fina.
> FINA – Eu fiz força, Bila. Eu fiz... calculei na pitadinha. Queria que saísse bom...
> BILA – É ruindade dele, Fina. Num chora, Fina (Vianna Filho, 1981, p.145).

A essa altura eles já haviam percebido a ausência de Durval na pensão, mas começam a ficar mais preocupados quando cada vez fica mais tarde e não há nenhum sinal dele e tudo parece caminhar para o pior quando Pascoal e Eunápio aparecem na pensão para realizar uma entrevista com Durval e descobrem seu sumiço. Pascoal irritado com Durval chega a dizer que aquela será "a última vez que ele [Durval] joga no Chapetuba".

O conflito se estende para Cafuné quando Pascoal percebe que ele ainda está com a barba para fazer mesmo depois de ter recebido a ordem de tirá-la. Acontece que a barba fora uma promessa que o jogador fizera para que Chapetuba fosse campeão, e por isso ele insiste em não se desfazer dela. Paulinho entra na discussão reacendendo a briga com Cafuné, desta vez por conta da superstição do jogador, e Cafuné aproveita a oportunidade para provocá-lo lembrando que o seu pai financia a Rádio Pajé em troca dela o transformar no melhor jogador em campo:

> PASCOAL – (...) Quero vê essa cara limpa, hein, Cafuné? (*Vai sair*)
> CAFUNÉ – A barba?
> PASCOAL – A barba.
> CAFUNÉ – Num faço ela não, doutor..
> PASCOAL – Precisa, Cafuné.
> CAFUNÉ – Num tem jeito, doutor.
> PASCOAL – (*A Eunápio*) Olha aí. (*A Cafuné*) Cafuné...
> CAFUNÉ – Foi promessa que fiz, doutor. De joelho, de olhos fechado...
> PASCOAL – Isso é promessa, Eunápio? Isso é macumba...
> CAFUNÉ – Foi joelhando na igreja, doutor.

PASCOAL – Mas não tá certo! Podia ter sido no céu... A gente só promete coisa certa!
CAFUNÉ – Já decidi assim, doutor. Num tem jeito.
PASCOAL – Tem jeito. Tem jeito. O jeito é que o povo merece respeito. O jeito é que São Paulo inteiro vai estar aí... olhando.
CAFUNÉ – Vô respeitá jogando tudo que eu posso. Cês pensam que eu também num tenho vergonha de usá ela? Lá embaixo eles riram de mim, né?
PASCOAL – Eu parei de pedir, sabe, Jesus? Agora estou mandando.
CAFUNÉ – Promessa a gente cumpre. Nem que seja a de morrê!
PASCOAL – Cafuné. Eu sei o que estou pedindo.
CAFUNÉ – Eu também sei, doutor.
PASCOAL – Cafuné.
PAULINHO – Dr. Pascoal tá pedindo, Cafuné,
CAFUNÉ – Cê cala a boca!
PAULINHO – Já disse que ninguém ganha jogo com mandinga!
CAFUNÉ – Eu já disse pra cê ficá quieto!
MARANHÃO – Vamo pará!? Vamo pará!? Vamo pará? (*Pausa. Ele sai. Fica no patamar, de costas. A porta de vidro fecha com estrondo*)
MARANHÃO – Tô dizendo... Quero vê no campo... (*Ri*) Depois fica feito barata tonta...
CAFUNÉ – Cala a boca! Cala a boca!
PAULINHO – Não fala assim comigo, viu?
CAFUNÉ – Falo como me baté na bola, viu?
PAULINHO – Comigo, não.
CAFUNÉ – Com quem eu quisé, que ninguém manda ni mim!
ZITO – Paulinho.
PAULINHO – Fica irritando o homem sem precisão. Mandinga boba!
CAFUNÉ – Pode sê boba pra você! Cê num precisa de mandinga, né? Já é o melhor do campo desde hoje, né?
PAULINHO – O que foi aí?
EUNÁPIO – Vamo pará com isso, Cafuné. Pra quê?
CAFUNÉ – Fica enchendo aí... Eu tava respeitando todo mundo. Quero o meu canto sossegado.
PAULINHO – O que foi aí?
CAFUNÉ – Sem jogá é o melhó do campo, num sabe? O que foi aí?
PAULINHO – Vai explicá?
EUNÁPIO – Vocês não podem ficar quietos? Deixá o Pascoal?
PAULINHO – Vai explicá...
CAFUNÉ – Vai dizê que num sabe? Num é o meu papai que vai pagá a irradiação da partida, não! Num é ele, num é ele...
EUNÁPIO – Pensa um pouco, Cafuné. Cala a boca... Pensa nos outros.
PAULINHO – O que é que tem meu pai?
CAFUNÉ – Promessa a gente cumpre. Pensa que eu vo ficá ruim com Deus só pra ficá bem cheiroso? Pra lambé seu Pascoal? Foi promessa
PAULINHO – Agora vai explicá essa droga ou não vai?
ZITO – Cafuné.
EUNÁPIO – Vamo chegá, Cafuné?
PAULINHO – Agora diz. Agora tem de dizê!
CAFUNÉ – O que é que vai acontecê?
PAULINHO – Vai dizendo?
CAFUNÉ – Fala com o S'Eunápio.
ZITO – Cafuné!
CAFUNÉ – Fica me enchendo, Zito. Tô quieto... tenho medo.
PAULINHO – Alguém vai falá ou não?
EUNÁPIO – É que a Pagé num vai indo bem...
ZITO – A gente fica brigando sozinho, Cafuné? Sozinho?
PAULINHO – E daí?
EUNÁPIO – Já fechei o negócio.
ZITO – Nós concordamos, Paulinho. Isso num tem nada de mais,
PAULINHO – O quê?

> CAFUNÉ – O quê?
> PAULINHO – Cê vai contá...
> EUNÁPIO – Seu pai paga a irradiação...
> PAULINHO – E o que é que tem isso?
> EUNÁPIO – Contanto que você seja o melhor do campo...
> PAULINHO – (*Pausa*) Isso é mentira! Meu pai? Isso é mentira... Quero vê!
> ZITO – Num tem nada de mais...
> EUNÁPIO – Eles queriam ajudá a Pagé, você querendo eu suspendo...
> PAULINHO – Isso é mentira... É mentira. Mentira. Mentira...
> EUNÁPIO – Eu suspendo, Paulinho...
> PAULINHO – (*Sai, carregando um gemido quase de vergonha, de desculpa) Ahaaa aa aaaa. (Eunápio olha Cafuné. Pausa. Sai atrás*) (Vianna Filho, 1981, p.152).

Durval só retorna depois de muito tempo e aparece na pensão bêbado, deixando Cafuné enfurecido por sua irresponsabilidade de sumir para ir beber na véspera do jogo. Embriagado ele começa a desabafar sua amargura com o futebol, em diálogo com os jogadores ele lembra de como contribuiu para o futebol brasileiro e agora com a idade avançada teme que o seu destino seja ser esquecido. Por mais que o Flamengo tenha sinalizado querer readmiti-lo, sua condição física não o deixa otimista com essa possibilidade:

> DURVAL - (...) Tu nunca percebe nada, né? Tu nunca viu dessas coisas que eu te digo? Tô grudado no chão. Minhas perna não obedece mais! Elas tão me enterrando no chão... Saí por isso. Num agüentava dá mais um passo... mais um passo. Um daqui até ali eu caía. Ri agora! Ri agora... diz que é bom. Acende os olhos! Tu achou feio? Tu achou feio isso que eu fiz? Eu posso querê... querê é com a cabeça... futebol é com as pernas...
> ZITO – Durva. Cê precisa descansá, vá...
> DURVAL – Zito. Pascoal qué me mandá embora,
> ZITO – O quê?
> DURVAL – Aquele filho da mãe vê mais que tu. Ele vê mais que tu.
> ZITO – Cala a boca, Durval! Cê joga ainda... ninguém sabe o futebol como ocê! Cala essa boca. Pascoal não sabe nada, viu? Cê também... Cê tem amigo. Tem gente que não te esquece. Cala a boca.
> DURVAL – Quem é esse Taipinha, Zito?
> ZITO – Eh, é um moleque pra você!
> DURVAL – Moleque, né? Se ele soubesse que amanhã acaba comigo... (Vianna Filho, p.165).

Depois do apoio de Zito que admira e desperta muita confiança em Durval, ele consegue se reanimar com a possibilidade de jogar bem no dia seguinte e garantir a vitória do clube. Contudo, o clima é cortado por um novo barulho estrondoso de latas que vem do poço. Os jogadores correm para descobrir o que aconteceu e se deparam com Maranhão "machucado", quando fica claro para o público que ele cedeu ao suborno de Benigno e decidiu fingir está lesionado para ficar de fora da final:

> CAFUNÉ – Cê num viu o poço, Maranha?
> MARANHÃO – Tô com a cabeça cheia, sabe? Cês num sabem o que querem. Cuidado, Eunápio. Cuidado.
> BILA – Melhora?

> MARANHÃO – Não. (*Fina aparece na porta. Vestida para sair. Quase bonita. Ninguém a vê ainda. Pára assustada*)
> ZITO – Qué levantá? (*Maranhão faz um esforço*)
> MARANHÃO – Não posso.
> ZITO – Tenta, Maranha.
> MARANHÃO – Não adianta. Não adianta mais... (*Bila quando ouve isso, começa a se afastar aos poucos do grupo*) (Vianna Filho, 1981, p.170).

A traição de Maranhão acaba mostrando como autores como Vianinha ainda estavam muito influenciados pelo formato de "Black-Tie", peça cujo conflito também se desenvolve a partir de uma traição, quando o personagem Tião com medo de perder o emprego e querendo garantir o futuro de sua noiva e filho fura a greve, traindo seus companheiros e apostando em uma saída individualista para os problemas enfrentados.

Com Maranhão fora da partida, Bila (o goleiro reserva) fica responsável por substituí-lo. Em diálogo com Fina, ele demonstra estar muito nervoso, já que sempre tendo ficado à sombra de Maranhão, ele não consegue sentir que a equipe confia na sua capacidade. Durval, ainda bêbado entra em cena, e abraça Bila aos prantos, querendo acreditar que ele conseguirá se sair bem:

> DURVAL – Vai sê tu, é? (*Bila diz que sim com a cabeça. Durval avança para Bila. Chega bem em frente dele. Olha. Quase com raiva. Durval não ouve nada. Coloca lentamente os braços nos ombros de Bila. Transição. Bila não se mexe. Pausa longa. Durval e Bila se olham. Bila abaixa o olhar. Durval sorri. Sacode os ombros de Bila. Bila levanta a cabeça. Sorri também. Sorriso de Durval aumenta. Sacode mais violentamente Bila. Sacode Bila perdendo já o controle dos nervos. Ri mais. Chora. Chora fundo. Bila não se mexe. Olha o pra lá. Durval abraça-se com Bila. Quase implorando, precisando dele. Querendo acreditar nele. Um abraço pedindo. Rosto no rosto de Bila. Carinho até. Chorando. Zito olha Bila fixo. Durval chora*) (Vianna Filho, 1981, p.175).

É desse modo que é encerrado o segundo ato, com a certeza de que Maranhão traiu seus companheiros e aceitou a oferta de suborno fingindo se machucar para ficar fora da partida, com o desgaste das relações dos jogadores escancaradas e com o clima de suspense em relação à qual será o resultado do jogo no dia seguinte.

O terceiro ato é aberto às 17 horas e se passa no vestiário do Clube Chapetuba no momento em que a partida está em andamento e conseguimos acompanhar o que se passa nas quatro linhas porque um rádio de pilha sintoniza o jogo enquanto os jogadores conversam. O time da casa até então vence o Saboeiro por um placar de 3 a 2, e muito se deve a performance de Durval dentro de campo.

Depois de ter sido decisivo para os gols de Chapetuba, Durval se encontra no vestiário após se machucar e ter que sair da partida. Em diálogo com Eunápio, ele orgulha-se pelo seu desempenho no jogo, e chega a soltar a informação de que foi procurado por alguém que

tentou lhe subornar ao não jogar a partida e ele rejeitou prontamente a oferta. Embora ele não mencione nomes, fica claro que ele está se referindo a Benigno:

> DURVAL – Goool! Vê: goollll! ainda tá sobrando grito, vê Goo... Eunápio, vão quebrá as cadeira do estádio, Eunápio... Vai caí esse mundo! Cai daí de cima, ôôô!
> EUNÁPIO – Fica quieto, Durva. Fica quieto, Durvaaaaa!
> DURVAL – Três a dois. Três a dois. Trêsss a doooois! Vão quebrá as cadeira numerada do Pascoá! Pascoaháááá!
> EUNÁPIO – Deixa eu vê essa perna. Cê é louco, Durval!
> DURVAL – Tá quebrada! Aiai, aiai! Quebrada em três, em quatro. Durva num agüenta mais, Eunápio, olha que pena, Durva num agüenta. Funeral. Funeraaal!
> EUNÁPIO – Durva loco.
> DURVAL – Vieram me pedir pra entregá a partida, né? Toma essa bolada: me fica manso! Pra mim, né? Durva fica de fora? Três a...
> EUNÁPIO – Quem pediu?
> DURVAL – Dois... Ouve lá. Ouve aí na Pagé. Três gol que eu dei pro Zito. Ouve.
> EUNÁPIO – Quem pediu?
> DURVAL – Não te interessa. Isso é comigo. Pascoháááá! (Vianna Filho, 1981, p.176).

Ainda que não esteja bem, ele não admite ficar de fora da partida e decide voltar para o jogo para impulsionar o time a continuar dominando a partida, nesse momento ele chega a insinuar que o Maranhão ficou de fora por outras razões e não por estar machucado, mas não desenvolve o que dissera para não entregar o colega de time. Logo em seguida Maranhão entra no vestiário andando com auxílio de uma bengala e o assunto é cortado:

> DURVAL – Eu tenho que i, gente. Eu tenho que i... Tenho que tenho... Num pode ficá recuando. Pedindo socorro sempre, que é isso? Me dá uma mão...
> PASCOAL – Deixa, Eunápio. (*Pascoal segura Durval*)
> DURVAL – Isso. É pra frente, não é? Pra lá. Na cara deles, então! Preciso fica berrando de ouvido em ouvido. Pra frente! Não me morre de medo! Medo, chega Maranhão...
> PASCOAL – Que foi?
> DURVAL – Vô voltá... Me levanta os braço.
> PASCOAL – Que é que tem o Maranhão, Durval?
> DURVAL – Psssiuuu... (*Respira*)
> RÁDIO – *(Locutor rapidíssimo. Interiorano) Desce Lício. Não pode chutar. Passa por Cafuné. Vira. Vira*.
> DURVAL – Segura esse home! Segura...
> RÁDIO – *Vira um pouco mais ainda. Levanta. A Zezé no miolo. De cabeça. A bola passa. Ismael corta. Na pequena área! Ataca Saboeiro agora. A bola sobra no centro...*
> DURVAL – Vô voltá... Eles vão dá tudo agora.
> PASCOAL – O que é que tem o Maranhão, Durval?
> DURVAL – Três a dois, Pascoal. Três a dois. Vem vê tuas cadeiras... Ai...
> PASCOAL – Maranhão teve medo, Eunápio?
> EUNÁPIO - Não.
> DURVAL – Sei não.
> PASCOAL – Hein?
> DURVAL – Besteira minha. Raiva boba... Ele tá machucado. É sangue quente do calor. Ai, ai.... minha perninha. Agüenta um poquinho mais irmãzinha. Só falta tu ganhá... (Vianna Filho, 1981, p.178).

Restando apenas 14 minutos para o encerramento do jogo, Maranhão ainda demonstra estar muito pessimista, desacreditando da vitória de Chapetuba, já que está consciente dos mecanismos de manipulação por trás da partida. Seu diálogo com Eunápio é interrompido quando o rádio anuncia que o juiz marcou um pênalti contra Chapetuba seguido da expulsão do jogador Cafuné.

> RÁDIO – *Zezé desce mais. A Lício. Avança. Bila sai do arcooo... Cafuné ainda na jogada. Confusão. Unhas e dentes na defesa. Bola ainda com Zezé. Pela direita. Bila salta. Lício. Bila. Lício na recarga. Pelo meio. Bila solta. Atenção. O juiz apitou uma infração qualquer. (O ruído do público que vem de fora abafa o fraco volume do rádio)*
> EUNÁPIO – O que foi? (*Fala com o rádio. Maranhão novamente tenta aumentar o volume do rádio*) A Pagé não tem volume, menino. Calma! Calma. (*O ruído da multidão arrefece*)
> RÁDIO – *Cafuné tenta agredir o juiz!*
> MARANHÃO – Cafuné.
> EUNÁPIO – Fica quieto, Maranhão. Por favor, Maranhão...
> RÁDIO – *Forma-se um bolo de jogadores na área do Chapetuba. O público vaia esse pênalti contra Chapetuba* (Vianna Filho, 1981, p.184).

O Saboeiro a partir do pênalti consegue empatar a partida, e como o time jogava por um empate, passa a ficar apenas um passo de ser o novo campeão da segunda divisão. Cafuné chega ao vestiário muito nervoso porque foi ele quem provocou a falta que garantiu o gol de Saboeiro. Nesse instante a traição de Maranhão é revelada quando Cafuné percebe que ele está andando normalmente sem o auxílio da bengala:

> RÁDIO – *Bila nada poderia fazer mesmo. Lício atirou preciso no canto esquerdo. Três, Chapetuba. Três, Saboeiro. Nove minutos para o fim. Saboeiro com o campeonato na mão. Vai sair Zito. Durval. De recuo imediato para Ismael. (Silêncio de morte no vestiário. Eunápio desliga o rádio. Só a bengala de Maranhão, que, lentamente, cai no chão)*
> (...)
> CAFUNÉ – A gente vai perde, Maranhão! Num sei pensá mais...
> MARANHÃO – Nove minutos... precisava de ganhá!
> CAFUNÉ – (*Depois de pausa*) Cê tá andando direito, Maranhão? (*Silêncio no vestiário. Maranhão vai para o rádio. Ri*) Cê num tá machucado, é?
> MARANHÃO – Não.
> EUNÁPIO – Maranhão, eu...
> MARANHÃO – Não estou.
> EUNÁPIO – Ele ficou com medo, Cafuné...
> MARANHÃO – Oóóó.
> CAFUNÉ – Hei, Maranhão.
> EUNÁPIO – Ficou com medo.
> MARANHÃO – Mas medo de quem, hein? Tá aí... tô nas duas perna. Olha aí. Olha aí.
> EUNÁPIO – Oito minutos. Oito minutos.
> CAFUNÉ – Ele se vendeu?
> MARANHÃO – Quem sabe, Funé?
> CAFUNÉ – S'Eunápio, Pelo amor de Deus!
> EUNÁPIO – Não sei. Não sei de nada...

> MARANHÃO – Mas diz pro menino, Eunápio. Conta, ó: Maranhão se vendeu, sim. E daí? E daí? (*Cafuné ainda não entende. Atônito. De estalo avança para cima de Maranhão. Eunápio procura afastá-los. Maranhão ri. Dá um tapa em Cafuné. Eunápio agora segura Cafuné que quer avançar*)
> EUNÁPIO – Que é isso, Maranhão? Que é isso?
> CAFUNÉ – Hááá. Cê num é home por dentro. Cô num é um home por dentro...
> MARANHÃO – E, é? É?
> CAFUNÉ – Cê se vendeu? Si vendé? Haaa. Si vende? Si vendê?
> EUNÁPIO – Vem. Nada de briga...
> CAFUNÉ – Mas si vendê? É? Éééé? Cê me vendeu, Maranhão! Juro...
> MARANHÃO – Então. Pagaram bem.
> CAFUNÉ – Que é isso? Que é isso? Fala feito gente... Vendeu o que nóis tem de mais querê! Cê num é home! Pára. Pára essa partida suja! (Vianna Filho, 1981, p.187).

A partida chega ao fim, com Saboeiro se tornando o mais novo campeão da segunda divisão. Os jogadores de Chapetuba vão para o vestiário, onde inevitavelmente vão acabar descobrindo que o Maranhão traiu a equipe. A notícia é dada pelo cafuné:

> BILA – [estendendo a camisa à Maranhão] É sua. É sua. Cê que tem de i lá... Segurando o que vié (*Maranhão estica lentamente a mão para pegar a camisa*)
> Cafuné – Tira a mão daí!
> BILA – A camisa é dele...
> Cafuné – Tira a mão daí, seu merda.
> BILA – É dele.
> CAFUNÉ – Tá olhando ele? Tá olhando ele? Olha bem. Olha mais... Seu sujo! Fala, Maranha. Pelo amor de Deus, fala... Ele... (*Pega o cheque*) Olha aqui... cu vô contá, Maranha. Vô contá, sim. (*A Bila*) Tá entendendo? Viu? Viu? Foi assim. Por isso ele num tava lá. Beija ele! Beija ele! Vai lá... Bila... Bilinha. Ele se vendeu. E, sim. O Maranhão vendeu a gente... Vamo contá, Bilinha? A Federação anula o jogo. É verdade, Zito! Num tô mentindo, não! Eu tô mentindo, Maranhão? Robaram a gente. Tá escrito aqui com dinheiro. Cê num vai contá, Maranha? Cê num vai, Maranha? A gente num anula o jogo, Durva? Durva. Durva, num anula? A gente num anula o jogo?
> DURVAL – Pra perdê de novo?
> CAFUNÉ – A gente ganha! A gente ganha. (*Silêncio. Cafuné se exaspera. Atira o cheque no chão outra vez*) Num precisa, né? Num precisa, né? Vamo continuá gemendo, nó? Cês vão pro Flamengo! Vão perdê em outro lugá, né? Né como tô dizendo? Eu fico aqui... num sô nada! Sô grande! Sô bobo! Futebol é assim, né? Eu é que só um bobo. Bobo que chora quando perde! Sô nada, né? Sô nada... (*Sai. Bila ainda em frente de Maranhão*)
> BILA – É verdade? (*Maranhão em silêncio*) É verdade?
> MARANHÃO – É. (*Bila não compreende. Vai bater com a camisa em Maranhão. Não é capaz. Tapa o rosto com o braço. Volta para o banco. O rosto enterrado nas mãos. Todos olham Maranhão*) (Vianna Filho, 1981, p.200).

O conflito se estabelece entre os jogadores que mesmo com a clara manipulação do jogo, que foi definido muito antes de começar, acabam brigando entre si para apontar quem errou mais e quem errou menos:

> PAULINHO – Xiii... deixa eu vê tua mão! (*Bila olha sem saber*) Deixa eu vê tua mão! (*Pega as mãos de Bila*) Num tem mel? Eu pensei que mão do Bila fosse doce!
> EUNÁPIO – Vem comigo...
> BILA – Por que é que tinha de tê mel?

> PAULINHO – Pra escorrega! Não escorrega com mel?
> BILA – Escorregá o quê?
> PAULINHO – Tudo. Doçura de gente boa, não é? Bola. Bola de futebol também escorrega. Viveu escorregando hoje na mão de mel... Não foi?
> BILA – Não...
> PAULINHO – Não? Ah, não? Então não foi mel... foi outra coisa! Mas coisa de vivê escorregando...
> EUNÁPIO – Ce tá muito nervoso, menino.
> PAULINHO – Que nervoso? Adianta? Adianta com ele? (Aponta Maranhão) Mas eu queria avisá você... enxugando o mel, a bola ficava parada na sua mão... Chapetuba ganhava!
> BILA – Cala a boca, ora!
> DURVAL – Ganhava de outro jeito também. (*Silêncio*) Era só tu empurrá aquela bola pra dentro do gol... aquela bola que pediu chute berrando em frente do gol...
> PAULINHO – Co'essa perna assim?
> DURVAL – Vento num tem perna... Se fosse o vento, marcava.
> Paulinho – Cala a boca.
> DURVAL – Tô calado. Mas tô pensando...
> PAULINHO – Num fui eu que cheguei carregado de cachaça ontem de noite!
> DURVAL – Eu calei. E bom tu calá... (Vianna Filho, 1981, p.202).

Um aspecto interessante da peça é o contraste entre Durval e Maranhão, o primeiro representa a idealização que a brasilidade romântico revolucionária faz do povo brasileiro: virtuoso, honesto e que não se corrompe; no entanto, a idealização do dramaturgo não é desancorada da realidade material, ao passo que ele representa Maranhão como um sujeito que pertence à mesma classe social que Durval, mas que o medo do futuro e a vulnerabilidade econômica o faz declinar aceitando a condição de se corromper. Isto é, o "povo" brasileiro é representado na obra com todas essas virtudes encarnadas em Durval, mas ao mesmo tempo são entendidos como desarmados na medida que não são capazes de enfrentar as engrenagens do capitalismo.

A peça termina com foco em Maranhão sozinho no vestiário, ele observa o cheque que anteriormente havia jogado no chão, com o dinheiro que financiou sua traição, e depois de relutar, apanha e o guarda no bolso, deixando o vestiário a passos lentos, como se dessa forma a peça sugerisse que a história continua para além do palco. Existe, desse modo, um final trágico, que não aponta uma saída coletiva, Durval e Maranhão são conscientes de que o resultado do jogo havia de ser definido independente do esforço e do potencial dos jogadores de Chapetuba, mas nada podem fazer diante dessa realidade.

Em entrevista concedida para a Rádio Ministério de Educação e Cultura em 1960 (Peixoto, 1983), Vianinha destacou que o ponto de partida para escrever "Chapetuba" foi seu interesse pelo futebol e a fase do teatro daquela época, que ansiava em construir uma dramaturgia nacional. Nesse sentido, a obra acabou tendo uma importância muito grande em trazer uma temática bastante viva no processo histórico brasileiro, mas na sua percepção, acabou não indo muito além de uma "crônica brasileira". Isso porque a peça levanta muitas

questões – como a influência do poder político dentro do capitalismo e a corrupção – que são representadas de modo um pouco jornalístico, sem acompanhado disso analisar as causas desses fenômenos. Augusto Boal, que dirigiu a peça e que esteve à frente dos seminários de dramaturgia, discordou de Vianinha nessa mesma entrevista, considerando devidamente que "Chapetuba" não é uma mera crônica da realidade brasileira, pois a peça não aborda o futebol por si próprio, mas através da ligação entre ele e o processo histórico em questão. O que faltou nela foi justamente um desenvolvimento entre o "microcosmo da peça" e o "macrocosmo social", que ele está convencido que se deve justamente pela forma dramática usada, impedindo uma abertura para um tratamento mais profundo das questões coletivas.

A avaliação de Augusto Boal parece muito bem fundamentada quando analisamos a cena em que Cafuné e Maranhão discutem sobre a possibilidade do Chapetuba ganhar o jogo, onde notamos que antes de o jogo sequer começar ele já estava definido não apenas por causa do individualismo de Maranhão que traiu sua equipe (se Vianinha sugerisse isso a crítica da peça seria de ordem moral), mas porque por trás do futebol existia interesses econômicos que determinaria o que aconteceria nas quatros linhas. O destino dos jogadores do Chapetuba foi definido pelas forças dominantes que do alto do seu poder controlava jogadores, juízes e federações:

> CAFUNÉ – A gente num pode perdê, Maranha!
> MARANHÃO – Vai perdê. Vai perdê. Perdeu.
> CAFUNÉ – Cê sabia, Maranhão. Me avisava... me dizia...
> MARANHÃO – Avisá que o juiz tá na gaveta? Que a Federação prefere Saboeiro? O que é que você ia fazê? O que é que você ia fazê, Eunápio? Fala agora...
> EUNÁPLO – Num sei. Num sei de nada!...
> CAFUNÉ – Jogá. A gente podía jogá... a gente podia ganhá...
> MARANHÃO – Não dava, Cafuné... Não dava...
> CAFUNÉ – Cê largou a gente, sim, Maranhão.
> MARANHÃO – Não, Funé. Me ouve. Num queria! Pensei. Fiquei pensando... Pensando por você... pensando pra vocês todos... Futebol é coisa ruim... A gente fica sozinho... são onze sozinho!
> CAFUNÉ – Nóis não, Maranhão. A gente não. Tem uns que num são assim... Num tem?
> MARANHÃO – Não sei, Funé.
> CAFUNÉ – Tem que tê um jeito de ganhá. Tem que té um jeito de ganhá. Vai lá, Maranhão. Vai, sim... Cê ganha. Vamo ganhá uma vez... Uma vez a gente ganha.
> MARANHÃO – Pára com isso, Cafuné.
> CAFUNÉ – Eu quero chorá, sim... Deixa... Me deixa chorá...
> MARANHÃO – Pára com isso... por favor...
> CAFUNÉ – Ajuda, Maranhão. Cê tem que ajudá a gente... Cê num sabe de tudo? Cê num enxerga tudo? Ajuda a gente...
> MARANHÃO – Cê tá louco...
> CAFUNÉ – Tô. Tô. Tão me queimando aqui dentro... A culpa é sua, Maranha. Tem de sê sua... Eu sei que é... Eu sei, eu sei.
> MARANHÃO – Não é, Cafuné. Vê. Culpa é deles... Essa gente que faz você acabá como Durval! Como seu Durval Mattos! Vai carregá saco de bola! Vai ganha palmada na bunda pra i gritá na torcida de uniforme. Eu num vô continuá de

> uniforme toda minha vida! Não vou. Não you! Eles fazem tudo antes... escreve tudo como vai sê! Como Deus, sabe? Isso é Deus! Pra onde eu ia depois, Funé? Vai. Vai. Ficá contando mil réis no Chapetuba? Pra morré no gol? Pra morrê fechado nas trave? Eles iam deixá eu sai? Não! Trave sempre. Trave sempre pra ele! Iam menti sujice de mim... em todo lugar. A culpa é deles. A culpa é deles, Cafuné! (Vianna Filho, 1981, p.193).

Caso a peça adotasse uma forma épica, com uma estrutura mais aberta, com o recurso da narração e a possibilidade de fazer deslocamento espaciais, a obra poderia percorrer em um sentido de não só expor a corrupção e os poderes ocultos dominantes que definem o que acontece na sociedade, mas de aprofundar isso com uma devida análise do fenômeno e das causas que lhe confere existência.

Depois de "Chapetuba" o Teatro de Arena continuou seguindo o caminho de busca por uma dramaturgia nacional-popular. A partir dos Seminários de Dramaturgia se lia e discutia exaustivamente autores como Aristóteles, Hegel, Piscator e Brecht, que naquele momento serviam como um farol para os artistas brasileiros encontrarem maneiras de representar a realidade do país a partir dos palcos. O passo adiante foi dado com a obra "A Revolução na América do Sul" de Augusto Boal, na qual Vianinha trabalhou como ator e conseguiu aprender muito para escrever a sua próxima peça "A Mais-valia Vai Acabar, seu Edgar" (1960).

2.3 A Mais-valia Vai Acabar, seu Edgar (1960): O povo como sujeito do conhecimento e a consolidação do teatro épico

De acordo com Betti (1997), o teatro político que Vianinha desenvolve em "A mais-valia vai acabar, seu Edgar" (1960) parte de dos pontos: o primeiro, de que o conhecimento sobre os mecanismos que patrocinam a dominação de classe no sistema capitalista poderia ser o primeiro passo para criar uma mobilização rumo a um horizonte revolucionário, e o segundo, que o teatro poderia ser o veículo que ajudaria as camadas populares a alcançar esse conhecimento. Esses dois pressupostos vão fazer com que Vianinha exercite um teatro político com intuito didático, utilizando como farol os trabalhos desenvolvidos por Erwin Piscator e a primeira fase da dramaturgia de Bertolt Brecht.

Podemos perceber que, de alguma forma, o desenvolvimento de um teatro político dirigido para as camadas populares e disposto a tentar intervir no quadro histórico brasileiro já estava em pauta com o Teatro de Arena. Entretanto, como observou Camargo (2016), existia um descompasso no Teatro de Arena entre o público que as obras buscavam atingir e o

público que de fato se atingia, isto é, o Arena, por mais que pretendesse chegar até as camadas populares, ainda se limitava a atingir a classe média brasileira. Vianinha e o dramaturgo João das Neves estavam convencidos de que essa contradição do Arena estava ligada à sua condição de ser um teatro cujo funcionamento era definido pelas determinações do mercado, de modo que, para se chegar de fato às camadas populares o caminho deveria ser romper com esse círculo comercial. Como destaca Vera Gertel:

> O Vianna queria alguma coisa mais. A necessidade de aliar a política ao teatro, o fazer ao teatro ideológico, participante. Não é que o Arena impedisse, mas o fato é que tinha ficado pequeno. Do seu ponto de vista, o Arena era um teatro burguês, e ele queria fazer teatro popular (In: Moraes, 1999, p.77).

É com a proposta de dar o passo que o Arena não conseguiria dar, que a peça "A mais-valia" foi apresentada no teatro de arena ao ar livre, localizado na Faculdade de Arquitetura da Urca. Se o Teatro de Arena de São Paulo tinha uma estrutura capaz de acomodar cerca de 150 pessoas, o Teatro da Urca conseguia acomodar até 2 mil pessoas. Estar fora dos círculos do teatro comercial, contribuiu para se chegar a um público maior e mais diversificado, rompendo com a lógica empresarial em que o critério seletivo condiciona o acesso aos espetáculos. Concretizar esse feito tornou o teatro um verdadeiro "ponto de encontro" de jovens, artistas e intelectuais. Somado a isso, a apresentação ao ar livre possibilitou que as pessoas que transitavam pelo teatro não só assistissem cada detalhe dos ensaios abertos, mas também apresentassem sugestões aos atores, cumprindo o papel de um público ativo que Brecht tanto pregou.

A princípio, a peça estava prevista para ser escrita coletivamente, mas Vianinha tomou a frente, colocando no papel tudo que extraiu das extensas discussões com Chico de Assis e Miguel Borges. O conceito da mais-valia parecia a temática perfeita para escrever uma obra que superasse o realismo em função de um novo projeto de teatro político, ancorado na realidade brasileira. Enquanto diretriz teórica, Vianinha consultou o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), que existia desde o ano de 1955 e que, em consonância com o projeto teatral, também buscava explorar a realidade nacional. A obra se utilizou de muitos recursos consagrados do teatro político como: cartazes, slides, tipificação das personagens, coro, recursos cômicos, etc. A direção ficou delegada ao diretor Chico de Assis, que aliou todos esses recursos ao gênero do Teatro de Revista. Como apontou Betti (1997), para dar sentido ao intuito didático, a sátira foi um dos principais instrumentos incorporados, a partir de um uso que se assemelhou com a combinação de humor trabalhada em "A revolução na

América do Sul", mas que na peça de Vianinha ganhou uma atribuição um pouco mais próxima do Agitprop[9] e do Teatro de Piscator.

Em "A mais-valia", Vianinha trata de questões de ordem coletivas e públicas, portanto, épicas, mas ao invés de submeter o conteúdo épico à chave dramática, como ele fez em "Chapetuba", ele explora uma forma definitivamente épica. Isso porque o cenário artístico já era outro, autores como Piscator e Brecht cada vez mais se tornavam mais conhecidos e estudados, os seminários de dramaturgia estimularam muitas pesquisas, e obras como "A Revolução na América do Sul" já ancorava o Teatro Épico no Brasil. Como já exposto, é com autores como Brecht que o Teatro Épico ganha sua forma mais acabada, o dramaturgo alemão com suas influências marxistas, se interessava não na mera exposição das relações inter-humanas, mas de explorar quais as determinantes sociais dessas relações. O teatro de Brecht, desse modo, buscou estabelecer um intuito didático, procurando através das possibilidades abertas pelo recurso da narração, possibilitar o público a interpretar a realidade que o cerca com o fim de transformá-la. Para isso, como destaca Rosenfeld (2016), Brecht precisou ao mesmo tempo abandonar o modelo da unidade de ação do drama rigoroso, e abandonar a ideia de uma "natureza humana", passando a apresentar os indivíduos como seres que são moldados pelas determinantes sociais, mas, ao mesmo tempo, seres capazes de transformar a realidade que patrocina essas mesmas determinantes.

Na história da peça, acompanhamos a trajetória de 4 operários que trabalham em uma fábrica onde sofrem uma exploração desmedida. Cansados de levarem a vida que levam, eles iniciam uma jornada para descobrir o que permite que eles presenciem as condições dadas a eles, isso os levam a tentar descobrir a origem do lucro e, consequentemente, a descobrirem o mecanismo que representa a espinha dorsal da dominação econômica: a mais-valia. Se o motor da narrativa em "Chapetuba" era a tensão dramática que se desenvolvia no primeiro ato, alcançava o clímax no segundo e era resolvido no terceiro, em "A mais-valia" o caminho escolhido por Vianinha é outro: são as contradições entre os "Desgraçados" – leiam-se, trabalhadores – e os capitalistas, que funcionam como o fio condutor da história.

[9] O Teatro de Agitação e Propaganda, também conhecido como Agitprop, trata-se de uma vertente teatral que emergiu no quadro histórico da revolução russa, e que desempenhou um papel muito importante para o Partido Comunista. Seu objetivo principal foi de sedimentar uma prática teatral engajada, que propagasse ideias revolucionárias contrapondo as ideias da classe dominante e despertando a mobilização política das massas. Dentro daquele contexto no qual a maior parte da população russa era analfabeta, as trupes de Agitprop desenvolveram peças curtas e fáceis de entender, que se traduziram em eficientes ferramentas para estabelecer uma comunicação com as camadas populares, levando-lhes as notícias sobre o presente processo revolucionário e alimentando a chama da revolução. O Agitprop se disseminou pela Europa e mais tarde para o mundo inteiro, sendo incorporado como uma forma de resistência e de contra hegemonia nos países capitalistas. No Brasil sua aparição se deu na década de 1960, influenciando o CPC-UNE com peças como "o Auto dos 99%".

O coro que abre a peça serve para que conheçamos os personagens principais, que são os trabalhadores: Desgraçado 1 (D1), Desgraçado 2 (D2), Desgraçado 3 (D3) e Desgraçado 4 (D4). Se a obra se tratasse de um drama, era de se supor que os personagens teriam nomes próprios, mas aqui, mais do que representar meros personagens individuais, Vianinha está representando classes sociais. Ao sair para a pausa diária de apenas dois minutos, os trabalhadores, de tanto serem privados do descanso, não são capazes sequer de lembrar como se faz para sentar, e resolvem apenas se jogarem no chão. O personagem D4 é aquele que demonstra ser o mais inconformado com a exaustão, chegando a questionar:

> D4 – Não! Chega pra mim. Eu só trabalho, trabalho, trabalho... (*Perde o fôlego*) (...)E tenho dois minutos de descanso? Nunca vi o sol, não tomei leite condensado, não canto na rua, esqueci do sentar, quando chega a hora de descansar, fico pensando na hora de trabalhar. Chega! (Vianna Filho, 2016, p.21).

A partir da influência de D4, os trabalhadores se dirigem até a casa dos capitalistas para manifestarem o descontentamento e reivindicarem mais 2 minutos de descanso. A reivindicação é rapidamente recusada pelos capitalistas, que diante da insistência dos trabalhadores, recorrem a uma ofensiva ideológica com a intenção de desarticulá-los de sua luta. Para isso, o Capitalista 2 decide narrar aos trabalhadores a sua trajetória de vida até se tornar um capitalista. Ocorre que a narrativa produzida por ele oculta a exploração de classe como fator gerador de sua riqueza, e ao invés disso, justifica sua posição social a partir de uma vida de sacrifícios, esforços, estudos e heroísmos. Na medida que temos em cena a fala dos capitalistas, Vianinha a todo momento procura desmascarar o discurso ideológico produzido por eles. Vejamos:

> CAPITALISTA 2 – (...) Eis a história, minha história. Nasci num repolho, era dia de chuva de céu preto e zangado quando abri o olho. Com três meses vi-me sozinho no mundo desalmado, com um papelzinho no bolso da fralda. Abri-o e li-o. Com três meses fui obrigado a ler, graças aos óculos da casa "Tô te manjando daqui de longe, hein?".
> CAPITALISTA 3 – (*comovido*) – Verdade essa história? Seu pai não tinha aquela fazenda... (*Toma um cutucão no estômago*.)
> CAPITALISTA 2 – Lá estava escrito: Hei de vencer! E esse foi o meu lema. Nós estamos sozinhos no mundo contra as chuvas, as saúvas, a maldade, a iniquidade, a injeção, a tosse... contra tudo. E eu i, olhi e venci. (*C1 faz música de fundo agora*.) Trabalhava entre vinte e cinco horas na fábrica de um homem mau que roubava o povo bom... as outras trinta e duas horas do dia trabalhava para mim, aprendendo sob a luz dos vagalumes... (*Vai para trás da janela que vai servir de bastidor para esta cena. Todos se preparam lá atrás. Revólver. Lenço no pescoço. Chapéu de Mocinho. A preparação fica bem visível para o público. Cantam música de suspense, enquanto isso uma moça entra pelo outro lado com dois banquinhos. Um servirá de banco mesmo, o outro de mesa. Chora. O Capitalista 2, vestido pitorescamente de Mocinho. senta-se no banco. Conta umas moedas. Outra música de fundo suave*) (Vianna Filho, 2016, p.27).

Ainda que falacioso, o discurso dos capitalistas é eficiente em emocionar e convencer os trabalhadores a se desfazerem da ideia de lutar pelos seus 2 minutos de descanso adicionais e voltarem a trabalhar sem cessar para um dia alcançar o sucesso conforme ocorrera com os capitalistas. Contudo, D4, que já demonstrou ser muito questionador, foge à regra e não acredita no que ouviu dos capitalistas, ficando claro para estes, que, se quisessem evitar futuras novas reivindicações dos trabalhadores, precisariam aperfeiçoar a sua dominação ideológica.

Com esse objetivo, os capitalistas decidem anunciar um concurso que promete premiar o homem mais "feliz" do país com uma viagem aos Estados Unidos. Uma fila de trabalhadores é formada diante da banca examinadora, diga-se de passagem, formada pelos capitalistas. O primeiro a passar pela banca é D3, que logo é descartado, pois justifica ser um homem feliz por conseguir visitar um sítio de vez em quando. Em seguida, chega a vez de D1, mas também é excluído, pois revela que é feliz por poder saber que sua aposentadoria está próxima. É quando chega o momento de D2, cuja vida é dedicada a trabalhar exaustivamente e que tão limitado a isso nem sequer possui um propósito para alcançar, característica suficiente para os capitalistas o elegerem como o homem mais "feliz" do país. Fica claro, portanto, que a "felicidade" que os capitalistas estavam elegendo se tratava de uma felicidade às avessas, na verdade, o que eles estavam buscando era o trabalhador mais passivo e dominado para ser tomado como exemplo de modelo a ser seguido pelos demais. Vejamos no coro que prossegue a cena as características que os capitalistas designam ao homem mais "feliz":

> Não sabe ler, não quer comer,
> Homem Ri sem saber por que.
> A mãe morreu, irmão sumiu,
> Logo, logo vai pro beleliu.
> Nada tem que lhe possam roubar,
> De tão seco nem precisa mais urinar.
> O homem feliz é sozinho:
> Não ama, não chora, não pensa, não lê:
> É feliz! Feliz! É feliz! Feliz! (Vianna Filho, 1981, p.39).

Depois de ter ganho o concurso, D2 nem sequer consegue acessar a viagem que ganhou de prêmio, já que não pode largar a fábrica, tem medo de avião e não sabe falar inglês. Assim sendo, ele volta à fábrica, onde de tão desgastado, por ser um exemplo típico de homem "feliz", já não consegue se manter de pé, e de tão debilitado fisicamente morre. Se a peça tivesse uma chave dramática, esse seria um momento de grande carga emocional,

gerando a identificação e a comiseração do público com o personagem. Mas como a intenção de Vianinha não é gerar identificação, ele recorre ao recurso do humor para gerar distanciamento: "Morreu, feliz. (*D1 acende uma vela e põe na mão de D2*) (*ao público*) Puxa! Ainda vão queimar minha mão (*morre*) Assim" (Vianna Filho, 2016, p.41).

A morte do companheiro D2, faz os trabalhadores decidirem que algo precisa ser feito: é preciso descobrir como se formou a situação dada a eles, é preciso descobrir porque eles vivem convivem, e D4, como sempre, é aquele que se destaca com seu potencial crítico:

> DESGRAÇADO 4 – (*cantando e falando*) - Podem disfarçar e me enganar; podem tocar tango, anular gol de Pelé, que na Índia é muito pior, que o Brasil é rico de fazer dó, que eu estou aqui porque quis, que o calor arrebenta o verniz. Podem fazer pinga da verde, da branca, da amarela. Quem nasceu pra tostão nunca chegará ao milhão e ficará mijão e pagão. Só uma coisa vocês não podem sentir! É essa dor de barriga, é essa dor no meu peito – é essa dor que eu tenho de mim! Precisamos descobrir imediatamente de onde vem essa dor, essa raiva enrugada, o macacão que não sai do meu corpo. Quem vai? (Vianna Filho, 2016, p.42).

D4 é quem faz as perguntas, mas D3 é quem se encarrega de encabeçar a jornada para encontrar as respostas, com a promessa de que, uma vez descobrindo, volta para compartilhá-la com seus companheiros. Ele sai então para descobrir a origem do lucro, mas longe de conseguir fazer o que prometeu, seu destino é ser cooptado pelos capitalistas que conseguem lhe desviar da missão em troca de privilégios. Depois de ser cooptado e assumir a ideologia dominante, D3 volta a fábrica no dia seguinte e diz aos seus companheiros (agora ex-companheiros), a resposta mais espúria possível:

> (*Continuam a trabalhar. D3 chega. Charuto na boca. Todo manchado de batom. A mulher do lado. A roupa nova em cima do macacão*.)
> DESGRAÇADO 3 – (*reclamando para o público*) – Peça besta. Nem dá tempo de trocar de roupa direito. (*D1 e D4 param o trabalho*.) Olá, meus irmãos!
> DESGRAÇADO 4 – Descobriu?
> DESGRAÇADO 3 – Claro que descobri. (*Beija a mulher. Fuma o charuto. Tira o papel do bolso*.) Irmãos. O mal que existe no mundo é o mundo girar sem parar. A terra gira, então venta, se venta você precisa de casa, então casa – casou – tem mulher – tem mulher, tem problema. Venta – você viu a perna dela, você vai – aqueloutro também foi. Com quem ficará a mulher? Com o que mais dinheiro tiver. Se você tem mais dinheiro que o outro o outro tem raiva de você – então ele inventa o revólver – você inventa o canhão. Pra avisar o seu sogro surdo você berra: inventei o canhão! Então tem guerra! Se o mundo gira, hoje é dia, daqui a pouco é denoite – se é de denoite eu não vejo nada – e descubro o fogo, então eu me queimo e tem incêndio então eu preciso chamar o bombeiro então eu invento o telefone – Tomo um choque digo um palavrão – como sempre tem linha cruzada, você pensa que é com você – diz outro palavrão – então a gente começa a falar – começou a falar, começou a mentir – pra dizer que não mentiu a gente escreve – então aparece jornal, cheque sem fundo, carta anônima, correio e selo – então você coleciona selo então precisa de cola e fica tudo grudento. Porque o mundo gira, faz frio e calor – se faz frio eu vou me esquentar, e quero carvão – então eu fico sujo e preciso de sabão, mas pra ir tomar banho eu preciso me fechar pra ninguém me ver nu – e a gente fica sozinho, ficou sozinho, começou a desconfiar. Então faz calor – eu preciso me

> refrescar – então eu peço um chope desconfiado o garçom me traz o chope mas não bebe chope porque é hora de trabalhar então ele desconfia que alguma coisa não está certa e fica com raiva de quem bebe chope e cospe no chope. Guerra, mentira, chope cuspido. Tudo porque o mundo gira (Vianna Filho, 2016, p.44).

A resposta de D3 atribui um caráter de naturalidade para as desgraças que afligem os operários, consequentemente de imutabilidade, afinal, se eles levam a vida que levam porque o mundo gira, como seria possível fazer o mundo parar de girar? A ausência de saídas leva D4 a uma fila de um departamento de suicídio, não podendo mudar a sua realidade, restava para ele abdicar dela.

Sem dinheiro suficiente para comprar nem sua morte, pois o andar do prédio a se jogar custa mais caro do que D4 pode pagar, coube a ele continuar vivendo. Foi justamente ainda na rua do departamento de suicídio que ele pôde perceber um detalhe que reanimaria a sua busca por descobrir a origem do lucro. Um barbeiro que zomba da sua condição de pobreza afirma para ele que o segredo para não ser pobre está ligado à astúcia de vender o produto do trabalho por um valor um pouco mais caro. Para exemplificar, ele comenta que fazer a barba lhe custa "cincão", mas que ele cobra "dezão", portanto, dobrando o seu lucro. Ou seja, ele não faz nada mais do que repetir a narrativa da origem do lucro que os capitalistas já haviam enunciado. Contudo, somos expostos a uma cena que revela a fragilidade desse discurso:

> BARBEIRO 1 – Você é pobre? (*D4 faz que sim. Ele ri mais ainda*.) Já nem usa cueca? (*D4 faz que sim. Ele ri mais*.) Eu vou ficar rico. Rico da Silva! Sabe quanto me custa fazer uma barba? Cincão. Sabe quanto eu cobro? Dezão. (*Ri. Barbeiro 2 entra. Com uma barba enorme, amarrada no ouvido. A barba sai inteira. Senta. Barbeiro faz a barba cantando*.)
> Figaro lá dinheiro aqui.
> Dinheiro no bolso, sorriso na cara.
> Figaro lá, de qualitá! (*Termina a barba*.)
> Dezão!
> BARBEIRO 2 – Isso é um assalto! (*Barbeiro 1 começa a amarrar a barba outra vez na cara do Barbeiro 2*) Não... eu pago. (*Paga Barbeiro 1 sai rindo. Ao Desgraçado*.)
> BARBEIRO 1 – Já ganhei cincão. Você é pobre? Você é burro. (*Sai. O Barbeiro 2 começa a rir. Olha o Desgraçado. Ri mais ainda*)
> BARBEIRO 2 – Você é pobre? (*D4 faz que sim*.) Peru só viu no cinema? (*D4 idem*.) Eu vou ficar rico! Rico de Souza! Sabe quanto me custa fazer uma barba? Cincão. Sabe quanto eu cobro? Dezão. (*Ri. Barbeiro 1 entra com a mesma barba enorme. Senta. Barbeiro 2 faz a barba e canta a mesma canção. A barba é feita com uma navalha enorme. Termina.*) Dezão!
> BARBEIRO 1 – Isso é um assalto! (*Barbeiro 2 começa a colocar a barba na cara do Barbeiro 1 de novo*.) Não... eu pago! (*Paga. Barbeiro 2 sai rindo do Desgraçado*.)
> BARBEIRO 2 – Já ganhei cincão hoje... Você ganhou mais amarelão! (*Barbeiro 1 ri de novo. Barbeiro 2 volta com a barba. O mesmo processo. Vai se tornando cada vez mais rápido. Já nem saem de cena. Nem fazem mais comentários. Levantam. Trocam a barba. Cantam. Cada vez mais rápido. Levantam, riem do Desgraçado, cantam, tiram a barba, pagam. Terminam só resmungando tudo numa velocidade incrível. Termina*) Dezão! (*Barbeiro 1 faz a barba*.)
> BARBEIRO 1 – Dezão! (*Barbeiro 2 faz a barba*.)

> BARBEIRO 2 – Dezão! (*Barbeiro I faz a barba*.)
> BARBEIRO 1 – Dezão! (*Barbeiro 1 põe a barba. Barbeiro 2 faz*.)
> BARBEIRO 2 – Dezão! (*Cansados. Os dois olham o Desgraçado e morrem de rir. Barbeiro 2 tem a barba na cara*) (Vianna Filho, 2016, p.49).

Fica claro para D4 e, também para o público, que, fosse o caso de alguém vender seu serviço um pouco mais caro para lucrar em cima disso, a situação implicava essa mesma pessoa ter que comprar o mesmo serviço também um pouco mais caro, logo, aquilo que se lucra vendendo se perde comprando, o mecanismo só geraria transferência de valor. A lógica dos capitalistas é então desmontada, e D4 percebe com isso que a aparência das relações econômicas mascara o seu real funcionamento, mas que pode ser possível ir além das aparências: "DESGRAÇADO 4 – (...) Eu vou descobrir mais só com a minha cabeça, meus olhos, minha vidinha amarela... Eu descobri, bibi! A gente pode descobrir as coisas atrás do jeitão mentiroso que elas têm, belém, bem, bem" (Vianna Filho, 2016, p.53).

Ele decide, desse modo, retomar a jornada de descobrir a origem do lucro, anteriormente iniciada por D3. Três momentos são decisivos para que D4 encontrem as respostas corretas para suas perguntas. O primeiro é quando ele se dirige a uma loja de automóveis e se faz de bobo ao tentar comprar o carro mais caro disponível, mas ao invés de dinheiro usa como moeda de troca a última carta da sua falecida avó, que carrega um grande valor (sentimental) para ele, um valor, inclusive, julgado superior ao do carro em questão. O vendedor então explica a D4 que há coisas que se usa, mas não se compra (o ar que se respira, a praia, as próprias mãos), mas há coisas que se usa e se compra, como o carro, que leva trabalho para ser feito e que por isso requer dinheiro para conseguir ser obtido, logo a carta de sua falecida vó não poderia ser usada como moeda de troca. Desse modo, a experiência leva D4 a descobrir que os valores se dividem em duas categorias ("valor de uso" e "valor de troca"):

> DESGRAÇADO 4 – (*tira uma cadernetinha do bolso*) – Minhas investigações sobre o lucro caminharam muito bem até aqui, sim senhor. Até agora eu descobri o seguinte... espera aí. (*Sacode o Vendedor*.) Como é que é o negócio da mãe?
> VENDEDOR – Mãe a gente usa e não compra. (*Morre de novo*.)
> DESGRAÇADO 4 – O dinheiro então existe porque existem coisas que a gente compra. Mercadorias... Todas as mercadorias servem para alguma coisa, mas nem tudo que existe é mercadoria. O ar serve para alguma coisa e não é mercadoria. Então as coisas viraram mercadoria? Não eram assim? E são mercadorias porque a gente faz as coisas pra vender e não pra usar
> (*Vendedor se levanta e beija D4*.)
> VENDEDOR – Parabéns, parabéns, seu Reinaldo. Parabéns. (*Morte*.)
> DESGRAÇADO 4 – Muito obrigado. O senhor ajudou muito. Quanta coisa tem escondida atrás do que a gente vê! Tem trabalho, tem gente, tem um mundo todo. E a gente só vê vender e comprar... O que será que determina o valor da mercadoria? Como é que a gente mede o valor da mercadoria? (*Sai. Dois sujeitos aparecem e arrastam o Vendedor*.) (Vianna Filho, 2016, p.59).

Com isso em mente, o próximo passo seria entender o que define o valor das mercadorias. É quando temos o segundo momento das descobertas de D4, onde ele é levado até um congresso de economia cuja temática de debate é justamente “o que determina o valor de uma mercadoria?”. Nesse congresso, assistimos ao confronto de ideias entre os intelectuais orgânicos da burguesia, representados por personagens bastante velhos, e um intelectual orgânico da classe trabalhadora, representado por um jovem economista marxista.

Primeiramente, ouvimos as teses dos economistas burgueses, que vão desde delírios teóricos como alegar que o valor das mercadorias é determinado pela qualidade do produto, até teses que dizem que o que determina o valor da mercadoria é a etiqueta. Na sequência, depois de muita dificuldade, seja pelas interrupções que sofre, seja pela sua disfemia, o jovem economista marxista defende a tese de que o que determina o valor da mercadoria é o tempo socialmente gasto na sua fabricação. Esse fator deriva do fato de que na sociedade, as coisas se trocam. De um lado, há os donos dos meios de produção, de outro, os proletários, que, não sendo donos de meios de produção, se veem na condição de vender a sua força de trabalho, que na sociedade capitalista se torna uma mercadoria, trocada tal como as outras. Logo, aparece a mais-valia, e com ela o mecanismo que patrocina a exploração de uma classe sobre a outra.

Os economistas velhos logo caçam a palavra do marxista e votam pela aprovação da tese burguesa, sem conseguir dar prosseguimento a seus argumentos, o marxista joga seu papel de anotações no chão, abandonando o congresso. D4 apanha o papel do chão e nele se depara com o trecho da obra “Salário, Preço e Lucro” do filósofo alemão Karl Marx:

> DESGRAÇADO 4 – "O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece um paradoxo e contrário à observação de todos os dias. Parece também paradoxal que a Terra gire ao redor do Sol, e que a água seja formada por dois gases altamente inflamáveis. As verdades científicas serão sempre paradoxais se julgadas pela aparência enganadora das coisas. Karlão!” Que bonito. (*Anda em roda pelo palco.*) Pensa Quatro, pensa Quatro pensa Quatro... Junta as coisas... o seu Gago disse que a força de trabalho também virou mercadoria? E quanto que ela vale? Ela vale o tempo de trabalho que levam pra fazer a força de trabalho? Que esquisito... (Vianna Filho, 2016, p.65).

Se o D4, que representa a vanguarda da classe trabalhadora, não detinha a base teórica necessária para desvendar a origem do lucro, foi preciso a existência do personagem economista marxista, que na peça é o comunicador dessa base. Contudo, a influência do economista na trajetória de D4 ocorre de forma indireta, pois, fosse o caso dessa ponte se dá de forma direta, o Vianinha poderia cair em um paternalismo, representando o D4 como inculto e o economista como um intelectual “iluminado” e imprescindível para

conscientização dos subalternos. O economista marxista poderia concluir sua comunicação de forma direta transmitindo o conhecimento necessário para D4, mas na peça ele enfrenta uma série de dificuldades que, ao mesmo tempo representa, como os espaços burgueses tentam controlar a existência de ideias contra hegemônicas, além de ter sido o modo de fazer com que D4 tivesse um papel ativo na sua trajetória intelectual. O marxista é importante para despertar a consciência de D4, mas é D4 que insiste no seu caminho e conduz a si próprio, sendo o responsável por suas descobertas.

Uma característica importante da nova forma de teatro que Vianinha estava reproduzindo é que, se olharmos para D4 como modelo de exemplo, não estamos diante de um personagem psicológico, mas de um personagem que representa uma força social: a possibilidade e a necessidade de uma vanguarda popular. Percebemos com isso, como o dramaturgo compartilhava de uma crença muito forte da brasilidade revolucionária, de que a emergência de uma vanguarda surgiria do próprio povo. Ele deposita uma confiança muito forte de que o povo brasileiro – assim como D4 – possuía uma disposição crítica latente, e, acompanhado disso, uma potencialidade revolucionária. O despertar da sua consciência política de D4, é verdade, também se deu porque o personagem cruzou com o economista marxista, nesse sentido, o economista figura bem o esforço de artistas e intelectuais da classe média em busca do povo brasileiro, como enfatiza Ridenti (2000). Desse modo, os artistas e intelectuais não se colocam acima do povo, mas ao seu lado, fazendo parte do processo coletivo de consciência revolucionária.

D4 acompanha tudo com sua caderneta de anotações, como se Vianinha sugerisse que o estudo para suas descobertas devia continuar para além daquilo que ele aprendeu até ali, ao mesmo tempo, em que sugere para o público que o seu estudo sobre os conceitos marxistas deviam ir além do que eles estavam aprendendo assistindo a peça.

Passado o devido tempo, na sequência temos uma cena em que D4 vai de encontro a seus companheiros trabalhadores para compartilhar o resultado de seus estudos. Ele escolhe fazer isso através de uma alegoria que representa a relação de trabalho e consumo, nela ele convida D1 a pensar em uma feira, que “diferente” das demais, os valores das mercadorias são comprados não com dinheiro, mas com tempo de trabalho socialmente gasto para produzi-las. Assim, D1 é instruído a entrar nela com 8 horas de trabalho e comprar tudo que ele compra no seu cotidiano. Na feira se encontra desde itens mais básico até automóveis, apartamentos com vista para mar, caviar, e outras mercadorias de luxo, que ganham a atenção de D1, mas sempre que ele deseja comprar, D4 o adverte que a condição que acordou foi de que ele só compraria aquilo que ele compra no seu cotidiano. Após comprar na feira alegórica

tudo que compra no cotidiano, D1 percebe que apenas gastou 2 horas de trabalho, lhe restando 6. O operário logo se anima com a ideia, pois acredita que pode acumular as 6 horas restantes para gastar depois, é quando o porteiro da feira (representado pelos capitalistas), intervém lhe tomando o tempo de trabalho que sobrou justificando que esse é o regulamento da feira:

> OITAVO VENDEDOR – Olha o apartamento, presidento! Vista para o mar... aperta um botão – vista para o quarto da vizinha. Cinco quartos, oito salões... salão pra cuspir, salão pra pensar onde ir, salão pra pensar o que vai fazer com tanto salão...
> DESGRAÇADO 1 – Quanto é?
> OITAVO VENDEDOR – Trinta horas de trabalho por dia.
> DESGRAÇADO 1 (*chora*) – Não quero mais, Quatro. Tem tudo aqui... e eu não posso ter nada! (*A feira vai diminuindo. Um lixeiro vem varrer. Assobia música triste*.) Já comprei tudo que eu uso todo dia...
> DESGRAÇADO 4 – Quanto você gastou?
> DESGRAÇADO 1 – Duas horas... Deixa eu comprar mais coisa, seu Coisa.
> DENGRAÇADO 4 – Não. Só compra no sonho o que você compra acordado. É a décima vez que o autor me faz dizer isso... Depois a gente encontra ele.
> DESGRAÇADO 1 (*ao público*) – Eu vou guardar essas seis horas de trabalho que sobraram... Depois sonho sozinho e compro mais coisa, seu Coisa.
> PORTEIRO (*aparecendo ao fundo*) – Essas horas ficam conosco, cavalheiro...
> (*A feira está completamente vazia. Os vendedores foram se retirando de costas. Diminuindo a intensidade dos anúncios até desaparecerem*.)
> DESGRAÇADO 1 - Mas...
> PORTEIRO – Regulamento é regulamento. (*Sai*.) Regulamento é regulamento... Lamento... regulamento é regulamento, sargento. Atento? Regulamento é regulamento? Contento? (*Fica em fundo essa voz. Um indivíduo – roupa de época - cabeleira Luís XV – aparece*.)
> DESGRAÇADO 4 – Entendeu?
> DESGRAÇADO 1 – Que sonho mais besta, ó! Eu trabalhei oito horas... seu grudento!
> DESGRAÇADO 4 – E gasta pra viver - pra poder trabalhar no dia seguinte só duas horas... As outras seis horas... ficam na feira... é o lucro!
> DESGRAÇADO 1 – Como é? (*O indivíduo também se interessa. O lixeiro também*)
> DESGRAÇADO 4 – A gente vende a gente, não é?
> INDIVÍDUO – É
> DESGRAÇADO 4 – A força que a gente tem na cabeça, no estômago, nas pernas... O Gaguinho disse que isso era mer... mercadoria tam... também.
> INDIVÍDUO – Sem dúvida.
> DESGRAÇADO 1 – Eu sou mercadoria?
> INDIVÍDUO – Pois então.
> DESGRAÇADO 4 – É assim, Um. Não dependeu de mim, do Amin, de você. Nossa força de trabalho é mercadoria. E sabe quanto vale? O tempo de trabalho que leva pra fazer ela.
> DENGRAÇADO 1 – E quanto é que a gente vale?
> INDIVÍDUO – Cinco mil réis e uma casca de laranja.
> DESGRAÇADO 4 – Nossa força de trabalho vale o tempo de trabalho que gastam pra fazer as coisas que a gente come, veste... E agora você viu... Isso vale duas horas... Você trabalha oito. As seis horas que sobram eles embolsam. Tudo é vendido pelo valor certinho... só que é vendido. Tem dono e endereço direitinho (Vianna Filho, 2016, p.71).

Em Betti (1997), a autora compara o recurso da alegoria incorporada na cena com os Autos elaborados pelo teatro jesuítico, demonstrando como na história do teatro esse recurso representou uma ferramenta importante para cumprir a finalidade da transmissão de

ideias/consciências. O uso da metáfora torna possível que um receptor possa apreender determinada comunicação que lhe é estranha e que dificilmente poderia ser compreendida de outra forma:

> Por isso, o "desvio" semântico adequa o sentido literal àquilo que se supõe ser o universo cognitivo do receptor. Este, presumivelmente, aprende e incorpora noções que a representação transmite. Com isso, completa o ciclo comunicativo, atribuindo-lhe uma estrutura e uma função mimética: a feira assemelha-se, com efeito, à situação figurada em que se vende e compra; sob este aspecto, o texto de Vianinha aproxima-se dos textos antigos, nos quais este recurso é frequente (Betti, 1997, p.105).

D1 então acaba alcançando as respostas corretas sobre a origem do lucro e descobrindo que esse mecanismo de roubar as horas trabalhadas se chama "mais-valia", e é ele que possibilita com que os trabalhadores apenas tenham acesso às mercadorias necessárias para manter sua sobrevivência. Agora, cientes daquilo que determina a vida que eles levam e o abismo existente entre patrões e trabalhadores, os desgraçados se dirigem novamente em protesto até os capitalistas:

> CAPITALISTA 1 – Aí vem eles de novo, cara de ovo.
> CAPITALISTA 2 – Deixa.
> CAPITALISTA 1 – Deixa, eles comem a ameixa. Descobriram a mais-valia que eu não contei nem pra minha tia! Com a sua idade deixar gente em liberdade!
> CAPITALISTA 3 – O que é maisania?
> CAPITALISTA 1 – Fala baixo. Mais-valia. Eles trabalham oito horas os produtos que utilizam pra viver por dia, valem quatro horas, duas horas de trabalho... conforme a gente vai aperfeiçoando a Técnica.
> CAPITALISTA 3 – E essas quatro horas que sobram?
> CAPITALISTA 1 – Ingenuozinho. Faz bilu-bilu. São nossas horas – é o meu iate, minha boate, a virgindade de minha filha, o meu peru, sua havaiana, nosso pastel de creme, nossa piscina, minha vacina meu cavalinho... poc, poc, cavalinho bom... Minha fábrica.
> CAPITALISTA 3 – Então nós estamos roubando essa gente?
> CAPITALISTA 1 – Não, senhor! A gente fica com a mais-valia só. Dar a mais-valia pra bêbado, pingunço, desdentuço? (Vianna Filho, 2016, p.75).

Os capitalistas partem para uma contraofensiva, um deles muda sua caracterização e passa a representar um guarda que logo prende D4, considerado o líder dos subversivos causadores da desordem pública. Ainda que muitos trabalhadores recuem, D1, toma a liderança para si e propõe uma greve em prol da libertação do companheiro D4, que é aprovada. Com a produção parada, os capitalistas são obrigados a libertar D4, e os trabalhadores mantêm o movimento ofensivo, procurando contar a todos o segredo das coisas serem como são, com a finalidade de conquistar novos companheiros para a luta. Assim, se dirigem ao público da peça:

> DESGRAÇADO 1 – Joaquim – o sapato é teu, o pão é teu, sabão é teu, roupão é teu, serpentina é tua, tambor é teu, navio é teu, avião é teu...
> CORO – Navio, avião, serpentina teu.
> DESGRAÇADO 4 – Toninho – ladrilho é teu, chaminé é teu, cafuné é teu, espingarda é teu, almofada é teu, telefone é teu, jardim é teu, jasmim é teu.
> CAPITALISTA – É mentira é meu. (*Coro dos Capitalistas*.)
> DESGRAÇADO 1 – Lourenço não precisa mais fazer bomba, granada, foguete, metralha, bazuca não tem mais de quem defender, pode escrever - é nosso.
> CORO – Jardim, jasmim, curumim, é teu.
> CAPITALISTA – É nosso.
> DESGRAÇADO 4 – Marinho - dança é teu, espada é teu, medalha é teu, tijolo é teu, cimento é teu, macacão é teu.
> CAPITALISTA – É nosso.
> CORO – Medalha, tijolo, cimento, ferro é teu.
> DESGRAÇADO 1 – Ricardo... tudo acontece por causa da mais -valia... Confete é teu, passe é teu, o rádio é teu, cinema é teu. bilhar é teu.
> CAPITALISTA – É nosso. É nosso. Viva o oval Osso!
> DESGRAÇADO 1 – Gente o trem é teu, o riso é teu, linotipo é tua, aço é teu, eletricidade é teu, prensa é tua, rotativa é teu, tear é teu, torno é teu, segadeira é tua, martelo é teu, rotativa e teu, o sonho é teu, a foice é tua, o samba é teu, o amor é teu, a lembrança é tua, a lua é tua. A vida é tua! A vida é tua!
> CORO – A vida é tua! A vida é tua! (*A cortina fecha de golpe*).
> SUJEITO – (*põe a cara fora da cortina - dá três pulinhos. Só a cara que se vê*) - A mais-valia vai acabar, seu Edgar! (Vianna Filho, 2016, p.79).

A peça como um todo pode ser interpretada alegoricamente se observarmos os agentes cênicos como representação de forças sociais. O caminho percorrido por D4 seria o modelo necessário para que os trabalhadores se emancipassem no mundo concreto, primeiramente armando-se de conhecimento teórico e, em seguida, erguendo forças para superação do sistema capitalista. Não à toa, a peça deu origem logo em seguida ao Centro Popular de Cultura (CPC-UNE), que foi a frente para outros muitos intelectuais aderirem a função de elucidadores dos populares, assim como fez D4:

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

Se compararmos a "Chapetuba", marcada pelo final trágico, "A mais-valia" é encerrada sem derrota: a história está em aberto e a revolução brasileira é uma possibilidade real. Ao invés de personagens impotentes diante da estrutura do capitalismo, existem personagens históricos em luta, tensionando a luta de classe e evidenciando a confiança na ação coletiva para se sair da situação que está dada. A cena da alegoria da feira representa uma síntese do modelo de teatro que Vianinha levaria a frente nesse momento: um teatro voltado à consciência de classe, que evidencia a dimensão da brasilidade romântico revolucionária na medida que elege a cultura como peça chave na transformação do Brasil.

A União Democrática Nacional (UDN), que representava um dos principais partidos conservadores, chegou ao poder da presidência em 1960 com a posse de Jânio Quadros. O partido tinha um histórico de tentativas de golpes que vinham desde Vargas até as tentativas frustradas para impedir a posse de Juscelino Kubitschek. O fato é que, nesse ano, finalmente o partido consegue chegar ao poder por vias legais, entretanto, o presidente eleito não chegaria a finalizar nem sequer um ano do mandato político, e renunciaria no mês de agosto de 1961. Obedecendo a constituição da época, o vice-presidente João Goulart do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) deveria assumir o poder, mas como Goulart era um "filho político" de Vargas, os setores conservadores, que anteriormente conspiraram contra Vargas, logo conspiraram para dar um golpe e impedir a posse de Goulart. A campanha da legalidade foi fundamental para colidir com os conservadores e pressionar a posse de Goulart, que conseguiu chegar ao poder no mês de setembro de 1961 na condição de um governo parlamentarista.

Esse período, além de ser marcado por uma crise política, foi marcado por uma crise econômica, que Goulart herdou do governo de Kubitschek. Como se lê em Napolitano (2015), ela se constrói como resultado do desenvolvimento do capitalismo brasileiro de caráter periférico e subjugado aos interesses imperialistas. O plano de metas, o desenvolvimento industrial, bem como a construção de Brasília, só foi possível a partir de muitos empréstimos, o ônus disso foi uma exorbitante dívida externa com juros flutuantes, o progressivo aumento da inflação e o aumento do custo de vida. Esse cenário repercutiu na intensa luta de classe que se prosseguiu de 1956 até o golpe de 1964.

É dentro dessas condições históricas que, em dezembro de 1961, acontece a criação do CPC-UNE, a partir de Vianinha, Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman. Com o sucesso de "A mais-valia", que transformou o teatro em um lugar muito frequentado por jovens artistas e intelectuais, Vianinha e seus companheiros perceberam que era preciso aproveitar a faísca acesa e criar um projeto que desse prosseguimento ao que foi conquistado com a recente apresentação de "A mais-valia". A primeira ideia foi a criação de um curso de filosofia, que mais do que ensinar filosofia, se propusesse a estimular nos alunos uma perspectiva crítica em relação ao quadro histórico brasileiro. O curso obteve um grande sucesso, mas o principal projeto viria a seguir. Como era possível notar, os frequentadores do teatro eram majoritariamente formados por pessoas que eram artistas, ou que pelo menos se interessavam em se tornar artistas. Percebendo isso, Vianinha, Estevam e Hirszman fundam o CPC-UNE. Agora, não seria apenas teatro que seria produzido para as camadas populares, mas também cinema, música, literatura e artes plásticas. O CPC-UNE detinha uma perspectiva de que a

cultura poderia ser um importante instrumento político para construir as condições necessárias para uma revolução social. A premissa era a de que a cultura, além de ter uma dimensão estética, deveria deter também uma função pedagógica, se transformando em um instrumento para quebrar a alienação e despertar a consciência de classe das camadas populares. Isto é, a busca por uma dramaturgia nacional-popular se tornou um projeto de busca por uma cultura-nacional-popular-revolucionária.

Como aponta Ridenti (2000), as lutas populares ao redor de todo o mundo confluíram para ancorar no país um florescimento revolucionário: a independência da Argélia, a luta contra o imperialismo, as lutas anticoloniais africanas, as mobilizações contra a guerra do Vietnã e, sobretudo, a Revolução Cubana de 1959, que se tornou uma experiência que muito influenciou o imaginário das esquerdas radicais, as lutas sociais e a cultura engajada, gerando esperanças de que seria possível em algum momento se chegar a uma revolução brasileira.

No departamento de teatro, sob a direção de Vianinha, uma das primeiras atividades do CPC-UNE foi a produção dos autos, que consistia em um modelo de teatro imediatista, encenado ao ar livre, e que tinha como objetivo despertar a consciência política da população em relação às pautas que estavam na ordem do dia como: o imperialismo, o aumento do custo de vida, a repressão, e a falta de acesso ao ensino superior. Essa última pauta gerou a peça escrita coletivamente intitulada "Auto dos 99%" (1962), que será abordada no tópico seguinte.

2.4 Auto Dos 99% (1962): reforma universitária e horizonte revolucionário

Além do fortalecimento do movimento operário e das ligas camponesas, as décadas de 1950 e 1960 foram também o período da eclosão do movimento estudantil, que de acordo com o cientista social João Roberto Martins Filho (Ferreira, 2007), emergiu nesse momento enquanto sujeito coletivo. A União Nacional dos Estudantes (UNE) já existia desde 1937, mas foi com a expansão das universidades que o termo passou a ser usado. O aumento progressivo das universidades, dos cursos e das matrículas obedecia ao processo de transformação estrutural que vinha ocorrendo no Brasil, que deixava de ser uma colônia agroexportadora para se tornar um país urbano-industrial. O acesso à educação passou a ser visto como um caminho que poderia apontar para ascensão social, entretanto, as universidades criadas não detinham um caráter popular e, na prática, excluíam o acesso de operários, camponeses,

pessoas negras, indígenas, de modo que, quando falamos de movimento estudantil, estamos falando majoritariamente de estudantes que eram filhos da classe média brasileira.

As reformas de base representavam o espírito da modernização, propondo mudanças estruturais nesse Brasil ambíguo, que por um lado se desenvolvia em ritmo acelerado, mas por outro, conservava características arcaicas, que mantinham as desigualdades sociais intactas. A reforma universitária foi apenas uma dentre as várias outras propostas de renovações que apontavam para uma maior democratização no país, como: a reforma eleitoral, a reforma agrária, a reforma tributária, a reforma urbana, etc. Um dos instrumentos que o CPC e a UNE utilizaram para mobilizar os estudantes em torno da reforma universitária foi a UNE-volante, que consistia em uma caravana disposta a viajar o Brasil e a convidar a massa estudantil para debater a realidade brasileira e mobilizar-se em torno da reforma. Por toda região que a caravana passava realizaram-se assembleias, reuniões, a criação de novos CPC's, a venda de discos e livros e as apresentações das produções culturais, a exemplo da apresentação da peça "Auto dos 99%", que foi escrita no calor dessa experiência. Tudo isso foi o bastante para assustar os grupos conservadores, como lembra o militante estudantil Aldo Arantes: "o Jornal O Globo passou a desencadear uma campanha contra a UNE, dizendo que a UNE estava 'comunizando' o Brasil" (In: ARAUJO, 2007, p.113).

A obra em questão adota um formato de agitprop e foi muito influenciada, assim como "A mais-valia", pelo Teatro Épico de Piscator e Brecht. Escrita por um total de seis pessoas (Vianinha, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Antonio Carlos de Fontoura e Marco Aurélio Garcia), ela foi produzida visando conquistar as camadas populares e, sobretudo, o campo estudantil para a luta em torno da Reforma Universitária.

Ao invés de começar propriamente pela questão universitária da década de 1960, como era de se esperar, os autores optaram por fazer uma digressão até o período colonial, de modo que em toda a primeira metade da peça acompanhamos uma espécie de reconstituição histórica do país, que preparava o caminho e ajudava o público a entender a formação das condições históricas que estavam dadas na conjuntura do tempo presente.

A princípio, notamos suas características épicas ao observar que os autores fazem uso de um prólogo, que é responsável por narrar qual o tipo de país tínhamos no período pré-Cabral, para em seguida apresentar as mudanças que a invasão europeia impôs ao Brasil. O país antes do "descobrimento" é narrado como um "gordo Brasil" onde "tudo era verde", repleto de riquezas, árvores, rios, que coexistiam em harmonia com os povos nativos que o habitavam. Os indígenas viviam em um modelo de comunismo primitivo, onde a solidariedade dava a tônica da organização social, e por isso repartiam o fruto do trabalho (da

caça) por igual. Logo, vieram os portugueses e teve início o "pega-pra-capar" e o "salve-se quem puder", momento em que a natureza foi degradada e a perspectiva de coletividade foi suprimida, para dar lugar ao individualismo e a busca incessante por lucro. Por essa razão, a ruptura também faz com que os indígenas deixem de ser representados por um coro para individualizarem-se, ganhando os nomes de: Índio 1, Índio 2, Índio 3 e Índio 4. Como Ridenti (2010) coloca, um traço fundamental da brasilidade revolucionária foi a mobilização de um passado idealizado para criticar o presente e construir uma nova realidade futura. Aqui, notamos como isso está presente em Vianinha – e nos demais autores – quando ele se utiliza da digressão histórica e da memória como uma arma política, contrapondo a lógica dos valores do capitalismo ao passado pré-colonial. O ponto de chegada da peça é a questão da reforma universitária, mas a digressão é imprescindível para reforçar a ideia de que as desigualdades não são naturais, mas produzidas historicamente.

A peça tem como ponto de partida o "descobrimento" do país, quando os portugueses chegam ao solo brasileiro e enxergam a oportunidade de explorar a rica terra brasileira:

> OS DOIS – Aí que rico descobrimos o Brasil.
> uma terra d'além-mar. Aí que rico
> dia 21 de abril. Ai que rico
> Ai que rico uma terrinha pra explorar.
> (Dos índios.) Foi seu Cabral,
> CORO – Foi seu Cabral,
> No dia 21 de abril,
> Dois meses depois do Carnaval,
> Começando a exploração nacional.
> CAMINHA – (*Escrevendo, andando pelo palco*) Fremosa terra a nova terra, El-Rei. Muita coisa nos há de render, posto que é terra em que se plantando tudo dá e os nativos levam os cornos mais trouxas que meus olhos já tiveram oportunidade de ver (...) (Peixoto, 1989, p.106).

Dentre os portugueses, temos o personagem do padre que vai representar, durante toda a peça, a dominação ideológica dos grupos dominantes. Ele consegue ganhar a confiança dos indígenas para em seguida lhes apresentar as bugigangas, porém, estes utensílios não são oferecidos gratuitamente, mas em troca de trabalho. Os indígenas deverão extrair pau-brasil para continuar recebendo os objetos prometidos. A mediação dessa troca é feita pelo padre, que cumpre o papel de garantir a hegemonia da lógica mercantilista, utilizando-se da religião como instrumento para conquistar a adesão espontânea dos indígenas e a efetivação da dominação. Vejamos:

> PADRE – Trabalharem, trabalharem enton. TrabaIharem em coisa dignificante de homini e enton ganharibus bugigangorum. Non essere mais selvagem, com vergonhorum de forae. Non mais brigare, andare de barrigorum no chão atrás de

> bichorum. Trabalhorum garantido. Trabalhorum civilizato. Estarem vendum aquelas arvóreas? Essere pau-brasil, pau-brasil dá dinheiro às pamporum. Cortar arvóreas! Cortar arvóreas! (*Vai tirando as flechas dos Indios e jogando no chão. Dá colar em troca. Os Indios fazem mímica. Em vez de cortar árvores, eles empurram a árvore. O padre ri muito*) Ah, ah, ah! Muito gozadorum. Non empurre arvóraes. Essere mais mole cortar arvóraes. (*Dá um machadinho pra cada um. Tira tudo de dentro de um bolso enorme*).
> ÍNDIOS – Legal! Legal! (Trabalham, desordenados, segurando mal a machadinha, mas trabalham.)
> PADRE – (*Canta*.)
> Glória a Deo,
> Glória a Deo
> Novas ovelhorum
> Para vostro rebanhorum (Peixoto, 1989, p.107).

Como se vê, aos poucos vai se introduzindo a lógica mercantilista na terra brasileira, e os indígenas vão sendo capturados pela dominação ideológica dos portugueses. Apesar dos autores da peça neste momento estarem falando do período colonial, eles estão ao mesmo tempo associando passado e presente na chave da sátira e do humor. Temos um exemplo disso quando o padre fala para o donatário que os indígenas estão todos "domesticados", virando todos "fãs da Rádio Nacional". A rádio que é citada foi criada em 1936, e apesar de em 1962, momento em que a peça é escrita, estar perdendo cada vez mais espaço para televisão, ainda desempenhava muita influência na classe trabalhadora, com suas transmissões de telenovelas e programas de auditório bastante consumidas, ficando claro, portanto, que os indígenas representam, também, a classe trabalhadora do tempo presente.

Temos a adição do personagem do Capitão donatário representando o mercantilista, que a cada dois troncos derrubados a machadadas, paga os indígenas com uma colher de farinha. Mas não demora muito para o trabalho perder o poder aquisitivo, e eles precisarem trabalhar mais para receber cada vez menos farinha. Esse processo gera uma lógica individualista, levando a casos de cooptação, a exemplo do personagem "Índio 1", que não quer mais dividir com os companheiros o fruto do trabalho como era de costume antes da chegada dos portugueses. Vejamos:

> PORTUGUÊS – Dois troncos. Meia colher de farinha.
> ÍNDIO 2 – Uma colher! Uma colher!
> PORTUGUÊS – Meia colher. O preço do transporte aumentou. (*Ao outro*) Quatro troncos: uma colher de farinha.
> ÍNDIO 1 – Oito troncos.
> PORTUGUÊS – Duas colheres de farinha.
> ÍNDIOS 1 – Que duas? Quatro!
> PORTUGUÊS – Duas e olhe lá.
> ÍNDIOS - Rachar, Rachar.
> ÍNDIO 1 – Índio eu não rachar! Não chegar nem para Índio eu. Não rachar!
> ÍNDIOS – Rachar! Rachar!

> ÍNDIOS 1 – Rachar, uma banana! Como disse, Sagrada Coisa Preta. (Aponta o padre.) Cada um por si e Deus só na arquibancada. Mas, que rachar? Rachar era no tempo em que a gente era selvagem.
> ÍNDIOS – Vamos morrer de fome!
> ÍNDIOS 1 – Também estou passando mal. Ainda nem comprei a última bugiganga lançada pelos portuga. Tenho que cuidar das crianças (Peixoto, 1989, 110).

Na medida que o trabalho se intensifica, alguns indígenas nem conseguem mesmo se manter em pé, outros apostam na fuga para sair dessa condição, mas a essa altura o Índio 1, já cooptado pelos portugueses, faz o jogo sujo de aplicar castigo em quem se recusa a trabalhar. Ele assume a ideologia dominante a tal ponto que, além de se colocar contra seus semelhantes, chega a declarar: "índio nem é gente". Novamente, o coro faz um paralelismo com o Brasil do século XX colocando: "se o Brasil assim começa, começa mal, seu Cabral. Vai acabar tendo Lacerda, vai acabar dando nessa...", em menção ao político conservador Carlos Lacerda que foi uma das principais lideranças da União Democrática Nacional (UDN), e no início da década de 1960, governava o estado da Guanabara.

A exploração administrada pelos europeus entra em crise quando o donatário observa: "gastamos um dinheirão, eles poucos produzem, a Inglaterra a nos comer as vesículas". A saída para crise parece ser a adoção da mão de obra africana, visto que na percepção dele "negro nem é gente" e são "[acostumados] a ter o cangote abaixado". É quando a escravização dos indígenas é substituída pela escravização africana, interpretada como mais eficiente em gerar lucros. Temos então o início de um novo modelo de exploração, desta vez, com o Índio 1 sendo responsável por fazer a inculcação dos valores hegemônicos.

Na segunda metade da peça, ficamos diante de quadros que exploram as rupturas históricas como o processo de independência, a proclamação da república e chegada da era industrial, até chegar na questão universitária da década de 1960 propriamente dita. Nessa trajetória o fio condutor é a criação e a evolução dos vestibulares ao longo da história. O coro transmite a esperança de em algum momento o acesso ao vestibular se tornar um direito comum e uma possibilidade de caminho para auxiliar aqueles que estiveram até então submetidos às forças dominantes. Mas longe disso se cumprir, os critérios de acesso ao vestibular garantem com que os cursos se limitem a elite brasileira de cada período histórico:

> CORO – Seu João [Dom João], ó, Seu João!
> Depois de tua vinda
> Aumentou a esculhambação.
> E para ficar na História,
> Cobrir teu nome de glória,
> Caprichaste na exploração.
> (*Os que ficaram são os candidatos a vestibular*.)
> Finalmente, finalmente!
> O primeiro vestibular.

> Felizmente, felizmente!
> Não vão mais nos explorar.
> Vamos estudar,
> Vamos estudar,
> Nos libertar.
> PROFESSOR – (*Entrando*) Todos se saíram muito bem!
> As letras gordinhas, desenhadas a capricho, as provas muito bem perfumadas. Todos se saíram muito bem. Em sendo assim, será na prova de títulos que decidiremos o concurso. Por favor, queiram declinar seus títulos.
> ALUNO – Cidadão português.
> PROFESSOR – Pronto! Passou! Passou, meu filho. Já está dentro.
> Sem choro nem vela. Não tem arreglo. Sem apelação. Vem de lá com um abraço! (*Abraçam-se*.) (Peixoto, 1989, p.114).

As esperanças de mudanças são adiadas para quando o país se tornasse independente, para quando se tornasse uma república, para quando chegasse a revolução industrial, mas, em cada período histórico desses, a história concreta desapontou o otimismo de que o progresso brasileiro traria uma universidade que fosse verdadeiramente para todos. O coro, que antes indicava essas expectativas positivas, muda o tom e assume uma posição de contestação, lançando um canto que denuncia a exclusão sofrida pelas massas populares ancorando-se em dados estatísticos:

> CORO – Então se abriu a faculdade
> Para toda a humanidade,
> Para o Brasil e sua infelicidade!
> (*O coro assume outra posição*.) E então a gente viu
> Pela peça até agora
> Que aqui no Brasil Fica sempre de fora,
> Nessa coisa estudantil
> De entrar para a faculdade,
> Uma parte ponderável
> De nossa mocidade. Salve! Salve!
> Quem é analfabeto (*CORO*) 57%, 57%, 57%,
> Não vai pra faculdade.
> Quem não fez ginasial (*CORO*) 67%, 67%, 67%,
> Não vai pra faculdade.
> Quem não fez científico (*CORO*) 71%, 71%, 71%,
> Não vai pra faculdade.
> Quem não tem dinheiro ou vira beatnik,
> Não vai pra faculdade.
> Deu: 99%, 99%, 99%.
> Logo, entra na faculdade
> Um por cento do povo brasileiro!
> Viva o um por cento!
> Viva o um por cento!
> Do povo do Brasil!
> E o resto... e o resto... e o resto...
> Vai ficar sem estudar... (Peixoto, 1989, p.117).

A partir desse momento, a peça começa a explorar o interior do ambiente acadêmico, atravessando as aulas de 6 disciplinas e tecendo críticas na chave da sátira a cada uma delas. As cenas das aulas acabam remetendo bastante à cena do congresso de economia de “A

mais-valia vai acabar, seu Edgar" (1960), pois os intelectuais da instituição são caracterizados como muito velhos, ao ponto de alguns deles saírem de sarcófagos para chegarem até a sala de aula, representando a falta de renovação e a resistências a mudanças, de modo a manter sempre a mesma elite ultrapassada no poder.

O primeiro exemplo é o da aula de ciências sociais — lembremos que, naquele período, tanto a experiência Cepecista como a experiência do Movimento de Cultura Popular tinham como postulado a ideia de que a cultura e a educação deveriam servir para levar as camadas populares a uma emancipação social. Na referida aula da universidade, o conhecimento opera na contramão dessa concepção, ele nega a luta de classe e, portanto, a capacidade dos alunos atingirem uma consciência de classe, ao ponto de no final da aula o professor ensinar que "classe social" se trata de um "estado de espírito", como se a ascensão social dependesse não de mudanças materiais, mas de uma mudança na mentalidade. Na cena seguinte, vemos o resultado da aula, quando um estudante se depara com operários que reivindicam aumento salarial, e demonstra ter absorvido o conteúdo da aula, pois analisa o fenômeno de uma perspectiva meritocrática e repete jargões burgueses, afirmando que o aumento não poderia ser dado aos operários porque "o custo da produção subiu".

A disciplina que acompanhamos em sequência é a de arquitetura, onde os estudantes estão atualmente estudando a arquitetura jônica, enquanto desconhecem completamente o que é uma favela. Na aula de história, os professores reproduzem a chamada "história oficial", focando em grandes personagens para explicar os eventos históricos, chegando a conclusões absurdas como o fato de colocar como fator determinante da independência do Brasil a cor da cueca que D. Pedro usava antes da proclamação. Na disciplina de Direito, a aula mal consegue avançar, já que o professor nem sequer consegue lembrar o que estuda a disciplina. Em economia, é o momento de os professores reproduzirem o ideário liberal, justificando o lucro acima de tudo e a qualquer custo. Por último, enquanto os operários são agredidos pelos aparatos repressivos do Estado por lutarem por seus direitos, o professor de filosofia defende em sala a perspectiva de que só o irreal é realmente verdadeiro, a realidade seria uma ilusão e nem a aula, nem os alunos e nem ele próprio de fato existem.

Um Estudante, que representa um exemplo a ser seguido, é fisgado pela mobilização do coro e se revolta, decidindo invadir a reunião da congregação dos professores (representado como velhinhos: Velho 1, Velho 2, Velho 3, Velho 4):

> ESTUDANTE – O que eu vi os olhos me abriu.
> A universidade há muito tempo existe
> Mas nunca se lembrou do Brasil.

> Vou contar, vou falar, vou denunciar:
> A alienação precisa acabar (Peixoto, 1989, p.129).

Enquanto isso, os Velhos tomam medidas como demitir professores que ousam ensinar marxismo nas aulas; recusam a fazer mudança nos horários das aulas para os alunos se dedicarem a projetos de alfabetização; e rejeitam a proposta de concessão de verbas para bolsas de estudos. Em resumo, eles dão as costas a todas as propostas que apontam para as reformas, pois estão mais preocupados em manter seus privilégios de classe. O personagem Estudante tenta intervir na reunião, apesar de ter sua palavra sempre caçada. O momento remete à "A mais-valia vai acabar", quando os congressistas silenciam o economista marxista. Vejamos:

> BEDEL – Ninguém pode entrar na reunião da Congregação! Ninguém!
> ESTUDANTE – Mas eu tenho coisas importantes para dizer!
> BEDEL – Não pode!
> VELHO 1 – Silêncio!
> BEDEL – Perdão, Excelência. É este estudante...
> VELHO 1 – Ponha-se daqui para fora, jovem!
> ESTUDANTE – É preciso que me ouçam. Escutem!
> VELHO 1 – Queira se retirar. A disciplina de nossa casa.
> ESTUDANTE – Não é tempo de pensar em disciplina. Há coisas muito mais importantes que a disciplina. Há a vida. É sobre a faculdade. É pra mudar tudo. Vim ajudar. Me escutem!
> VELHO 4 – (*Acorda*) Quer parar com esse berreiro que eu quero dormir, omessa!
> ESTUDANTE – (*Bedel o segura*.) Me larga!
> BEDEL – Não!
> VELHO 1 – Ponha-se daqui para fora!
> ESTUDANTE – É preciso mudar tudo, professor. As coisas que se ensinam aqui nós não usamos, ou não são verdadeiras, ou são mentidas ou são esquecidas ou são roubadas! Nós saímos daqui jovens e ficamos velhos em duas semanas numa monotonia de estupidez que ninguém agüenta! (Peixoto, 1989, p.131).

A postura do Estudante remete àquela presenciada com o personagem D4 em "A mais-valia", personagem que também se rebela, no caso dele, contra a exploração econômica que sofre na fábrica e que o leva a iniciar uma jornada em busca de descobrir a origem do lucro. No caso do Estudante, a ação prática que o personagem encontrou foi invadir a congregação para obrigar os professores a ouvirem seus protestos contra os problemas universitários:

> ESTUDANTE – (...) preciso que gastem mais comigo, professor. Quero aulas melhores, professores menos cansados, quero lugar para praticar, lugar para discutir. Não posso ir cair de quatro lá fora, professor! Sou gente. Tem que respeitar minha vida. Quero que mais gente estude, quero que mais gente pense. Esta faculdade está fechada, professor! Só entra aqui dentro quem já tem sua vida garantida à custa dos outros. Gente assim não precisa estudar. Basta se ilustrar para ter o que dizer em noites íntimas, em noites sociais! (Peixoto, 1989, p.133).

Os velhos descartam categoricamente as reformas reivindicadas e dão as costas para as pautas enquanto voltam a discutir questões supérfluas na reunião. Percebendo que as mudanças defendidas já se mostraram incapazes de serem obtidas a partir das vias institucionais, o Estudante promete insistir na luta e ir "à forra" exclamado: "Há de haver alguém no Brasil que se interesse por nós! Esperem!". O final parece sugerir uma aliança entre o movimento estudantil e os demais movimentos sociais, de modo que a aposta do Estudante consiste em buscar aliados como o operariado e campesinato – e todos aqueles que se importam com os estudantes – para construir uma frente capaz de conquistar à força as mudanças estruturais necessárias ao Brasil. O personagem "Estudante", como podemos ver a essa altura, funciona como um personagem-modelo, isso significa que ele aparece na história não para gerar identificação emocional (como é comum no drama burguês), mas para representar uma atitude desejada a ser seguida. Por isso, ele é fundamental para entendermos como Vianinha via e sentia o Brasil. O personagem corresponde a um novo ator social, que se frustra com as vias institucionais, e ao reconhecer os seus limites, aposta na ação direta e na aliança com os demais movimentos sociais. Portanto, há no dramaturgo um elemento muito caro à brasilidade romântico revolucionária: a ideia de que a convergência das lutas sociais tornaria possível a construção de um novo projeto de país.

Durante os primeiros meses de 1962, além de "Auto dos 99%" (1962), Vianinha também somou esforços para escrever a peça "Brasil, Versão Brasileira" (1962), que trazia outra questão latente nos debates do país: a questão da exploração do petróleo no país e a situação da empresa Petrobrás. Serão as temáticas trazidas por essa nova obra o que será abordado no tópico seguinte.

2.5 Brasil, Versão Brasileira (1962): a burguesia nacional entre o povo e o imperialismo

É preciso mencionar que, desde o final da segunda guerra, a questão da exploração do petróleo estava na ordem do dia em países como o Brasil, que se dividiu entre aqueles que defendiam uma soberania nacional (os nacionalistas) e aqueles que defendiam a presença das empresas multinacionais na exploração dos recursos minerais (os entreguistas). Desde o final da década de 1940, um dos principais representantes dos entreguistas foi o presidente Eurico Gaspar Dutra, que chegou a encabeçar um projeto de lei dirigido ao Congresso Nacional. O projeto ficou conhecido como "Estatuto do petróleo", e tinha como função reformular as leis que tratavam da exploração dos recursos minerais, a fim de abrir caminho para a iniciativa

privada. Os nacionalistas agiram a altura criando a campanha "o petróleo é nosso!" a partir do Centro de Estudos e Defesa do Petróleo (CEDPEN), que reunía militares, civis, intelectuais e o campo estudantil, unidos em defesa do monopólio do petróleo. Foi com a vitória dos nacionalistas sob os entreguistas que se tornou possível a lei 2.004 em 1953, que criou a empresa Petrobrás, lhe garantindo o monopólio estatal do petróleo. Contudo, isso não impediu que a Petrobrás sofresse ataques daqueles que queriam prevalecer a iniciativa privada, como é abordado durante toda a obra.

Assim como "A mais-valia" e "Auto dos 99%", a presente peça não se distribui estruturalmente em atos, ao invés disso, são as contradições entre a classe dominante e as classes dominadas que dão a tônica da estruturação do texto. A novidade é que as classes sociais aparecem de modo um pouco mais complexo e menos homogêneo do que foram representadas em peças anteriores. Como a temática da obra é o imperialismo, acompanhamos a complexa relação entre os capitalistas subordinados ao capital estrangeiro e os supostos capitalistas nacionalistas. Já do ponto de vista das classes subalternas, acompanhamos as divergências entre os operários comunistas ligados ao PCB, divididos entre os ortodoxos e heterodoxos; e os operários ligados à tradição católica.

Tratemos primeiramente da classe dominante, entre seus principais personagens temos os estadunidenses Lincoln Sanders, que é ao mesmo tempo representante da firma estadunidense chamada "Esso" e presidente do *City Bank*, e Walter Link, que é diretor de pesquisa dentro da Petrobrás. Os dois personagens representam as figuras centrais da presença do imperialismo, que conta com o apoio da burguesia brasileira, representada por personagens como o presidente da república Dionísio e o presidente do Banco do Brasil e acionista da Esso, Prudente de Sotto Maior. A burguesia brasileira também é representada através do industrial Hipólito Vidigal, que se distingue dos demais por sua posição nacionalista, rejeitando a presença do capital externo na sua fábrica.

Uma característica épica que é usada com certa frequência na peça é a quebra da quarta parede, quando os personagens se voltam ao público interrompendo o ilusionismo. Fosse "Brasil, versão brasileira" (1962) uma peça dramática, os espectadores/leitores entrariam em contato com as características dos personagens visualizando estritamente os diálogos intersubjetivos, mas, como se trata de uma obra épica, o dramaturgo opta pela busca do distanciamento. Vejamos um exemplo disso:

> VIDIGAL – [Vidigal se dirigindo diretamente ao público] Meu nome é Vidigal. Hipólito Vidigal. Brasileiro. Industrial. Em minha fábrica não há um centavo estrangeiro. Nem um centavo. Oitenta por cento do que produzo é comprado pela

> Petrobrás. Sou o representante da Confederação das Indústrias no Conselho Nacional do Petróleo. Amanhã o Conselho vai se pronunciar sobre as irregularidades que se têm verificado na construção da Refinaria Duque de Caxias. Fui chamado, no meio da madrugada, para uma reunião a portas fechadas com o presidente da República, (*o presidente se levanta*), com mr. Lincoln Sanders (*Lincoln se levanta*), representante da Esso no Brasil e com Prudente de Sotto (*Prudente se levanta*), presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava. Eles sabem que vou votar pela suspensão do contrato com a Kellog, firma americana que constrói a Refinaria Duque de Caxias. Querem que eu mude meu voto... (*vai para eles*) já disse que não. Não mudo meu voto. Sou pela suspensão do contrato com a Kellog. Suspensão de contrato imediata! (Vianna, p.6)[10]

Como podemos observar, Vidigal, que além de industrial é também representante da confederação das indústrias no Conselho Nacional de Petróleo, anuncia que está prevista para ocorrer uma reunião cujo assunto principal são as irregularidades que vêm acontecendo na refinaria Duque de Caxias. A construção da refinaria estaria nas mãos da empresa estadunidense *Kellog*, que, no entanto, estaria atrasando o erguimento da refinaria. Isso leva a organização da reunião que discutirá a possibilidade de romper o contrato com a empresa. O presidente, juntamente com Lincoln Sanders e Prudente de Sotto, está tentando persuadir Vidigal a votar contra a suspenção do contrato, uma vez que a ação prejudicará os interesses imperialistas, contudo, Vidigal sendo um nacionalista e convencido que o atraso da obra se trata de uma sabotagem, enfatiza que votará contra a empresa *Kellog*.

Um dos indícios que o atraso da obra se trata de uma sabotagem é que, ao passo que a construção da refinaria Duque de Caxias (pertencente ao sistema da Petrobrás) segue parada, a refinaria Capuava (pertencente à iniciativa privada) se aproveita da situação para refinar um número de barris excedentes ao que seria permitido, portanto, lucrando dinheiro que deveria pertencer a Petrobrás. Vejamos:

> VIDIGAL – Todos nós sabemos porque a Refinaria Duque de Caxias não foi construída até agora. Sabotagem. Sabotagem deslavada. Enquanto isso a Refinaria Capuava está refinando onze mil barris a mais de sua cota. Ganhando dinheiro que devia ser da Petrobrás.
> PRUDENTE – A Refinaria Capuava está refinando além da cota porque trabalhou. É a livre iniciativa. A superioridade da iniciativa privada sobre as empresas do Estado. Trabalho livre. Viva o Trabalho livre!
> VIDIGAL – Trabalho de contrabandear aparelhagem pelo porto do Pará, comprando meio Brasil! Com empréstimos do Ranço do Brasil, que Vossa Excelência mesmo fazia à sua empresa. Me comove as lágrimas o esforço da Capuava. As lágrimas. Assim, até meu cachorro fox terrier refina mais petróleo...
> PRUDENTE – Vossa Excelência está colocando em xeque minha gestão à frente do Banco do Brasil? Está colocando em xeque?
> VIDIGAL – Claro que estou. O Banco do Brasil só empresta dinheiro a americanos. O Banco do Brasil segura as verbas da Petrobrás! (Vianna, p7)

---

[10] VIANNA FILHO, Oduvaldo. 1962. Disponível em: https://cremeja.org/a7/wp-content/uploads/2019/09/Brasil_versao_brasileira.pdf. Acesso em: 15/01/2026.

O contrabando e a sabotagem são encobertos por Prudente de Sotto, ao contrário de Lincoln Sanders, que decide convencer Vidigal com a transparência da verdade e apelando para seu apoio de classe:

> LINCOLN – Excelência. Estou perfeitamente de acordo com o senhor Hipólito Vidigal. Não haverá conciliação possível se pensarmos só nos nossos pobres interesses. É preciso buscar alguma coisa comum e bela que seja minha, de Vossa Excelência, de todos nós. Usamos gravata, temos unhas limpas... Que mais? Existe outra coisa que nos ligue e nos faça iguais? Existe. Felizmente existe, senhor Presidente: o poder. Somos nós que temes o poder político em mais da metade do mundo. Temos a responsabilidade do seu destino. Para isso somos obrigados a ser inteligentes, amar o próximo, conhecer leis enfadonhas. É muito difícil ser responsável, não ter medo do mundo. Ilusão pensar que o povo pode-se dirigir. Ilusão pensar que sem autoridade ele continuará a trabalhar e a respeitar seu semelhante. É difícil, tão difícil descobrir que somos semelhantes. É esse o mundo que temos para defender. Tudo o que fazemos só pode ser certo se o mundo continuar a ser nosso. A Petrobrás nos ajuda a isso? Não, Excelência. Não, Excelência. Não pelos lucros que conta a meu país. Isso é o de menos: somos ricos. É o mau exemplo que a Petrobrás dá ao mundo. Se todos os países fizerem como o Brasil, em pouco tempo o preço do petróleo cairá. Cairá irremediavelmente. Será a catástrofe. Excelências! Não teremos mais dólares para emprestar ao Brasil. Não podem existir Petrobrás, Excelências. Sob pena de perdermos mais pedaços do mundo. O senhor Vidigal tem razão: o atraso na construção da Duque de Caxias foi deliberado...
> PRUDENTE – Mas, sr. Lincoln, por favor...
> LINCOLN – Houve contrabando no Pará. A sinceridade é necessária, senhor Prudente. Estamos juntos. Como irmãos siameses. Juntos. A pergunta e essa: a Petrobrás interesse a quem? A nós ou ao povo? Então, precisa desaparecer. Aos poucos, com cuidado, mas precisa desaparecer. Mesmo que tenhamos de agir em silêncio. Mesmo que as vezes nos repugnem nossas ações. Nós dizemos ao povo que é ele quem decide, mas não precisamos acreditar nisso senhor Vidigal. (*silêncio*)
> VIDIGAL – Me recuso a acreditar no que ouvi. Me recuso a acreditar. Realmente, senhor Lincoln. Sua sinceridade é espantosa. Espantosa
> LINCOLN – (*a Vidigal*) É que Vossa Excelência defende a Petrobrás e esquece que defende sua própria morte, Excelência. (Vianna, p.8)

Já o presidente tenta convencer Vidigal a mudar o seu voto lhe lançando a promessa de que os Barris de Petróleo que foram refinados a mais do que era permitido pela Capuava seriam enviados para o fundo de pesquisa da Petrobrás. A proposta é logo recusada por Vidigal, que lembra que a direção do fundo de pesquisa da Petrobrás está à mercê do imperialismo, pois o cargo é ocupado pelo geólogo de petróleo estadunidense Walter Link. É através dos contra-argumentos de Vidigal que notamos como os Estados Unidos, naquele momento, disseminava seus intelectuais orgânicos no Brasil, garantindo seus interesses e ocupando cargos de uma importância decisiva nos rumos do país:

> PRESID. – Um momento, senhor Vidigal. Por outro lado, o lucro que a Refinaria Capuava obtém com os onze mil barris que refina a mais serão entregues ao Fundo de Pesquisa da Petrobrás. (*pausa*)

> PRUDENTE – Eu, aceito, presidente. Aceito em nome dos acionistas da Capuava. Fere meus interesses particulares, mas acima de tudo os interesses da pátria...
> PRESID. – Senhor Vidigal. Que nos diz?
> VIDIGAL – Mas dizer o que? Todos nós sabemos que no Fundo de Pesquisa da Petrobrás estão homens de confiança dos americanos. Todos nós sabemos que a Capuava não vai dar nem um centavo para o Fundo? Não sabemos Presidente?
> PRUDENTE – O Senhor está me chamando de desonesto? (*o presidente vai conduzindo Lincoln e prudente a saída*) Eu desonesto? Eu? Sou da família SottoMayor, entende? Meu bisavô foi o braço direito do Império, meu avô desenhou a farda do exército brasileiro...
> PRESID. – Eu conversarei com ele.
> LINCOLN – Muito hábil, senhor Presidente. Os nacionalistas não poderão reclamar. Muito hábil. A América Latina precisa de mais homens como Vossa Excelência. (*sai. o presidente volta. longa pausa. se olham*) (Vianna, p.10)

Ao longo da peça, Vidigal vai acumulando pressões, a primeira delas são as que vêm de cima, expressadas pelos estadunidenses imperialistas e pelo presidente da república. A segunda são as que vem de baixo, expressadas pelos operários e operárias que trabalham em sua fábrica e que vão exigir um aumento salarial. O somatório dessas pressões parece em algum momento desafiar o nacionalismo de Vidigal, assim como desafiou o nacionalismo do presidente, que nem sempre foi um entreguista, mas que acabou ao longo da vida política se dirigindo a esse destino, assumindo uma transformação radical como nota o próprio Vidigal:

> PRESID. – Você não está no meu lugar. Eles são fortes, terrivelmente fortes. As Forças Armadas, Hipólito. Eles ensinam esses generais a serem a favor dos americanos. Passam a vida fazendo isso! São fortes!
> VIDIGAL – Como é possível alguém se transformar assim? Você parece feito de manteiga agora. Ainda me lembro dos seus gritos nos comícios: o petróleo é nosso, o petróleo é nosso... (Vianna, p.11)

A partir desse momento conheceremos também os principais personagens que representam as classes subalternas, e mais uma vez a apresentação se dá mediante a quebra da quarta parede. O primeiro que travamos contato é com Claudionor, o presidente do sindicato dos metalúrgicos, que trabalha na firma Vidigal, e seu filho Tiago, que juntos representam a ala católica e moderada (em relação aos comunistas) do sindicato. Claudionor se dirige até Vidigal para obter a resposta do patrão sobre a reivindicação do aumento salarial dos operários. Diante do contexto econômico do aumento da energia elétrica e da taxa de água, Vidigal não possui condições de conceder o aumento. Tiago lembra ao patrão que conseguiu mediante assembleia fechar o pedido de 30% de aumento, enquanto que os comunistas estão pedindo 50% mais abono. De modo que, fosse o caso dele voltar de mão vazias, os trabalhadores não aceitariam isso sem lutar, podendo até mesmo assumir a proposta dos comunistas:

> TIAGO – Nós lutamos contra os comunistas na assembleia, doutor. Eles queriam pedir cinquenta por cento e mais abono. A assembleia acabou pedindo trinta por cento e o senhor...
> CLAUD. – Doutor não perguntou sobre isso, Tiago. (*silêncio*) Vou ocupar sua paciência mais um instante, doutor. Perdoe. Não sei se tenho força de evitar uma greve se voltar assim de mão abanando. É difícil operário entender que precisa apertar mais ainda a barriga na costela. Eu mesmo não entendo muito. Se vê tanta riqueza esbanjando por aí... (Vianna, p.12)

Vidigal se vê encurralado, fica claro para ele que, sem conceder o aumento, os comunistas poderiam usar esse pretexto para dar prosseguimento à reivindicação mais radical, apelando para a construção de uma greve. Sem saídas para contornar esse impasse ele decide pedir um empréstimo, para cobrir o aumento e aliviar as tensões com os trabalhadores. O primeiro a quem o industrial faz a requisição é ao presidente Diógenes, que frustra o seu pedido, já que Vidigal não quer aceitar mudar o seu voto em relação ao encerramento do contrato com a *Kellog*. Depois de falar com Diógenes, Vidigal liga para Lincoln tentando conseguir o mesmo empréstimo, desta vez a partir do *City Bank*. Novamente, a condição para a concessão do pedido é a alteração do seu voto, e sem ter mais o que fazer, acaba cedendo e acordando em votar pela manutenção do contrato com a *Kellog* em troca do empréstimo:

> VIDIGAL – Senhor Lincoln? Aqui fala Vidigal. Hipólito Vidigal. Quero saber se o City Bank Pode me fazer um empréstimo.
> LINCOLN – Com muito prazer, Senhor Vidigal.
> VIDIGAL – São quinhentos operários com um aumento médio de dois mil cruzeiros. Dois milhões, senhor Lincoln.
> LINCOLN – Com muito prazer, senhor Vidiqal. O City Bank está aqui para ajudar a indústria brasileira.
> VIDIGAL – Muito obrigado, senhor Lincoln.
> LINCOLN – Nós faríamos somente uma pequena exigência, senhor Vidigal. Ficaríamos muito gratos se Vossa Excelência não votasse pela suspensão do contrato com a firma americana que constrói a Duque de Caxias. Vote conosco, senhor Vidigal. Não nosso fazer isso Lincoln. (*pausa*) Vamos, senhor Lincoln. (*pausa*). Preciso desse dinheiro. (*pausa*) Eu votarei com vocês. Eu votarei com vocês (Vianna, p.14)

Esse trecho demonstra como Vianinha enxergava o imperialismo como um sistema que, para se firmar, se articulava com o Estado e com o capital nacional, tornando-se uma força social tão forte ao ponto de condicionar decisões econômicas e políticas. Nesse sentido, nos interessa lançar um olhar para o personagem Vidigal, que oscila entre uma posição nacionalista e o pragmatismo de adequação ao imperialismo. Ao tipificar o capitalista nacional, o dramaturgo não recorre a uma crítica moral apontando este como um vilão/traidor, mas, para mostrar como o capital nacional é estruturalmente dependente, ele coloca o problema à luz da análise histórica concreta.

Com o empréstimo em mãos, Vidigal oferece um aumento de 20% aos trabalhadores, um percentual inferior ao que a assembleia havia reivindicado e ainda mais inferior ao valor defendido pelos comunistas. Fica claro, deste modo, que ao receber as novas notícias os trabalhadores poderiam iniciar uma revolta.

A cena seguinte nos leva a conhecer o personagem Espártaco, que se apresenta ao público com a quebra da quarta parede e contextualiza a reunião onde ele, seu pai Diógenes e os demais comunistas decidirão como vão se portar na nova assembleia dos trabalhadores depois de Vidigal se negar a cumprir os 30% de aumento salarial:

> ESPARTACO – Meu nome é Espártaco. Nome grande demais que nem parece que cabem em mim. Tenho mais cara de Quintino, Ênio, André, Altair..., mas me chamo Espártaco. É nome de um homem que foi escravo e brigou. Desses que carregam um pedaço de povo atrás dele. Desses homens que brilham feito sol. Quem me botou esse nome foi meu pai Diógenes. Aquele ali. Meu pai o comunista. Também sou. Nós trabalhamos na Fundição Vidigal. Essa é uma reunião da base do Partido Comunista na fábrica. Vamos decidir o que é que os comunistas vão dizer na assembleia de hoje à noite. O patrão disse que só da vinte por cento de aumento. A assembleia pediu trinta... (*vai para a reunião*) (Vianna, p.15)

Embora Espártaco e Diógenes sejam comunistas, os dois possuem posições muito divergentes, e é esse contraste entre os dois que dá o tom da reunião. Para Diógenes, é preciso "desmascarar" o presidente do sindicato, interpretado por ele como um "traidor", "vendido", já seu filho Espártaco tenta conter o radicalismo do seu pai, alegando que priorizar o enfrentamento da liderança de Claudionor só deixaria a massa mais dividida e consequentemente enfraquecida diante da opressão dos patrões, cujo todos eles são vítimas:

> ESPÁRTACO – O patrão ofereceu só vinte por cento de aumento. Eu acho que se a gente ainda for brigar com o Claudionor na assembleia, aí é que a massa se divide de uma vez e não consegue nem os trinta que pediu cinquenta por cento de aumento, sem nenhuma base legal, sabendo que a massa não ia aceitar. Ficamos isolados!
> DIÓGENES – Os comunistas são isolados, é diferente. Somos isolados!
> ESPÁRTACO – Quando o companheiro estava no Sindicato queria que o Sindicato não reconhecesse mais as decisões da justiça do trabalho! É aí que a gente se isola. A massa não entende isso. Se divide. Foge do sindicato. Não podemos levar mais divisão ainda lá na assembleia.
> DIÓGENES – O Sindicato é dirigido por um católico que só sabe arranjar festinha para operário. Que só sabe comprar mesa da ping-pong. É culpa dos comunistas se o Claudionor acha que operário deve passar a vida com fome e jogando ping-pong? Os comunistas são culpados de haver patrão, de haver exploração? Então é melhor mesmo acabar com o comunismo, companheiro!
> ESPÁRTACO – Quando comunista pede coisa que a massa não entende, deixa de ser comunista, companheiro!
> DIÓGENES – Defensiva. Isto é linha perna aberta! O companheiro não está atuando de acordo com a linha do partido. Isso é reunião de comunista, companheiro. Não é reunião de guarda salva-vidas (*silêncio*)
> ESPÁRTACO – Não tenho mais nada para dizer. Não sei. Não sei.
> DIÓGENES – Proponho que denuncie o Claudionor na assembleia. Cinquenta por cento e abono. Mais alguém vai falar? (*silencio*) José (Vianna, p.16).

É feita uma votação para a linha que o partido deve seguir e Diógenes consegue a votação da maioria, de modo que a cena que se segue é apresentada na assembleia, onde os comunistas, sob a liderança de Diógenes, denunciam o presidente do sindicato:

> DIÓGENES – Nós os comunistas queremos denunciar o presidente Claudionor da Rosa.
> CLAUD. – Estamos discutindo o aumento, companheiro Diógenes. Peço que o companheiro não saia da matéria em pauta. (*palmas*)
> DIÓGENES – A matéria em pauta é a vida de operário. O companheiro traz uma contra-proposta do patrão e pede para a assembleia bater palma. Traz miséria e pede para bater palma?
> CLAUD. – Não estou obrigando ninguém a fazer nada, companheiro. Neste país os homens ainda são livres para decidir. (*palmas*)
> DIÓGENES – Quem decide é o Sindicato. O companheiro sabe disso. Sabe que o Sindicato foi feito para decidir em nosso nome que a gente é muito fraco para falar sozinho. Para decidir bonito Sindicato tem que ser macho. Tem que pensar sempre que operário é gente esquecida. Sindicato para ser macho tem que ser político. Não pode correr atrás de conciliação sempre, com rabo entre as pernas! Sindicato tem que ensinar operário a falar grosso. O que é que o Sindicato está fazendo em nosso nome? Está enterrando a classe operária! Claudionor Rosa vende o trabalhador em troca de elogio de patrão e do SESI e do vigário!
> CLAUD. – Vendo operário porque não quero matar ele de pancada? Porque não quero ver polícia invadindo nossa casa honesta? Vendo operário porque quero que ele tenha tranquilidade?
> DIÓGENES – Que tranquilidade, companheiro? Com fome! Com fome em casa? Devendo dinheiro para todo mundo? Fugindo do botequim, da venda, do tintureiro para não ser cobrado? Sem escola, sem água, sem luz?
> CLAUD. – Não é o Sindicato que dá água, companheiro. O Sindicato não é o Departamento de Águas e Esgotos. (*risos e palmas*) (Vianna, p.17)

A discussão política entre a ala comunista e a ala católica ganha cada vez mais tensão, com acusações e desrespeito de ambas as partes, ao ponto do conflito se traduzir em violência. As divisões que Espártaco temia de fato acontecem e os comunistas ficam isolados, inclusive com desentendimentos dentro do próprio campo, e entre pai e filho – Espártaco e Diógenes.

Logo após, descobrimos pelo noticiário que uma explosão aconteceu na refinaria Duque de Caxias, deixando 8 mortos e inúmeros feridos. A matéria é narrada como um "terrível acidente", revelando que a firma *Kellog*, responsável pela construção da refinaria atingida, e os Estados Unidos, estarão prestando auxílio de solidariedade aos feridos e apoio ao atendimento hospitalar. Ou seja, ao invés da *Kellog* e os imperialistas serem responsabilizados pelas mortes dos operários, os jornais burgueses são fundamentais para ofuscarem a culpa deles e até criar uma imagem de heróis que se solidarizam aos vitimados:

> JORN – (*canta*) – Trágico acidento.
> Morreu gente.
> O Brasil está doente.
> Quem é o culpado?
> Culpado é o homem que gosta de viver.

> Culpado é o homem que arrisca viver.
> Ninguém é o culpado, pois se trata de acidente.
> Mesmo que tenha morrido muita gente.
> Muitos dizem que o culpado é a miséria.
> Mas miséria é outro acidente também.
> Pois neste Brasil não se conhece ninguém.
> Ninguém que seja a favor da miséria (Vianna, p.26).

A imagem das vítimas mortas, que ainda continuam no palco, é contrastada com o slide que traz novamente a cena os políticos, que riem e valseiam, a goles de champagne. Em cena, temos Vidigal e o presidente, que entram em desacordo sobre o que fazer diante da explosão da refinaria. Vidigal exige a criação imediata de uma comissão de inquérito para apurar os responsáveis pela morte dos operários, Dionísio por sua vez não quer levar a ideia a frente, já que a criação da comissão colocaria em risco os empréstimos estadunidenses que o país é dependente. Para ele, defender o Brasil naquele momento seria esquecer a morte dos operários e fazer vista grossa à conspiração estadunidense. O personagem Lincoln aparece para novamente colocar Vidigal na parede lembrando que ele também tem empréstimos estrangeiros em andamento, que serão cobrados imediatamente caso ele prossiga com a ideia. Se antes Vidigal havia cedido às pressões se adequando aos estadunidenses, dessa vez ele se nega a trocar a justiça dos operários mortos por dinheiro:

> VIDIGAL – Pagarei, Lincoln. Pagarei. Uma vez eu cedi. Matei oito operários. Não me submete mais. Pagarei a dívida mesmo que termine nu. Mas a Comissão Parlamentar de Inquérito há de sair. APAGA A LUZ. (*desce a tela. slide 87 a 90*) ACENDE A LUZ. ESPÁRTACO SE DIRIGE AO PÚBLICO (Vianna, p.28)

Em direção ao público, Espártaco narra que a comissão do inquérito foi concretizada, escancarando o domínio do capital estrangeiro e os jornais burgueses que recebiam gratificações para produzir mentiras para a grande massa. Com as denúncias feitas, restava agora os trabalhadores se organizarem para combater os imperialistas, mas, novamente os comunistas permaneceram se desentendendo. Para Espártaco, seria preciso se unir com Claudionor para combater as forças imperialistas por trás da explosão da refinaria, enquanto isso, Diógenes mantém sua posição de que seria preciso denunciar Claudionor como traidor e não se aliar a ele. Sem conseguir o apoio necessário dos trabalhadores e dos vários "Claudionor da Rosa por aí", não foi possível construir uma frente para exigir que o governo tomasse uma posição diante dos resultados obtidos pelo inquérito. Esse conflito nos permite entender como o dramaturgo enxergava as estratégias da esquerda radical, apresentando através da autocrítica ao seu partido (PCB), como o sectarismo resulta em isolamento e a recusa a fazer alianças leva a militância a ser incapaz de enfrentar o imperialismo.

O diretor de pesquisa Walter Link conspira contra a Petrobrás, elaborando um relatório supostamente científico onde afirma que "não há petróleo comercialmente explorável no Brasil". Em seguida Lincoln, à frente da empresa Esso, se oferece para cobrir o déficit de petróleo da Petrobrás, que implicaria em uma dependência do capital estrangeiro por um contrato mínimo de 5 anos. Vidigal não hesita em denunciar que os dados do relatório são manipulados e que o contrato que está sendo proposto levaria a falências de fábricas brasileiras e ao desemprego em massa. Para conter isso, ele incita Dionísio a resistir e afirma que usará da sua influência econômica para fazer dumping e prejudicar a concorrência. Mas a tática de resistência de Vidigal é logo contraposta por Lincoln, que aparece para lhe lembrar que todos os industriais estão endividados por conta dos frequentes empréstimos estrangeiros:

> VIDIGAL - Vamos lutar, Dionísio. Vamos lutar! (*silêncio profundo*) Não assine esse contrato. Fora com o acordo Esso-Brasil. Eu farei dumping. Fecharei as portas de todas as fábricas. Não haverá o que comer. Sou diretor da Federação das Indústrias. Eu paro toda essa merda!
> LINCOLN - Para a fábrica de quem senhor Vidigal? Do industrial Miranda e Silva? Nos deve dezoito milhões. A do industrial Pacheco Marques? Nos deve dez milhões e quatrocentos e vinte e sete mil. A do industrial Gonzaga Ferreira? deve cinco milhões...
> VIDIGAL - É a minha falência... Tenho que despedir operários... A quem apelar? Ao povo? Mas tenho que despedir o povo. Vendidos. Vocês terminarão mais cedo ou mais tarde. Ninguém compra povos. Ninguém. Vendidos... (*ao presidente*) Dionísio. Dionísio, meu irmão. É a falência. Dionísio. Dionísio. (*BERRA*) Dionísio. (*saindo e berrando*) Dionísio. Dionísio. (*o presidente está de cabeça baixa) prudente (tinha o contrato na mão*) Quer assinar aqui, Excelência? (*pausa*) (*o presidente levanta a cabeça*) (Vianna, p.31)

O presidente assina o contrato, ficando totalmente entregue aos interesses estadunidenses, em seguida os slides transmitem como a notícia foi publicada pelos canais jornalísticos. Os jornais alinhados ao entreguismo como "O Globo" e o "Correio da Manhã" repetem a tese dos imperialistas de que "não há petróleo comerciável no Brasil", já o jornal "O Semanário", ligado à esquerda nacionalista, tenta desmentir a alegação dominante. Seguido da crise do petróleo no Brasil, vieram os desempregos em massa:

> JORNAL - (*canta*) Desemprego.
> Desemprego.
> O Brasil está doente.
> Quem é o culpado?
> Culpado é o homem que quer trabalhar.
> Culpado é o homem que é viciado em comida.
> Ninguém é culpado, pois se não há trabalho, deve ser porque tudo corre muito bem.
> Pois no Brasil não se conhece ninguém, ninguém que seja a favor do desemprego (Vianna, p.32)

No momento seguinte, acontece a reunião da base do partido, que deve decidir se haverá greve em prol dos operários que foram mandados embora da fábrica. A linha do partido é que seria preciso parar a produção e mostrar para todos os trabalhadores que a razão das demissões em massa está ligada à sabotagem dos estadunidenses contra a Petrobrás. A luta contra os imperialistas, que eram os inimigos principais, pressupunha uma aliança com a burguesia nacional. Novamente, Espártaco e Diógenes se desentendem em relação ao que fazer, enquanto que Espártaco defende a linha do partido, o seu pai se recusa a apoiar, ao ponto de querer furar a greve. Ao tornar complexificadas as classes sociais e os grupos políticos que existem no seu interior, a obra dialoga com Ridenti (2010), ao sugerir que a brasilidade revolucionária não corresponde a uma estrutura de sentimento homogênea, ela atravessa conflitos internos. Espártaco e Diógenes são comunistas, pertencem ao mesmo partido e almejam a revolução social, mas isso não os impedem de conflitarem o tempo inteiro sobre os caminhos a serem seguidos:

> COMP. 1 – Greve. Vamos à greve.
> COMP. 2 – Greve. Temos que defender os quarenta operários que foram despedidos.
> DIÓGENES – Greve para defender operário que é contra nós? Greve para reforçar esse Sindicato vendido e o Claudionor vendido? Deixa ir para a rua. Precisa aprender. Precisa aprender.
> ESPÁRTACO – Operário só aprende alguma porra se agir politicamente, companheiro. Não adianta miséria aumentar, perder filho e o diabo se ele não age politicamente.
> DIÓGENES – Sou contra. Sou contra. (*fica repetindo isso encima da fala de Espártaco*)
> ESPÁRTACO – Precisa mostrar para a massa que os operários foram despedidos porque a Petrobrás está sendo sabotada. Mostrar que o Vidigal prefere abrir a perna para os americanos que ficar com trabalhador. (*a Diógenes*) Por favor, companheiro...
> DIÓGENES – (*pegando o papel*) Sou contra. Sou contra. Isso é baboseira. Sou contra. Sou contra essa nova linha do Partido. Eu lutei toda a minha vida e agora o Partido vem me dizer que patrão e operário são aliados? Então sou um merda. Pensei que havia luta de classe.
> ESPÁRTACO – Nós vamos fazer uma greve. Isso é luta de classe, ou não? Mas não pode esquecer que tem um inimigo principal que está apodrecendo o Brasil inteiro. Precisa é tirar o americano daqui. Se burguês quer tirar americano também, pode vir. Eu aceito tudo para mudar essa vida, companheiro. Tudo. O que eu quero é um Brasil novo. Já. Amanhã.
> DIÓGENES – Partido de menina agora. Partido de enfermeirinha[11]. Vão ajudar quem mata a gente, quem comeu minha vida, quem me deixou velho mais cedo, quem me tirou mulher e filho pequeno, quem me meteu num barraco no meio de porco. Não quero assim. Tenho vinte anos de Partido! Tem que me respeitar. Não vai ter revolução assim. Chega de reunião. Chega de reunião.
> (...)
> ESPÁRTACO (corre até Diógenes) Aonde vai, companheiro?
> DIÓGENES – Vou entrar na fábrica. Por quê?
> ESPÁRTACO – O que é?

[11] O presente trabalho não se propõe a isso, mas em futuras pesquisas podemos analisar essa linguagem de gênero e orientação sexual que perpassa as falas dos personagens com um tom conservador.

> DIÓGENES – Vou entrar na fábrica. Vou entrar nessa merda que hoje e dia de trabalho!
> OPERÁ. A – Estou com Diógenes. Também vou trabalhar.
> ESPÁRTACO – Vão trabalhar coisa nenhuma.
> DIÓGENES – Não faço greve de perfume, menininho. Não sou de seu Partido de fresco.
> ESPÁRTACO – (*corta Diógenes que avançou*) Nós vamos fazer greve, companheiro.
> TIAGO – Que é isso, Diógenes?
> DIÓGENES – Quem é que vai me segurar?
> OPERÁ. A – E Quem é que vai me segurar?
> ESPÁRTACO – Ora. Eu, porra. Seguro tudo, está bem? Seguro qualquer porra, Porra. Você está expulso do Partido, Diógenes. Sai daí. Sai daí, menino. (*avança. Espártaco segura apito de polícia*)
> OPERÁ. C – Não faz assim. A gente é operário. Pelo amor de Deus. Eu vou ser despedido. Tem que me ajudar. Eu e os quarenta. Minha mulher tem asma... (Vianna, p.32)

Espártaco é surpreendido pela polícia, que captura ele e Tiago os levando presos. Os dois passam por tortura em uma barrica, onde os policias afundam suas cabeças tentando retirar informações de quais lideranças estão por trás das greves nas fábricas Vidigal, Lopes Coelho e na Gonzaga e Cia.

Os capitalistas não esperavam que a greve fosse emergir com tanta força, sobrevivendo até a repressão. Dada essa situação, a justiça do trabalho dá causa ganha aos operários como uma forma de conter o movimento operário, fazendo com que os trabalhadores se dividissem e voltassem a trabalhar. No entanto, ao voltar ao trabalho, seriam readmitidos em um novo modelo, pois passariam a trabalhar para empresas submetidas aos interesses estadunidenses a partir da Esso. Com isso, os capitalistas conseguiriam apagar a chama da greve, ao mesmo que preparavam o fim da Petrobrás:

> PRUDENTE – (*depois de prolongado silêncio*) Sua Excelência está fatigado. Peço que entendam. (*silêncio*) Firmas brasileiras vão se associar a empresas estrangeiras para explorar petróleo boliviano. Estas firmas comprarão a produção de Vossas Excelências. As fábricas não pararão. Oferecemos empréstimos. Bons empréstimos. Houve cortes... na verba da Saúde... Bons empréstimos...
> VIDIGAL – Não posso aceitar. Não posso aceitar. Não posso aceitar. É a morte da Petrobrás. Definitiva. Estas companhias vão comprar nossa produção, muito bem. Mas são elas que vão nos vender petróleo, não é? Não é a Esso? Não é a Esso? Vão nos vender petróleo a preço de ouro. E cada vez mais caro. Cada vez mais caro. Teremos que parar da mesma maneira. Não sobrará dinheiro nem para comida. (*palmas*)
> PRUDENTE – Ou isso ou a falência, senhores. Previno que as Forças Armadas estão de acordo conosco! Ou isso ou a falência (*silêncio*)
> PRESID. – God save América...
> CAP. 1 – (*Prudente dá contratos*) Não há outro remédio.
> CAP. 2 – Pelo menos teremos paz.
> CAP 3 – O Brasil precisa de paz. (*começam a assinar os contratos*)
> VIDIGAL – Não assinem! É a nossa morte. A Petrobrás não vai tirar mais una gota de petróleo! Tudo ficará insuportavelmente caro. Teremos que vender nossas estradas, nossas fábricas... Não assinem isso. Não podemos mais voltar atrás no tempo. Só se assassinarmos nosso povo. E nosso atestado de óbito. Não assinem...

> CAP. 1 – As Forças Armadas concordam, senhor Vidigal.
> CAP 2 – A falência, senhor Vidigal.
> CAP 3 – Lembre-se de sua família. Seus netos. O senhor tem netos?
> PRESID. – (*cantando e resmungando durante a fala de Vidigal*) God save América... APAGA A LUZ (Vianna, p.39)

Diógenes, que anteriormente desaprovou a greve, muda de posição e aparece para destacar que voltar ao trabalho, agora, seria deixar a vitória pela metade, que a readmissão dos trabalhadores não passava de uma "manobra" dos patrões, pois implicaria em compactuar com a Esso:

> DIÓGENES – (*fala. as vaias continuam*) Companheiros. Bonita vaia companheiros. Assim é que é! Não pode perdoar. Fiquei velho em dois dias companheiros. Minha cabeça ardendo. Acho que errei em tudo na minha vida. Errei tudo. Terminei provocador até queria fazer tanta coisa boa. Acho que tive muita raiva do mundo demais para querer mudar ele! Vai ver queria distância. Errei tudo. Me ouçam agora, companheiros. Me ouçam. É coisa importante... Não pode voltar para o trabalho, companheiros. É manobra de patrão. É manobra de americano para dividir a gente. Tem muito operário na rua ainda. Tem muita fabriqueta fechando. Essa fábrica trabalhava para a Petrobrás. Agora vai trabalhar para a Esso? A Esso gasta dinheiro em bomba. A Petrobrás, não. Gasta em coisa para a gente viver. É greve política, companheiro. Não pode deixar vitória na metade... Me ouçam... (*o velhinho sobe no cadeirão*)

Os trabalhadores se dividem entre aqueles que concordam com a posição de Diógenes e aqueles que desejam apenas voltar ao trabalho, acusando Diógenes de querer causar apenas "desordem". Os trabalhadores que desejam continuar a greve somam maioria e enquanto isso acontece, no fundo ouvimos as sirenes da polícia e barulhos de tiros, sinalizando que a repressão não hesitaria em agir contra o movimento operário. Ou seja, não há ingenuidade e subestimação em relação à violência do Estado, mas ainda assim o tom final é de confiança na luta social e na força dos trabalhadores.

A obra coloca em questão a possibilidade da aliança com as forças progressistas da burguesia, na medida em que mostra a violência policial contra os trabalhadores, enfrentados a disparos de fogo (Camargo, 2016). Ainda que o PCB estivesse disposto a se aliar com a burguesia, a cena final demonstra que a própria burguesia, atrelada aos interesses dos Estados Unidos, não estava disposta a fazer essa conciliação, mas a matar trabalhadores para conter o movimento operário se preciso. Um dos disparos acertou o Diógenes, que mesmo machucado permanece sustentado pelos trabalhadores, em seguida morrendo como um herói e sendo celebrado pelos comunistas e pelos católicos que juntos continuariam a sua luta:

> ESPÁRTACO – Adeus, camarada. Adeus, comunista Diógenes. Não é mais hora de fraternidade. (*Todos se dão os braços Espártaco fica com Diógenes*) Levanta Brasil, levanta Brasil Lá na frente está a humanidade.
> CORO (*avançando para o público*. *Espártaco e o coveiro ficam*)
> Trazendo um novo mundo nos braços.

> Revolta pelo primeiro amanhã.
> Revolta pelo eterno amanhã.
> Levanta Brasil.
> Levanta Brasil.
> Lá na frente está a humanidade!

Ao colocar a aliança contra a burguesia na chave da crítica, como destaca Betti (1997), Vianinha demonstra, com isso, que sua atuação dentro do CPC-UNE não necessariamente conflui na mesma direção das posições estabelecidas pelo PCB. A morte de Diógenes não funciona de modo a colocar pessimismo no resultado da luta, mas apenas para problematizar a viabilidade da aliança com a burguesia e, portanto, dos caminhos dessa luta. Ainda assim, o desfecho aposta no triunfo dos trabalhadores, quando o coro dos operários convida o público a lutar em busca do "novo mundo"

Até aqui observamos como a produção artística de Vianinha atravessou universos sociais distintos: o universo do futebol, o chão da fábrica, as universidades brasileiras e os setores estratégicos do petróleo. Apesar da diversidade temática, podemos observar claramente a existência de um núcleo comum de questões que preocupava e interessava a Vianinha: a consciência política, a exploração das classes subalternas, e a relação entre ação política e estrutura social. A sua dramaturgia, desse modo, caminhou em um sentido de atribuir ao teatro engajado uma função pedagógica, contribuindo para os brasileiros e brasileiras que assistiam a suas peças saírem do teatro um pouco mais críticos do que entraram e dispostos a intervir na realidade vivida. Para cumprir esse intuito didático, apostou em histórias que abandonaram o conflito individual para lançar à luz os processos sociais e históricos, mostrando a face de um país excludente, desigual e dependente economicamente. Isto é, o teatro engajado, a partir de uma concepção épica, se configurou como um verdadeiro instrumento de análise, que não apresentava respostas simples, mas que dava as condições necessárias para o público praticar o exercício da crítica histórica, tornando-se novos intelectuais orgânicos.

O "povo" que aparece nas suas peças representa uma força social em processo de politização, mediada por estruturas de dominação complexas, que envolvem ao mesmo tempo a burguesia nacional e o imperialismo estadunidense. Ainda que a politização e a consciência de classe estejam em construção, existe uma aposta histórica no povo como principal sujeito da revolução brasileira. Essa característica o aproxima da estrutura de sentimento definida por Ridenti (2000, 2010). Ao transitar pelas peças podemos notar também como aqui se sobressai um modelo de teatro épico mais imediatista e afirmativo, mostrando que embora Vianinha estivesse influenciado pela primeira fase de Brecht (fase das peças didáticas), era Erwin

Piscator a influência determinante. A transição para a incorporação de um Brecht mais maduro viria a seguir, com as peças que serão objetos de análise do próximo capítulo.

3 TEATRO ÉPICO E QUESTÃO AGRÁRIA: A LUTA DE CLASSES ÀS VÉSPERAS DO GOLPE

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito
como coisa natural.
Pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural.
Nada deve parecer impossível de mudar.

(Brecht, em "Nada é impossível de mudar")

3.1 Da crise do populismo ao Golpe de 1964

3.1.1 A crise do populismo e a intensificação da luta de classes

Para entendermos a conjuntura que leva à 1964 precisamos recuar um pouco no tempo, uma vez que a primeira tentativa de golpe se deu em 1954, quando os setores conservadores tentaram tirar Getúlio Vargas do poder mediante *impeachment*. O suicídio de Vargas, acompanhado da grande pressão popular, fizeram as forças conservadoras terem de recuar. No ano seguinte, houve uma segunda tentativa de golpe dessa mesma força, desta vez, para impedir a posse de Kubitschek, que fora eleito a partir da aliança Varguista entre PSB e PTB. Mais uma vez a tentativa de golpe fracassou, em grande medida pelo fato de as forças armadas naquela época serem constituídas também de setores legalistas, que não admitiriam o descumprimento da constituição. Após o período de governo Kubitschek, a UDN (partido por trás das articulações golpistas) chegou ao poder em 1960 com Jânio Quadros como presidente, no entanto, ele renuncia ao cargo e, consequentemente, o poder da presidência recai sobre seu vice, o trabalhista João Goulart, que era filho político de Vargas. Esse é um momento de grande crise política, porque de um lado, aqueles mesmos setores golpistas passaram a tentar impedir a posse do vice, acusando-o de ser um "comunista", do outro, se iniciou a campanha da legalidade, de setores progressistas que visavam garantir o cumprimento da constituição. Goulart conseguiu chegar ao poder, mas apenas sob a condição de um modelo parlamentarista. Além disso, havia uma luta de classes sem precedentes com

ciclos de greves, com a criação das ligas camponesas, com um movimento estudantil combativo e uma cultura emergente oposicionista expressa, por exemplo, no Teatro de Arena e no CPC-UNE. Retomar esses ciclos de tentativas de golpes e de luta de classes efervescente é essencial para entendermos como, de 1954 até 1964, existiu uma profunda instabilidade política e econômica, isto é, uma crise orgânica em termos gramscianos. Olhando sob a óptica de Boris Fausto e Weffort, este é um período de esgotamento do chamado "Estado de compromisso": o arco de alianças que Vargas construiu desde 1930 perdeu sua sustentação, dando lugar a um movimento dos subalternos que não consentiam mais com o projeto do capital. Essa crise de hegemonia deslocou o período "populista" para uma realidade na qual não havia mais como esconder a luta de classes, não havia mais como sustentar o modo de governar conciliatório.

Como destaca Dreifuss (2006), se formou nessa conjuntura dois blocos de poder: um golpista, constituído pelo capital multinacional e associado, que inclui industriais, empresários, banqueiros, latifundiários, setores da classe média, meios de comunicação, igreja católica e evangélica, militares e imperialistas; do outro, o bloco que sofreu o golpe e as consequências que vieram depois. Neste bloco se encontra a esquerda reformista, o movimento operário, as ligas camponesas, as SAB's (Sociedade Amigos de Bairro), e os parlamentares de esquerda, sobretudo do PCB e PTB.

João Goulart tomou posse no parlamentarismo que durou de 1961 até 1963, quando houve um plebiscito no qual o povo brasileiro votou pelo retorno da forma de governar presidencialista, assim, Goulart governou com poder de presidente até 1964. Ele herdou uma crise econômica muito profunda, resultado do processo de desenvolvimento do capitalismo periférico brasileiro. Os empréstimos externos e a entrada das multinacionais no período JK deixaram a dívida externa brasileira nas alturas com juros flutuantes, tendo como consequência o aumento da inflação e do custo de vida, que explicam o porquê do aumento salarial e da reforma agrária serem pautas tão reivindicadas nesse momento. Fica claro, portanto, que a sustentação de Goulart no poder dependeria da solução ou não da crise financeira e política herdada.

3.1.2 Radicalização política e isolamento do governo Goulart

Em 1963, Goulart voltou a governar no modelo presidencialista após a votação massiva da população no plebiscito de 6 de janeiro de 1963. Com plenos poderes de presidente, Goulart precisava dar conta da crise econômica se quisesse permanecer no poder.

A princípio, contou com a ajuda de Celso Furtado, que idealizou o plano trienal, plano que buscava colocar as finanças brasileiras em ordem em um prazo de três anos. O projeto, evidentemente, era uma resposta do presidente ao capital nacional e externo, visando primeiro estabilizar a economia para depois levar a frente as reformas sociais. No entanto, a burguesia brasileira não aceitou com unanimidade esse plano, pois ele limitava empréstimos, e enquanto isso, a classe trabalhadora também não admitiria a restrição aos investimentos públicos que o projeto também previa. Sem agradar nem os subalternos nem a burguesia, o plano acabou fracassando e colocando Goulart em uma situação complicada, pois de um lado a burguesia se afastava dele, de outro, a classe trabalhadora também buscava superá-lo.

É nesse momento que ele tem uma guinada à esquerda e se volta para as reformas de base. Se o projeto de arrumar as finanças não dera certo, o caminho parecia adiantar as reformas agradando os setores que ainda o apoiavam politicamente. Isto é, por ficar isolado politicamente, perdendo o apoio da classe à qual pertencia, Goulart se colocou estrategicamente à esquerda, ao ponto de querer emplacar as reformas de base, agora com o apoio das ruas. Dentre as reformas, a agrária era a que mais assustava os setores conservadores, o apoio de Goulart à pauta já vinha desde a sua fase parlamentarista, quando ganhou a desconfiança dos latifundiários, que passaram a lhe ver como uma ameaça "comunista". Em 1961, havia acontecido o congresso da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB), evento no qual o presidente discursou a favor da reforma agrária, diante da presença das ligas camponesas julianistas e pecebistas. De um lado, a esquerda defendia a desapropriação dos latifúndios por não cumprirem uma função social; do outro, a UDN se ancorava no artigo da constituição de 1946, o qual previa que, diante de qualquer desapropriação, os donos de terras teriam direito a uma indenização. Para passar as reformas agrárias, Goulart teria que ter maioria no congresso, contudo, tendo em vista que dentro de uma democracia burguesa nunca se há uma maioria progressista, até então o seu jogo foi tentar conciliar com a direita brasileira. Foi quando ocorreu seu isolamento político, em que ele radicalizou sua posição, tentando emplacar a reforma agrária nas ruas. O ponto alto desse processo foi o dia 13 de março de 1964, quando na Praça da República do Rio de Janeiro, com as com a presença da UNE, do CGT, das ligas camponesas e dos partidos PCB e PTB, ele anunciou a desapropriação de terras nas margens de todas estradas, rodovias e ferrovias em 20km, em função da reforma agrária. Os setores da direita brasileira anticomunista deram início, a partir daí, a um movimento em marcha contra essas reformas. Se até então a articulação da burguesia buscou desestabilizar o governo, a partir desse

momento a articulação ganhou um caráter de conspiração contra Goulart e as reformas que cheiravam ao "comunismo".

3.1.3 Anticomunismo, guerra fria e articulação golpista

É preciso lembrar que, dentro de uma escala internacional, vivíamos a guerra fria com o capitalismo e o socialismo dividindo o mundo. A recente Revolução Cubana, em 1959, havia feito os Estados Unidos mudar sua política externa, financiando a partir de 1962 uma exorbitante quantia de dinheiro para propagada anticomunista a partir dos institutos IPES-IBAD e patrocinando a oposição ao presidente brasileiro (Dreifuss, 2006). Como já dito, Goulart não tinha nada de comunista, ele vinha de uma tradição trabalhista e as reformas pregadas por ele nesse momento previam um avanço econômico brasileiro, a partir de um projeto capitalista menos excludente, mas que não buscava uma ruptura com a ordem vigente. O IPES e o IBAD, como se lê em Dreifuss (2006), se configuraram em verdadeiros partidos (no sentido gramsciano) formados por intelectuais orgânicos da burguesia, assim como empresários e militares. A intenção era clara: criar uma propaganda ideológica – que incluía livros, cartilhas, palestras, conferências e agendas publicitárias – com a função de causar pânico e liderar os corações e mentes do povo brasileiro. Essa agenda foi responsável pela produção da imagem de João Goulart como uma ameaça "comunista" a ser combatida. Além disso, o IBAD era financiado por empresas nacionais e estrangeiras para financiar candidaturas de políticos conservadores para manter o parlamento sob o domínio da direita. Isso nos permite interpretar que não haveria golpe sem o apoio dos Estados Unidos, da CIA e das multinacionais.

3.1.4 O golpe de 1964 como solução de classe

A direita começou a se articular nas ruas para fazer contraponto às forças de esquerda, em eventos como "a Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade", que se deu no dia 19 de março de 1964. Contra a ameaça do "comunismo", os setores conservadores pediam uma "revolução" para barrar o comunismo no Brasil. Isto é, as forças golpistas não se mostravam como "golpistas", como destaca Ridenti (2000), a palavra "revolução" era o que estava na ordem do dia na década de 1960 (basta lembrar a Revolução Cubana, a Revolução Cultural, e a revolução dos costumes) de modo que os golpistas se apropriaram do termo para si, esvaziando seu sentido por dentro.

O alto escalão do exército já repudiava Goulart, além de tudo, porque ele anistiou os sargentos candidatos nas eleições de 1962. Esses militares de baixa patente haviam tomado Brasília em setembro de 1963, obstruindo rodovias e invadindo a base aérea, naval e o congresso nacional em protesto contra o Supremo Tribunal Federal, que cassou os seus mandatos com a alegação de que eles não podiam votar nem serem eleitos. Dentro da tradição militar, qualquer "indisciplina" se configura um erro grave, de modo que a anistia concedida por Goulart era um ato de profundo desrespeito. Em março de 1964, uma nova revolta se deu nas forças armadas, desta vez, a partir de marinheiros que protestavam contra o ministro da marinha, e obtiveram também a anistia. A esses fatores se soma o fato de Goulart, no dia 30 deste mês, ter tomado a posse da diretoria da Associação de Sargentos e Suboficiais da Polícia Militar, com direito a festa e discurso, atacando o interesse do bloco imperialista conservador nas vésperas do golpe. Esse foi o estopim para, na passagem do dia 31 para o dia primeiro de abril, ser declarada vaga a presidência com Goulart ainda em solo brasileiro. É preciso, então, destacar que entender o golpe militar implica em desvendar um fenômeno multifatorial, que carrega como fator fundamental a reorganização da classe dominante brasileira diante da crise econômica e política.

3.2 Entre a submissão e a resistência: conflito agrário em quatro quadras de terra (1963)

É dentro dessa conjuntura de crise econômica e política que a questão agrária se tornou um dos assuntos mais debatidos e motivo de disputa dentro da realidade brasileira. O país, que nunca passou por uma reforma agrária, via no início da década de 1960 a concentração fundiária e a precariedade das condições de trabalho no campo serem questionadas. Em torno dessa pauta, se formaram e se fortificaram as ligas camponesas, que tiveram como marco, como revela Socorro Rangel (2000), a desapropriação do Engenho da Galileia de Pernambuco em 1960. O episódio trouxe a questão agrária para os holofotes dos debates públicos, assustando os setores conservadores, que temiam que as desapropriações se tornassem práticas comuns. Para conhecer a origem das ligas, no entanto, precisamos recuar um pouco mais no tempo até 1954, no engenho localizado em Vitória de Santa Antão, em Pernambuco. Nesse engenho, alguns foreiros se articularam para organizar uma associação de ajuda mútua, como estratégia para lidar com as condições precárias de trabalho, essa associação recebeu o nome de Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco (SAPPP). O cenário era muito difícil para os trabalhadores, pois existia um

árduo sistema de exploração baseado no arrendamento e nas cobranças de preços elevados para os pedaços de terras fornecidos, o que gerava o endividamento dos camponeses. Naquele momento, os blocos agrários tentavam bloquear a sindicalização dos trabalhadores rurais a todo vapor, de modo que a criação de uma "associação" poderia camuflar o caráter sindical pretendido. Um dos primeiros objetivos da associação foi a criação de uma escola e de um fundo funerário, para solucionar a questão dos enterros dos mortos que ainda se davam em caixões coletivos. Como modo de tentar diminuir a desconfiança dos fazendeiros em relação a essa associação, uma carta-convite foi destinada ao senhor de engenho Oscar Beltrão, para que ele ocupasse o lugar de presidente de honra. O feito não foi suficiente para tranquilizar Beltrão, que ao perceber que os trabalhadores aos poucos estavam se organizando, não tardou em unir esforços para tentar liquidar a associação. As ordens de descartar a associação não foram recebidas passivamente pelos trabalhadores, que preferiram buscar apoio de políticos e advogados para manter a organização. É do estreitamento de laços entre os trabalhadores e certas personalidades, a exemplo do advogado e político Francisco Julião, que temos o embrião das ligas camponesas da década de 1950. Julião foi um político, deputado (do partido PSB) e advogado, que se tornou o presidente de honra das ligas, atuando tanto através de uma pedagogia política, conduzindo os trabalhadores à luta, como também no âmbito jurídico e legislativo, trazendo à tona as condições dos trabalhadores do campo na tribuna da assembleia legislativa, e inclusive, chegando a colocar em pauta no congresso o projeto que previa a desapropriação das terras do engenho.

Se é verdade que a organização dos trabalhadores do campo atingiria a partir daí um novo patamar, não é menos verdade que já havia organização de luta no campo desde a década de 1940, como temos o exemplo das ligas criadas pelo PCB. Inclusive, o termo "ligas camponesas", que passou a rotular as organizações dos trabalhadores rurais em 1955 adiante, segundo Rangel (2000), foi dada pelos próprios latifundiários, que ao chamarem as organizações dos trabalhadores assim, buscavam atribuir unidade dessas organizações com as que existiam desde 1940. De fato, na historiografia das ligas camponesas, tornou-se comum um estabelecimento de filiação entre as ligas do PCB e as novas ligas, também porque alguns daqueles que atuaram na primeira foram os mesmos presentes nas ligas recentes.

Com a vitória do Engenho da Galileia os trabalhadores deram continuidade a sua organização, olhando para um horizonte maior: a realização da reforma agrária. Motta e Esteves (2009) destacam que as novas ligas camponesas julianistas (influenciadas por Francisco Julião) e as veteranas ligas camponesas do PCB eram marcadas por muitas divergências estratégicas. A linha julianista era a favor de uma reforma agrária radical, que

nas palavras deles, deveria ser conquistada “na lei ou na marra”; já os pecebistas, seguindo as diretrizes do partido naquele momento, defendiam uma reforma agrária mais contida, pois para eles, a luta imediata deveria ser contra o imperialismo. Por mais que existissem divergências como essa, o movimento camponês era muito mais complexo que isso, nem sempre existiam necessariamente um marcador muito forte que separasse as duas vertentes, Rangel (2000) cita como exemplo o próprio João Pedro Teixeira, que era líder da liga camponesa de Sapé (PB), e que unia influência tanto da vertente de Julião como da vertente de seu partido.

Esse processo de mobilização não passou despercebido pelo movimento artístico popular revolucionário emergente, sobretudo pelo CPC-UNE e pelo Teatro de Arena. A questão agrária se tornou temática de diversas obras que buscavam interpretar a realidade brasileira. Vianinha foi um dos pioneiros em trazer essas questões, e sua obra “Quatro quadras de terra” (1963) se mostrou uma das primeiras peças a abordar a temática, expondo a exploração de trabalhadores do campo e, consequentemente, trazendo o debate da necessidade da reforma agrária para dentro do teatro brasileiro. Nesse sentido, a sua inovação se mostrou muito importante, pois em 1963 – ano em que é escrita a peça – o assunto não era debatido nem no teatro nem na academia, recebendo a devida atenção merecida. Esse feito se deu graças ao CPC-UNE, que desde 1962 iniciou a experiência da UNE-Volante, possibilitando que artistas e intelectuais circulassem o Nordeste brasileiro entrando em contato com a realidade do país para além do eixo Sudeste, dialogando e politizando um público popular e rural. Não à toa, a peça em alguns momentos recebe um tom quase documental, pois os personagens retratados não partem da idealização de Vianinha, mas do seu encontro concreto com os trabalhadores do campo.

Antes de entrar na discussão da obra, é importante destacar que uma das características principais das peças produzidas de 1962 em diante foi a de uma maior prevalência da influência de Brecht sobre Vianinha. Obras da fase mais madura do dramaturgo alemão, a exemplo de “Mãe coragem” (1941) e as demais produções da década de 1940, ainda recém chegadas no Brasil em idiomas acessíveis a leitura, se tornaram mais lidas e discutidas, sendo incorporadas em grupos de estudos e aplicadas na produção de peças. Se retomarmos a discussão do capítulo anterior, vimos como a partir de “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” (1960), “Autos dos 99%” e “Brasil, versão brasileira”, Vianinha percorria uma busca por um teatro épico muito influenciado pelo teatro político de Erwin Piscator, com a aplicação característica do uso de slides, cartazes e humor a partir de um teatro imediatista e

afirmativo. Como destaca Moraes, o contato com as obras de Brecht fez Vianinha alterar as convenções do seu teatro épico:

> Nessa fase, a recepção das ideias de Brecht suplantou as de Piscator na área teatral do CPC. Brecht, conforme seu biógrafo Fernando Peixoto, não colocava a agitação e o esquematismo panfletário como normas básicas para o teatro político, pregava um aprofundamento da reflexão produtiva e crítica entre palco e plateia, mas de igual para igual, dialética. Significava problematizar as formas de interrelação com o público alvo e os modos de compreensão do fenômeno teatral como um todo (De Moraes, 2000, p 149).

A partir desse ponto, o teatro de agitação é substituído por um teatro épico dialético, mais reflexivo e menos imediatista. Essa mudança coincide com outro ponto marcante na visão teórica de Vianinha. Como vimos no capítulo 1, em 1962 fora publicado pelo CPC-UNE o manifesto que expunha as visões do grupo sobre os caminhos que a arte deveria seguir. Em um primeiro momento apoiado por Vianinha, o manifesto abriu uma polêmica no interior dos movimentos artísticos, pois demonstrava entender a cultura como um instrumento político, e guiados por essa visão, os artistas cepecistas mantinha a preocupação estética em segundo plano, na medida que privilegiavam o conteúdo político-ideológico. Vianinha rompeu com essa posição ainda no final daquele ano, quando publicou seu artigo "Do Arena ao CPC" (1962). No artigo, ele expôs sua preocupação em não cair no erro de, tendo em vista a preocupação ideológica, manter a preocupação estética de lado. Mais do que produzir obras ideologicamente comprometidas, era preciso afetar e mobilizar o povo brasileiro, e isso só seria possível abandonando a posição paternalista por uma posição que partisse da cultura popular já existente e encontrasse os caminhos subsequentes a partir dela. Essas mudanças nos mostram como o grupo do CPC-UNE não era um todo homogêneo, mas um movimento artístico e cultural em aberto, buscando novos caminhos a partir de erros, acertos e autocríticas.

É sob o signo dessas mudanças que se insere "Quatro quadras de terra" (1963). A peça acompanha as consequências da modernização conservadora para o campo, enfatizando a aliança entre o Estado e as oligarquias locais para o patrocínio da exploração. Ela conta a história da vida de trabalhadores rurais que estão sendo pressionados pelo Coronel Salles, um oligarca que deseja varrê-los de sua terra para a transformar em pasto para gado e obter mais lucro. Portanto, temos em evidência o processo de êxodo rural e a substituição da agricultura pela pecuária. No centro da história temos Jerônimo, um dos lavradores coletores de algodão, que se vê entre a submissão e tentativa de evitar um confronto violento, e a pressão de trabalhadores – incluindo seu filho Demócrito, que desejam enfrentar o coronel, apostando na

resistência coletiva. O embate entre pai e filho não funciona na obra como mero conflito psicológico, ele revela muito mais que isso, se tratando, na verdade, de um embate político, no qual se entra em choque a submissão internalizada e a consciência coletiva. Na passagem dos atos, assistimos a articulação do Estado e do coronel e a intensificação da violência contra os trabalhadores, que parece sugerir um inevitável conflito violento. A peça foi premiada com o primeiro lugar no concurso de dramaturgia da Casa de Las Américas em Cuba. Em entrevista a um jornal cubano, Vianinha comentou a respeito da história trazida na obra:

> Na consciência do povo ao longo da história de tal modo se exprime os valores da submissão e da prostração, as condutas da aceitação e da omissão, de tal modo, a consciência popular é impregnada de ideias sobre a existência natural de "superiores" e "inferiores". Que mesmo nos momentos em que o povo desperta, em que o povo toma para si sua força, esses valores permanecem dificultando sua ação organizada. (...) "Quatro Quadras de Terra" é a história de um camponês [Jerônimo] que não foi capaz de ter fé em si mesmo e nos seus. A história de um homem que fez os mais violentos sacrifícios para entender e viver a submissão e a aceitação que termina a se orgulhar delas a tal ponto que é incapaz de acreditar em outros valores. A história de um homem que passou sua vida para conseguir ficar contra si mesmo (*In*: Michalsky, 1981).

Se acompanhamos, no capítulo 2, o rompimento de Vianinha com o drama e a adoção do teatro épico, em "Quatro quadras de terra" (1963) ele não abandona os elementos dramáticos por completo. A obra mergulha em uma temática de ordem histórica e coletiva, logo, épica, mas ainda se utiliza de características, como a divisão em atos, típica do realismo. No entanto, a escolha do dramaturgo não pode ser encarada como um retrocesso, mas sim, como uma estratégia consciente de comunicação, de intermediar assuntos épicos a um público amplo e fora dos grandes centros urbanos. Os três atos levam à progressão da ordem de despejo inicial até a repressão armada das tropas do coronel. O que significa que, mais do que mero acontecimento narrativo, a expulsão também é o eixo que articula latifúndio, Estado e trabalhadores. A passagem dos atos se traduz no aprofundamento das contradições e da impossibilidade de uma saída individual, o público que assiste a peça é levado a entender que o conflito em cena não é individual/moral/pessoal, mas histórico e coletivo. Como destaca Camargo (2012), mais do que um procedimento estético, a introdução do teatro épico no Brasil diz respeito a uma forma histórica vinculada à luta de classe, nesse caminho, buscou-se a partir do épico romper com as convenções do drama burguês, que se limitava a trazer peças centradas na psicologia individual, para com isso lançar olhares sobre as estruturas sociais nas quais as ações dos indivíduos ganham sentido. É por essa razão que em "Quatro quadras de terra" (1963) Vianinha está interessado em trazer engrenagens como o latifúndio, o Estado e a repressão policial.

A peça tem início no roçado da casa do personagem Jerônimo. A rubrica de abertura – outra característica realista – nos apresenta alguns dos personagens principais, ao mesmo tempo que nos coloca no interior do ambiente vivido por esses lavradores e trabalhadores do campo, os quais Vianinha conheceu de perto ao estar presente nas excursões da UNE-volante. Ou seja, a rubrica de cunho documental é utilizada como um instrumento de aproximação entre o público e o ambiente concreto dos trabalhadores do campo.

> Roçado da casa de Jerônimo. Casa com um único compartimento com fogão de tijolo, santos, mesa, estrados no chão. Uma cama de ferro, um armário. No pátio, uma casa de farinha, um cercado quase desfeito. Em torno da casa de farinha um grupo de reza. Predominam mulheres. Uma imagem de Nossa Senhora, velas fazem da casa de farinha um altar improvisado. No grupo: Xavier (mulher de Jerônimo), Farfino (pai de Jerônimo), Ranieri (filho de Jerônimo, oito anos), Marinalva (idosa, mulher de Isaltino), seu Afonsinho, seu Aristides e a mulher. Num canto, abraçados, com medo, Raul Motta e a mulher. Mais na frente, espalhados, em grupos S'Eudóxio, seu Isaltino, Hélio da Preta, o filho de Afonsinho, seu Duda, Camisa verde e mais camponeses. Estão de pé, sentados, de cócoras. Em silêncio. Na frente, seu Mé e Jerônimo. Todos esperam. Só a reza, quase imperceptível quebra o silêncio (Vianna Filho, p.8)[12].

A história é aberta já com a tensão da ordem de despejo emitida por Miguel Encarregado, um pistoleiro que, na verdade, representa apenas o braço armado da oligarquia local. Jerônimo tem plena consciência de que as ameaças de Miguel têm como objetivo gerar temor nos trabalhadores, para que eles aceitassem um valor irrisório pela colheita e deixassem imediatamente as terras em que viviam. As ameaças também são seguidas de provocações pessoais, que visam estimular os moradores a se revoltarem, e com isso, o Encarregado ter o pretexto para trazer a polícia. Embora Jerônimo demonstre essa percepção, ele detém uma esperança ilusória de que a situação pode ser contornada se apelada para o coronel Salles e as autoridades locais, ainda que essa ordem parta justamente do coronel.

> JERÔNIMO – (...) Que correria é essa que parece galinha? Miguel Encarregado é cachorro e não pode mandar ninguém embora que não tem ordem do doutor juiz! A gente deve de dizer que não vai sair não senhor e que se quer falar como Coronel Salles. Só trata com o Coronel Salles.
> S' EUDÓXIO – Veio pouca gente, não vou enfrentar Miguel Encarregado não.
> DUDA – Vosmicê é poltrão, não ponha a culpa nos outros...
> S' EUDÓXIO – Vosmicê dobre a língua.
> DUDA – Se dobrar a língua, lhe xingo mais...
> JERÔNIMO – Na minha casa ninguém briga, que é minha casa! (*silêncio*) Miguel Encarregado quer assustar o povo, pra gente aceitar qualquer miséria pela colheita e ir embora! Ele que venha! Quem tem medo, trinque os dentes! (*silêncio*)

[12] ARQUIVO NACIONAL. **Quatro quadras de terras**. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Documento de acervo digital. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1368323&v_aba=1. Acesso em: 29 mar. 2026.

(Vianna Filho, p.2).

Miguel vai até a casa de Jerônimo e fica frente a frente com os camponeses. Vejamos:

> JERÔNIMO – (...) (*Miguel entrou. Revólver na cinta; todos percebem. Todos se levantam. Farfino para de rezar. Ranieri se abraça nas pernas do pai. Silêncio)* (...)
> MIGUEL – Que história é essa de me mandar chamar pra conversar? (*Silêncio*) Pode cada um pegando sua cuia, a panela, o santo... (*Silêncio. Põe a mão na cintura*) Vão sair no escuro ou vão pagar pra ver? (*Tempo. Seu Afonsinho sai. Tempo. Isaltino puxa Marinalva. Seu Afonsinho leva o filho que não queria sair*).
> ISALTINO – Vem... (*Marinalva fica. Isaltino sai*)
> MIGUEL – Não gosto de reunião, não, Jerônimo. (*Ninguém se mexe*) Estou dizendo uma última vez: vamos sair! (*A mulher de Aristides meio que desmaia. Fica no chão*) Se não sair agora, depois é pior. Sozinho é pior. (*Silêncio*).
> JERÔNIMO – Me dê licença, seu Miguel, vosmicê...
> MIGUEL – Não quero pabulagem, não.
> JERÔNIMO – Vosmicê tem ordem do doutor juiz, seu Miguel?
> MIGUEL – (*Tempo*) Estou falando que tem de ir embora e não tem juiz que autoridade aqui sou eu!
> (Vianna Filho, p.5).

Na cena seguinte já acompanhamos alguns dos trabalhadores vendendo suas colheitas a preço depreciado, para partir para um novo rumo. Nessa mesma cena, temos nosso primeiro contato com o personagem Coronel Salles, que aparece acompanhado do secretário da justiça, do prefeito e de Miguel Encarregado. O Coronel demonstra estar insatisfeito com os métodos de Miguel, e da reverberação que isso poderia desencadear, já que o assunto chegou a aparecer na câmara dos deputados e em publicação do jornal "A Folha do Povo". Contudo, o coronel também demonstra estar desagradado com o ritmo gradual em que está se dando a desocupação, pois até esse momento apenas as famílias de poucas colheitas foram embora, posição que Miguel contrapõe afirmando que apenas os métodos mais duros podem dar melhores resultados.

> 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 – Voscimê me mandou pagar a colheita e pôr o povo pra fora...
> CORONEL – Mas sem violência, sem violência...
> MIGUEL – Sem violência sai mais caro, doutor, vosmicê me disse que não podia gastar quase nada...
> CORONEL – Quero acordo, paz, sem violência... Empenhei minha palavra...
> MIGUEL – Sim, senhor...
> CORONEL – Quantos já foram embora?
> MIGUEL – É o povo do Tabuleiro... uns quinze... gente que tinha colheita pequena...
> CORONEL – Quem mais?
> MIGUEL – E só.
> CORONEL – Só?
> MIGUEL – Sem violência sai mais caro, doutor Coronel
> (Vianna Filho, p.12)

Ao olhar para articulação entre Estado e oligarquia, estamos diante da forma histórica da dominação no campo. O coronel visa o lucro e o poder, e tem na figura do secretário e do prefeito agentes políticos imprescindíveis para fazer valer seus interesses de classe, por isso financia as eleições para eleger pares. Os políticos demonstram preocupações distintas, como a repercussão política e econômica do despejo dos lavradores, no entanto, se mantém fiel ao coronel, pois dependem materialmente do poder do latifúndio.

> SECRETÁRIO – Onde vamos pôr trezentas fam...
> PREFEITO – (*simultâneo*) O comércio da vila não gostou e...
> CORONEL – (*corta*) Qual é a outra solução? (silêncio) Vamos Qual é? (*Pausa*) Vou lhe garantir 2 milhões para eleição do governador, Enílton. Só eu. Vamos fazer desse Estado terra de gente outra vez, sem sindicatos nas ante-salas. Qual é a outra solução, hein? Preciso de você na secretaria da justiça e de você na prefeitura ... (*silêncio longo*) Vai sujar todo seu sapato…
> (Vianna Filho, p13).

Uma das cenas mais interessantes do primeiro ato se dá quando o coronel faz uma visita a Jerônimo, que o recebe com muita hospitalidade, como receberia um membro da própria família. A cordialidade dos dois parece colocar momentaneamente um véu nos conflitos de classe. Jerônimo tenta "resistir", mas sua resistência não é de enfrentar o coronel – como irão propor outros trabalhadores – mas de tentar convencê-lo a se desfazer da ideia do despejo. Porém, o interesse de classe do oligarca tem um limite intransponível, não existe uma negociação real entre ele e Jerônimo, o que há é uma encenação de escuta, pois o coronel não poderia abdicar do seu interesse de classe. Assim sendo, ele não apenas não aceita os apelos de Jerônimo, como também o tenta cooptar como um intermediador entre ele e os demais trabalhadores, para que ele convença o povo a aceitar o despejo e organizar a lista de indenização:

> JERÔNIMO – Vosmicê nunca que aparece, compadre. Perca uns minutos. (*Sentam-se*) Essa cadeira é meio bamba, doutor... (*Risos*) Compadre, olhe estive pensando, já encontrei jeito pra vosmicê e pra nós, até que no ano passado já falei pra doutor Justino. Compadre, botando canalete no sítio, puxa água do rio, a terra fica melhor, aí vem algodão feito neve e soluciona pra vosmicê e também ajeita a nossa vida...
> CORONEL – Eu vou criar gado aqui, compadre... (*silêncio. A família se olha*)
> JERÔNIMO – É, mas vosmicê ajuda a pôr canalete, é só empréstimo, aí vem algodão feito neve e já solucionava pra vosmicê e também ajeita a nossa vida...
> CORONEL – (*Tira um papel do bolso*), já tenho a ordem de despejo, compadre... (...) Jerônimo, esse é o doutor Enílton Monteiro, secretário de justiça, vai ser o próximo governador do Estado. O Estado não tem mais dinheiro pra fazer estrada, ponte, nada. Nada, Jerônimo. Vou... botar gado na terra não é só pra mim... é dinheiro pro Estado... Pra melhorar pra vocês...
> JERÔNIMO – (*A Enílton*) Veja, seu Governador, é só um empréstimo e a gente põe canalete, aí vem algodão feito neve e já solucionava pra vosmicê e também ajeitava nossa vida... (*Silêncio*)

> CORONEL – Jerônimo... eu ...eu quero acordo ouviu? Vou pagar a colheita de algodão de cada um. Pago 30 mil réis... É o preço desse ano... Pago cada conta de ilho, cada banana, a casa de farinha... pago tudo...
> JERÔNIMO – Vosmicê faz um empréstimo, coisa pouca... (*Silêncio*)
> CORONEL – Pago tudo. Indenizo tudo Casa, benfeitorias, tudo. Fale com o povo, Jerônimo. Cada um faça a sua lista do que tem e depois me apresente... Acerto tudo…
> (Vianna Filho, p.14)

Na última cena do primeiro ato, os trabalhadores organizam a lista de indenizações, chegando à conclusão de que receberão valores irrisórios. Alguns deles assumem uma posição de revolta, a exemplo do personagem Mé, que afirma que "Da terra homem só saí morto", indicando que irá resistir, não apenas pela luta por indenização, mas por permanecer na terra; e o personagem Demétrio, que defende uma perspectiva coletiva, apontando que um caminho para contornar essa situação seria todos pagarem a quantia que pertence ao coronel e, posteriormente, juntar todo o algodão para alugar um caminhão e vender em Tinguá por um preço valorizado, ou seja, sua estratégia se baseia na união da produção e no rompimento da dependência econômica imposta pelo coronel. A solução de Demétrio logo abre desentendimento entre os lavradores – incluindo Jerônimo –, que não querem misturar as colheitas, uma vez que uns possuem mais do que outros. Ao colocar essa situação em cena, Vianinha aponta que, mais do que a violência externa, a dominação sobre os trabalhadores se mantém pela dificuldade em romper com a lógica individualista e com a fragmentação interna:

> DEMÉTRIO – Povo, a gente dá a parte do Coronel, junta o algodão todo da gente, aluga caminhão e vai vender a colheita em Tinguá. Em Tíngua dá até70 mil réis, povo. Aí a gente pode sair com mais segurança...
> VOZES – Não pode! – Aonde tem dinheiro pra caminhão? Não vou misturar minha colheita, não!
> MÉ – É uma boa idéia do menino. É boa idéia.
> MARINALVA – É idéia boa.
> FILHO – Isso, Demétrio, isso...
> JERÔNIMO – Mé, não puxe assim. Não pode misturar colheita que tenho mil duzentos pés de algodão e vou pagar pra levar quem tem trezentos pés? E depois precisa armazenar, pagar caminhão, aonde tem dinheiro? Não puxe o povo, Mé.
> MÉ – Da terra, só morto.
> JERÔNIMO – Apresente suas contas, Mé, senão vejo meu caso separado amanhã
> MÉ – Você já está arrumado, não precisa pensar nos outros...
> JERÔNIMO – Não fale assim, não, Mé...
> Mé – Você arranja trabalho... tem dinheiro guardado...
> JERÔNIMO – Veja como fala, Mé, veja...
> MÉ – Quer abaixar a calça pro Coronel, abaixe ela sozinho…
> (Vianna Filho, p.18)

No segundo ato, temos o desenvolvimento das tensões já sugeridas no primeiro. Se até então a violência se limitava à ameaça, aqui ela se materializa, quando a personagem Marinalva, mãe de oito filhos e grávida do nono, é brutalmente agredida pelos capangas do

coronel, indicando que nem os corpos frágeis ficariam impunes após declarar oposição aberta ao despejo. Além disso, o personagem Mé recebe uma ordem de expulsão do coronel sem nenhuma indenização. Tanto o caso de Marinalva como o de Mé evidenciam a mesma estratégia da classe dominante: fazer com que os dois rebeldes sirvam de exemplo disciplinador para os demais trabalhadores. Na medida em que esse clima se acentua, se abre a dúvida se Jerônimo apoiará os demais trabalhadores ou apenas deixará as terras sem lutar. A decisão aqui não é moral e abstrata, mas concreta e política. A escalada da violência confronta a estratégia de Jerônimo de se manter submisso para evitar uma tragédia:

> MÉ – Jerônimo, Coronel me mandou avisar que vai me mandar embora hoje, sem indenização. Disse que vai me pôr na estrada...
> JERÔNIMO – Vou embora amanhã
> VOZES – Fique do lado da gente, seu Jerônimo – Fique – Fique.
> MÉ – O povo precisa de você, Jerônimo, pra falar nas outras fazendas, falar com as autoridades, arranjar uma arma... Coronel disse que vai me mandar embora, Jerônimo.
> DEMÉTRIO – Seu Mé é seu amigo, pai...
> JERÔNIMO – Quem lhe chamou na conversa?
> DEMÉTRIO – Olhe o que fizeram com a dona Marinalva…
> (Vianna Filho, p.22)

É preciso notar como Vianinha não cai em simplismo ao retratar as classes sociais: do mesmo modo que os trabalhadores se desentendem entre si, o mesmo ocorre na classe dominante. A dominação aqui exposta não é linear, pois atravessa tensões internas. Enquanto o coronel quer acelerar a vinda do aparato repressivo, o secretário teme a repercussão que isso pode gerar, ainda mais nesse momento, quando a menção à questão agrária começou aparecer no parlamento. A confiança do coronel em relação ao seu secretário entra em crise quando ele começa a desconfiar que ele pode ser um aliado do deputado que pede a desapropriação. Ao citar a aparição da questão agrária no parlamento, Vianinha inscreve o conflito local na conjuntura nacional mais ampla, dialogando com a ascensão da proposta de reforma agrária. Desse modo, vai ficando imprevisível até que ponto o medo da oposição continuaria retardando a vinda das tropas repressivas. O coronel orienta Miguel a ir até o delegado local e avisar que, até as 10 horas da noite, quer Tomé fora de suas terras, mesmo com a ausência de uma execução de despejo por parte do prefeito.

Depois de preparar Miguel Encarregado para a expulsão daqueles que se recusam a deixar as terras, Salles vai até Jerônimo para acertar as contas, acordando a compra de 200 pés de algodão por 35 mil réis. Demétrio interrompe as negociações do pai e do coronel porque não admite que Jerônimo aceite as propostas de Salles ao invés de se aliar aos trabalhadores ameaçados.

O conflito entre a posição de Jerônimo e a posição daqueles que querem resistir ao despejo se desenvolve na cena 5, quando todos ficam cara a cara, Jerônimo justifica que prefere tentar "evitar uma desgraça", Mé o contrapõe enfatizando que as desgraças não devem ser evitadas, mas sim enfrentadas. Demétrio, como já ficou claro anteriormente, opta por apoiar Mé, e na cena 6 sai de casa, contrariando o pedido de seu pai, para se juntar aos trabalhadores que querem resistir ao despejo. Vejamos:

> JERÔNIMO – Fique, Demétrio. (*Demétrio corre para ir. Jerônimo o segura. Os dois se agarram*)
> DEMÉTRIO – Pelo amor de Deus, meu pai, pelo...
> JERÔNIMO – Filho, lhe juro, isso passa, passa...
> DEMÉTRIO – Quero ver comigo, pai, quero ver o mundo comigo...
> JERÔNIMO – Todo mundo quer, todo mundo quer...
> DEMÉTRIO – Seu Mé está lá, meu pai, meu pai...
> JERÔNIMO – Ele escolheu assim, Demétrio. Lhe juro que tenho razão. (*Demétrio força*) Você não vai. Filho meu não se mete nisso.
> (...)
> DEMÉTRIO – Meu pai, não vou passar minha vida de chapéu na mão, lendo revista de história, agradecendo comer farinha e farinha e farinha...
> JERÔNIMO – Cale essa boca.
> DEMÉTRIO – Ah, não passo minha vida na cabeceira de moribundo, ah, ah, não... me meço pela paciência... a bênção, meu pai, a bênção...
> JERÔNIMO – Ah, menino, ah, diabo...
> DEMÉTRIO – Ah, não, não, não passo minha vida pra engulir ela...
> JERÔNIMO – Sou seu pai, cachorro!
> DEMÉTRIO – Não fico com o senhor, meu pai, não fico...
> JERÔNIMO – Me respeite. Me respeite.
> DEMÉTRIO – Lhe botaram nessas quatro quadras de terras e vosmicê invés de reclamar cacha que é esse o lugar que lhe cabia. Não me acostumo com desgraça, não me meço, por desgraça…
> (Vianna Filho, p.33).

Às 10 horas da noite, como o coronel havia ordenado, um aparato repressivo se dirigiu até a casa de Mé, queimando todo seu roçado e efetuando disparos de armas de fogo visando amedrontar o camponês, ainda assim, a demonstração de força do coronel não foi suficiente para fazer Mé desistir da luta. No dia seguinte (cena 7), Jerônimo e sua família já se preparavam para pegar o seu pagamento e deixar as terras, quando os trabalhadores foram a sua casa para mais uma tentativa de incorporá-lo à resistência. A essa altura, os trabalhadores já haviam avançado na organização e criado uma associação, além de planejar ir à capital pressionar as autoridades e obter apoio. Como Jerônimo se recusa mais uma vez a se juntar a eles, reafirmando seu isolamento político, os trabalhadores se apropriam de sua colheita obrigando a ele permanecer na terra. Assim se encerra o segundo ato:

> MÉ – Vai, povo, pegue essa colheita. Vai. O resto está lá no fundo. Vai, povo. Ande, povo. Ande, povo.

> JERÔNIMO – Ladrão, me largue. Você me paga, Mé. Como seus olhos, como seus olhos...
> RANIERI – (*Se atiram no grupo*) Largue o meu pai, largue...
> MÉ – Anda, povo.
> JERÔNIMO – Eu como seus olhos, Mé. Minha vida, cuido eu. Me largue. Ah, me deixe o braço livre... Engulo o coração de vocês todos. Filhos duma cadela. Me largue... (*o povo vai todo embora levando coisas. Deixam Jerônimo no chão caído. Só Demétrio e família. Olham-se. Um tempo. Demétrio sai. Luz.*
> (Vianna Filho, p.37).

No terceiro ato, o secretário e o prefeito conversam sobre o fato do coronel ter fechado o armazém, visando agravar a fome e fragilizar os trabalhadores. A prática ilegal de Salles faz ambos políticos temerem sobre a repercussão política do caso, isso é agravado ainda mais quando o coronel decide trazer as tropas, mesmo sem a decisão do juiz. A capacidade de Salles de fazer valer a sua vontade, mesmo contrariando a administração local, evidencia o poder de influência que ele tem, chegando até mesmo a ameaçar entrar na prefeitura "à bala", caso o comércio venda alimentos para os camponeses. Vejamos:

> CORONEL – (*Entrega uma sobrecarta*) Este documento explica tudo: ou você envia tropas para cá em uma semana ou então se demite da Secretaria da Justiça...
> SECRETÁRIO – Mas... eu... por favor... me dêem um prazo maior...
> CORONEL – Uma semana. O prazo para eles saírem terminou há três dias. Cabe perfeitamente a ação de despejo. Os camponeses de toda essa região estão se agitando.
> Salles, a oposição está cada vez mais forte, estamos perdendo votos. São trezentas famílias... como decretar ação de despejo? (*Os fazendeiros saem. Secretário atrás*) Pelo amor de Deus sou de vocês, todo de vocês... Lutei contra o Estado Novo... estive exilado três anos... (*Saem*)
> CORONEL – Justino.
> PREFEITO – Pois não, Coronel.
> CORONEL – Olhe, Justino, não gosto de agir assim, mas sou obrigado: se o comércio da cidade vender mais alguma coisa para os camponeses, eu entro na Prefeitura a bala.
> (Vianna Filho, p.41)

Sem a colheita, que foi apropriada pelos trabalhadores, Jerônimo não consegue o pagamento prometido pelo coronel, que insiste em querer cooptá-lo a seu favor, propondo em troca de uma indenização, que Jerônimo e outros compareçam com ele em um cartório para assinar uma declaração alegando que permanecem na terra apenas porque estão sendo obrigados, com isso, arrumando o pretexto para acelerar o envio das tropas:

> CORONEL – Eu quero que você fale com o povo, fale com o povo, muitos querem sair, eles não deixam... roubaram a sua colheita...
> JERÔNIMO – Foi, compadre, eu já tinha posto a Nossa Senhora...
> CORONEL – Fale como povo, nós vamos ao cartório e vocês assinam uma declaração de que estão na terra obrigados, que querem sair e não podem
> JERÔNIMO – Me pague Compadre
> CORONEL – Preciso de você, Jerônimo, respeitam você, junte o povo...
> (...)

> JERÔNIMO – 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 trazer 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*)
> CORONEL – Tenho de ir às fazendas agora. Espero você lá em casa, Jerônimo. Junte o povo. (*Sai. Longa pausa*).
> (Vianna Filho, p.42)

Na cena 9, o jornal começa a circular apresentando que os camponeses estão roubando colheitas, os trabalhadores ao verem essa notícia, encarada como traição, se dirigem até Jerônimo com muita revolta, acreditando equivocadamente que ele foi um dos que assinou a declaração. A essa altura Jerônimo, já portando um revólver deixado por Miguel Encarregado, aponta a arma para os trabalhadores para se defender, enquanto exige que eles saiam de sua terra. Demétrio se atira contra o pai e uma luta corporal é iniciada, simbolizando o choque entre a posição conciliadora e submissa do pai e a consciência coletiva em formação do filho. A briga é interrompida pela presença de Mé, que chega na terra com um caminhão de comidas adquiridas a partir da solidariedade sindical. A cena termina com a dor de Jerônimo por ter sido agredido pelo filho e o otimismo de Mé e dos camponeses, de que poderão lidar com as tropas com a ajuda do sindicato, deputados e dos povos das fazendas vizinhas:

> MÉ – A gente não tem medo de tropa, Jerônimo. Falei com deputado, com Sindicato, vamos trazer o povo das fazendas... Arrume as suas coisas, não volte mais aqui não... (*Mé sai abraçado com Demétrio. O povo sai. Cena vazia. Tempo*)
> (Vianna Filho, p.50)

Na décima e última cena da peça, as tropas repressivas estão chegando na vila. Enquanto isso, pai e filho ficam frente a frente novamente. Jerônimo, ainda com a angústia de ter sido agredido pelo filho, lhe aponta o revólver e efetua vários disparos, mas apenas um atinge Demétrio, que cai agonizando no chão enquanto lamenta a fragmentação. O otimismo anterior é frustrado pela falta de união dos trabalhadores:

> DEMÉTRIO: O povo das outras fazendas não vem...
> JERÔNIMO – Muito menino...
> DEMÉTRIO – O povo não vem. Teve medo. A gente é muito desunido. A gente se acostuma até a ser desunido...
> JERÔNIMO – Você é muito menino... (*Mé, Duda, Camisa Verde, Filho, Marinalva entram correndo*).
> (Vianna Filho, p.51).

A tropa dá a palavra de ordem para os trabalhadores se renderem, anunciando que os caminhões comparecerão no dia seguinte para levar todos eles para o norte do Mato Grosso. Os trabalhadores não querem aceitar e um conflito tem início quando as forças repressivas começam a efetuar disparos. Jerônimo tenta tirar Demétrio do conflito, mas ele deseja ficar mesmo estando machucado, eles permanecem no pátio enquanto os poucos que possuem armas os protegem. Com o evidente desequilíbrio de forças, os trabalhadores são derrotados, os feridos são levados para a cidade e o restante são instruídos a organizar os pertences para ir embora no dia seguinte. Jerônimo cobra desculpa a Demétrio por tê-lo desafiado e por não ter ouvido seus conselhos desde o início, no entanto, o filho se recusa a pedir perdão e se despede da família para ir embora com Mé, Filho e Capitão. Ao optar por permanecer ao lado dos rebeldes, ele reafirma a sua ruptura contra o pai e à sua lógica de submissão e conciliação:

> JERÔNIMO – Viu, Demétrio? Viu? Eu avisei, menino. Você tinha de ouvir esse seu pai... Vida não é vontade da gente, é encargo... viver não é bonito...
> DEMÉTRIO – A gente ia ter armazém só da gente, arado na terra, o mundo ia ser nosso. (O Capitão, Mé e Filho esperam) Não esse mundo aí fora de terra e cerca, todo calado... mundo dentro da gente, mexendo como peixe no anzol...
> JERÔNIMO – Eu Avisei, Demétrio, eu vivi, eu sei...
> Demétrio – Avisou, pai... desde que nasci vosmicê avisa...
> JERÔNIMO – Não Fale desse jeito, Demétrio...
> DEMÉTRIO – Pra ter o que, pai? Uma casa de farinha, dois braços, e um corpo feito um saco com a vontade do Coronel dentro?
> JERÔNIMO – Você sabe que tenho razão, sabe.
> DEMÉTRIO – Tem sim, pai, Mas é um pecado... É um pecado vossa razão... Como se pode ficar tão desunido?
> JERÔNIMO – Você me robou minha colheita, minha cabeça erguida, me deu esse medo de continuar, enfrentei Celestino, bebi álcool puro... sabia a vida de cor.... agora... me peça desculpa, menino...
> DEMÉTRIO – Não, pai...
> JERÔNIMO – Me peça desculpa, você desafiou seu pai, desafiou a vida...
> DEMÉTRIO – Benção, mãe...
> XAVIER – Deus te abençoe. (pausa) A gente não se vê mais?
> DEMÉTRIO – Quem sabe, mãe (Demétrio sai com Mé, Filho e Capitão)
> (Vianna Filho, p.54)

Podemos interpretar essa peça a partir da pergunta que a move. O que vemos nela é uma lógica épica que ultrapassa o destino individual, isto é, a peça não se pergunta "o que vai acontecer com Jerônimo", mas "qual obstáculo interrompe a consolidação da luta coletiva?", ou seja, o que está em foco são os processos históricos e sociais do Brasil pré-1964. Nesse sentido, Jerônimo representa a figura social do trabalhador que, de tão imerso na submissão, chega a se orgulhar dela. Seu filho Demócrito e Mé, também representações sociais dos trabalhadores, por outro lado, remetem a consciência de classe em formação, uma consciência que expõe os limites históricos da conciliação de classe e que se mostra convencida a

abandonar a posição subalterna, entretanto, esbarrando ainda nos limites organizativos. A "derrota" no final da peça se configura como categoria épica e não trágica, pois ela é provisória. Ao que Demócrito deixa o seu pai para ficar do lado de Mé e dos demais que ousaram lutar, a peça sugere um final em aberto.

A interpretação do "povo" brasileiro aqui presente não é idealizada, nem homogênea, o que acaba complexificando a noção de brasilidade romântico-revolucionária. Temos trabalhadores com potencial de se transformarem em uma grande força de luta, mas Vianinha não cai em um voluntarismo, ao contrário, oferece uma leitura crítica da realidade. Se por um lado a criação da associação e a solidariedade sindical demonstrou a capacidade de organização do povo, por outro, notamos ao longo da peça como o medo, a desunião, e a desigualdade interna foram pontos marcantes no destino infeliz – ainda que provisório – dos trabalhadores. Há, portanto, uma representação do povo brasileiro enquanto uma potência histórica ainda bloqueada, mas cuja consciência se encontra em formação, podendo futuramente, quem sabe, superar os obstáculos que impedem sua emancipação.

Como destaca Betti (1997), a peça tem um caráter demonstrativo, herdeiro do didatismo e do teatro de rua das primeiras peças, isso porque ela procura representar a formação da consciência política e a partir da ação dos personagens sugerir como essa consciência pode ganhar sentido no quadro histórico. Para isso, o conflito entre pai e filho é fundamental: o filho, menos absorvido pela lógica da submissão se apresenta como consciência emergente, capaz de questionar, assim como o fez D4 em "A mais-valia", a correlação entre a produção da miséria para maioria e a geração de riqueza de uma minoria detentora do poder. Também como D4, a consciência de Demétrio não é mediada por um intelectual ou militante alheio às camadas populares, o que demonstra a preocupação de Vianinha em não cai em um paternalismo, ela é na verdade espontânea, o personagem é marcado por uma capacidade de questionar o poder constituído.

O conflito entre pais e filhos era uma constante na produção artística desde "Black-tie" (1958). Em Vianinha, essa fórmula é vista em "Brasil, versão brasileira" (1962), "Quatro Quadras de Terras" (1963), "Azeredo mais os Benevides" (1964), e se estende por muitos dos seus textos posteriores, incluindo sua última obra, "Rasga Coração" (1974). Contudo, em "Quatro Quadras" e "Azeredos", que iremos analisar a seguir, mais que um mero recurso dramático, essa característica exprime uma metáfora histórica típica do romantismo revolucionário, na medida que destaca o choque geracional entre o pai, que marca "o velho", aquilo que está consolidado, o pragmatismo e o conformismo, enquanto representa o filho como "o novo", a consciência emergente, a inquietação e o desejo de ruptura com o *status*

quo. O conflito geracional também é recurso pedagógico, pois permite encenar as contradições que atravessam a formação da consciência política, e como as transformações históricas não ocorrem sem fratura, não são exceções os momentos de tensões no encontro entre o velho e o novo. A temática da questão agrária, acompanhada do modelo de conflito entre submissão e enfrentamento a partir do conflito geracional, foi trazida novamente por Vianinha para sua nova peça "Azeredo mais os Benevides (1964), produzida nas vésperas do golpe e idealizada para inaugurar o novo teatro da UNE. A semelhança da abordagem adotada, além do curto intervalo entre uma obra e a outra, leva muitos estudiosos a crerem que a nova peça se trata de uma releitura (Betti, 1997), produzida em um momento no qual o dramaturgo se aprofundava nas obras brechtianas da década de 1940. São as semelhanças e novidades trazidas nessa releitura o objeto da análise do tópico seguinte.

3.3 Azeredo mais os Benevides: releitura épica do conflito agrário (1964)

Enquanto "Quatro quadras de terra" (1964) se passam na década de 1960, no auge das ligas e do questionamento do poder dos latifundiários, "Azeredo mais os Benevides" (1964) percorre um caminho diferente, ampliando o escopo histórico. Ela atravessa as décadas de 1910 até 1930, acompanhando a trajetória de duas famílias – a do latifundiário Espiridião e a do lavrador Alvimar – para apresentar o processo de industrialização e modernização conservadora que o país presenciava, notadamente definido pela presença do capital estrangeiro (especialmente os ingleses), pela expansão das lavouras de cacau e pelas oligarquias de poder. A história traz o personagem Espiridião, um jovem oligarca que viaja até a Bahia para organizar sua produção de cacau, e lá estabelece uma relação aparentemente paternal com os trabalhadores. Dentre esses trabalhadores temos Alvimar, que desde o início do enredo inicia uma relação de amizade com o patrão, ao ponto de nomear o seu filho como Espiridião, em sua homenagem. À medida que o tempo avança, e com ela a modernização, acompanhada do aumento da miséria e da desigualdade, essa relação "harmoniosa" é desafiada, quando temos uma revolta liderada pelo filho de Alvimar (agora já adulto) contra a ordem de despejo emitida pelo oligarca. Ao longo dessa história assistimos a tensão, mais uma vez, entre submissão e resistência, conciliação e enfrentamento.

A história se inicia em 1910, mostrando a crise financeira da família de Espiridião, onde notamos uma preocupação crescente com as implicações econômicas da presença do capital estrangeiro. O pai e a mãe da família estão precisando urgentemente de um

empréstimo para manter a sua firma, e veem na figura do rico comerciante Gonçalo Carvalhais a oportunidade perfeita para solucionar esse impasse. Por isso, tentam mediar o casamento entre seu filho Espiridião e a Silva Carvalhais (filha de Gonçalo). Desse modo, o casamento aqui aparece como mediação econômica. Isso desloca o foco da vida privada para a lógica das relações de classe, ou seja, estamos diante de uma cena tipicamente épica porque, ao invés de dramas individuais, ela expõe relações sociais objetivas:

> TIO – Eu admiro muito os inglêses! Concordo que êles devem explorar os serviços de eletricidade, ferrovias, bondes, telégrafos, gás, fretes marítimos, impressão de cédulas, mas importação de pias, ladrilhos, bidês e porcelanas de arte só os brasileiros! A César o que é de César! (*silêncio*)
> MÃE – Precisamos ou não precisamos que o Gonçalo Carvalhais nos empreste 20 contos de réis para salvar a firma? (*Silêncio*) Então teu filho não pode ir pra Bahia, hélas, tem é de ficar e casar com Silvinha Carvalhais, filha do Gonçalo Carvalhais
> Pai – Ele vai casar, querida.
> MÃE – Como? Teu filho quer ir para a Bahia explorar nossas terras hipotecadas, abandonadas e inúteis, que Deus me perdôe ter um filho assim... (*sinal da cruz< sinal da cruz*) Pensas a Silvinha Carvalhais irá com teu filho para aquêle fim de mundo?
> 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 [palavra não identificada], os 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 – Fala com êle – Exige! Impõe (*entra Espiridião. Miguel preto atrás, carrega-lhe malas. longo silêncio*)
> (Vianna Filho, 1968, p.10)

No entanto, Espiridião deseja se mudar para o estado da Bahia, para iniciar uma plantação de cacau e viver do seu próprio sustento, além de não querer se casar por um mero interesse econômico. Então, ele rompe com a negociação matrimonial enquanto estratégia burguesa, mas não rompe com a lógica da propriedade, visto que sua posição está de acordo com seu novo projeto de autonomia pessoal. A ambição do jovem Espiridião, portanto, frustra os planos do casamento e, por consequência, sua família fica sem o empréstimo, já que Gonçalo prefere fazer negócio com os ingleses:

> ESPIRIDIÃO – Então... (*longo silêncio*) Adeus.
> SILVINHA – É a primeira vez que digo adeus... (*se abraçam ternos. pausa*) Vamos embora, pai. Cinco hora na Ribeiro graça. (*silêncio. Carvalhais vai até ela*) Ele vai mesmo, pai... (*carvalhais olha a familia. faz um movimento de cabeça. saem. na porta*)
> PAI – CARVALHAIS... (*Carvalhais pára*) E... sobre o empréstimo...?
> CARVALHAIS – Não sei... eu ... eu estou pensando em fazer negócio com a firma inglêsa... (*sai. silêncio*)
> (Vianna Filho, 1968, p 13).

A cena seguinte já indica uma passagem de tempo em relação a primeira, ela apresenta a chegada dos camponeses a partir da canção "chegança" do músico Edu Lobo:

> (UM GRUPO DE CAMPONESES SENTADOS. OUTROS CHEGAM. ALVIMAR, ABRAÇADO COM LINDAURA, CANTA)
> 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,
> asar, filho espalhar
> pôr o mundo num tal de rodar
> (*sentam. silêncio. uns comem. outros deitados, amamentam crianças outras*) (Vianna Filho, p.14).

Uma das novidades da obra em relação à anterior é a utilização do recurso crítico da música. Essa é apenas a primeira de algumas músicas que são usadas na peça como recurso épico, se configurando como um comentário social que, neste caso, leva o público a refletir sobre a condição histórica dos trabalhadores do campo. Não se trata de uma chegada individual, mas coletiva, de migrantes pobres que carregam consigo a esperança de um futuro melhor. Espiridião faz a distribuição das quadras de terras para os camponeses, e a Alvimar é fornecida a melhor terra, privilegiada por ser próxima ao rio. Esse gesto é acompanhado da canção cantada por Lindaura (esposa de Alvimar) que sugere o início de uma amizade entre patrão e empregado:

> LINDAURA – (*CANTA*)
> Uma funda amizade
> Aqui começou
> Lindaura continua
> Um doutor de verdade
> E um camponês, meu amor
> (Vianna Filho, 1968, p.18)

Notamos como a música representa/cria uma imagem de harmonia entre as classes sociais, representando simbolicamente a conciliação, não de um modo ingênuo, mas de um modo que, na passagem da história, o público será levado a refletir sobre como essa "aliança" carrega tensões insolúveis.

A vida na vila não é fácil e na cena seguinte, assistimos casas desmoronadas em "decorrência da chuva". Não se trata, contudo, de um "acidente" ou da mera causa natural, o

desmoronamento tem a ver com a precariedade da instalação dos camponeses nas terras. Os trabalhadores, com Alvimar à frente deles, se articulam para levantar a casa de um senhor vítima do desmoronamento, enquanto o doutor Espiridião presta cuidados à vítima. Assim, a figura do patrão passa a ser idealizada por Alvimar, ao ponto de ele propor a ideia de "juntar a plantação tudo numa só" e viver em uma espécie de coletivismo onde o trabalho comum daria a tônica da organização social. Essa ideia é ignorada pelo patrão, que recorre ao ideário liberal sobre propriedade e incentivo individual, para argumentar que isso geraria acomodação e uma realidade de "um se escorando no outro". A personagem Sia Rosa, que ao longo da peça muitas vezes é vista por Alvimar apenas como uma bêbada, é a pessoa que demonstra desde cedo uma sobriedade, ao ter uma perspectiva crítica em relação ao patrão ao assistir o trabalho excessivo dos camponeses. Sua fala tem a função de quebrar a idealização de Alvimar em relação à Espiridião:

> SIA ROSA – (...) Fiquei na enxada até agora. Esse Alvimar trabalha demais e doutor Espiridião fica falando: veja o Alvimar como trabalha, veja... Sem adubo, sem arado, sem nada. Já me danei demais de encontro no mundo prá trabalhar sem reclamar, acham que o Doutor é Deus. Boa noite.
> (Vianna Filho, 1968, p.22)

Na cena 5, observamos Lindaura dar à luz ao primeiro filho e Alvimar se encarrega da escolha do nome, atribuindo "Espiridião" em homenagem ao seu patrão. O que antes era amizade, passa a se transformar em um apadrinhamento. Ao chegar na vila para acompanhar os frutos da colheita de cacau, o patrão é apresentado a criança:

> ALVIMAR – É. Doutor, me dê licença, eu... Lindaura, vem cá, vem cá, Lindaura, ande. (*Lindaura se levanta com dificuldade*) É meu, doutor... eu ... segure êle direito, Lindaura, prá o doutor ver!... não se ofenda... eu queria chamar êle de Espiridião... (silêncio. *Espiridião acaricia a criança*)
> ESPIRIDIÃO – Espiridião?... Espiridião é tão feio, Alvimar... (*Ri. Risos que começam fracos. Aumenta. Canto. Espiridião dança com Alvimar que ri muito. Todos dançam. Lindaura parada no meio, fraca, feliz*)
> (Vianna Filho, 1968, p.33)

A colheita de cacau rende um bom lucro, acompanhamos como os negócios de Espiridião cresceram ao ponto de ele ser procurado por Gonçalo Carvalhais, que deseja se aproximar dele e deixar os ingleses para trás. Se antes era a família Albuquerque que queria mediar o casamento por interesse, agora é o próprio Carvalhais que quer dar a mão de sua filha a Espiridião:

> ESPIRIDIÃO – Como fizeste falta, Sílvia.
> SÍLVIA – Não pude escrever, meu pai não deixava. (*Silêncio*)

> ESPIRIDIÃO – Vieste para ficar?
> SÍLVIA – Eu não queria, Espiridião. Perdoa-me. Te amo, mas casando a mulher precisa virar uma santa..., mas meu pai é quem quer agora. Não entendo...
> ESPIRIDIÃO – Vieste para sempre?
> SÍLVIA – Acho que sim... (*Abraçam-se. Beijam-se. A família volta. Todos, em silêncio. Emocionados, apreciam a cena*)
> (Vianna Filho, 1968, p.37).

Espiridião volta aos braços de Silva e apresenta a ela o seu afilhado Espiridião (filho de Alvimar). O ato é finalizado sugerindo uma convivência harmoniosa entre o patrão e Alvimar, pautado na amizade e na cooperação mútua. Após receber de presente um enxoval e observar o carinho de Espiridião por seu filho, Alvimar faz um corte em seu braço se entregando simbolicamente ao patrão:

> ALVIMAR – Esse sangue, meu doutor, é prá mór de voscimê. Não sei falar, eu, o que corre em mim, tudo é intenção de voscimê... (*Canta*)
> O sangue que corre na minha veia,
> Minha intenção, minha cara feia,
> Tudo é vosso de corpo e alma
> Cabeça, coração, mão e a palma.
> (*Espiridião vem e se abraça com Alvimar. Silêncio profundo*)
> LINDAURA – Uma funda amizade
> Aqui continuou
> Um doutor de verdade
> E um camponês, meu amor
> (Vianna Filho, 1968, p.40)

O segundo ato se inicia 8 anos depois, durante esse período, Alvimar conseguiu abrir uma pequena bodega, passando a se tornar um pequeno comerciante. O seu Filho, a essa altura com idade escolar, é a pessoa que cuida das finanças do comércio, juntamente com Gonçalinho (agregado da família). A mando de Alvimar e Gonçalinho, Filho frequentemente infla as dívidas dos clientes para além do valor consumido. Ou seja, Alvimar começa a ocupar, embora em escala infinitamente menor, o lugar do patrão, absorvendo a lógica da exploração, que consiste justamente na estratégia ardilosa de aumentar as contas dos trabalhadores para se sobressair, extraindo mais lucros. Um desses casos se deu com Sia Rosa, uma das principais frequentadoras da bodega, que teve sua dívida ampliada para 12 mil réis e, posteriormente, para 14 mil:

> SIA ROSA – Me dê uma pinga.
> ALVIMAR – Só pagando antes.
> SIA ROSA – Quanto eu devo, defelho? (*O filho procura*)
> FILHO- É quartoze mil réis.
> SIA ROSA – O que é? Agora pouco era dôze mil réis! Isso é roubado. Ele manda o fedelho aumentar as contas!
> GONÇALINHO – Eu? Devoto de São Teixeirinha? Ah, que peca...
> SIA ROSA – (*Tira papel. Rasga*) Isso é roubado!
> (Vianna Filho, 1968, p.47)

Espiridião vai até Alvimar para apresentar Gonçalo Carvalhais, o anunciado como candidato a governador da Bahia. O patrão tenta convencê-lo da importância de eleger Carvalhais para tornar a vida de todos melhores, a partir de um projeto político que prevê a criação de uma barragem na baixada e a criação de uma estrada que liga a fazenda até Salvador. Desta maneira, visualizamos a consolidação da posição de classe de Espiridião, que agora não é apenas proprietário, é uma liderança burguesa que articula aliança e candidatura:

> ESPIRIDIÃO – Conhece o senhor Gonçalo Carvalhais, Alvimar?
> ALVIMAR – Não, senhor...
> ESPIRIDIÃO – Ele é candidato a governador da Bahia...
> CARVALHAIS – Vou construir uma barragem na Baixada, uma estrada direta a Salvador. Êste govêrno que aí está distribui terras do Estado para os amigos. Êles plantam cacáu, misturam pedra e areia e depois vão vender a qualquer preço. Vou acabar com isso
> (Vianna Filho, 1968, p.48).

Como o apoio à candidatura requer que o patrão invista dinheiro, ele anuncia que, a partir desse momento, será preciso que os lavradores trabalhem mais. Ou seja, se antes a candidatura de Carvalhais era apresentada como caminho para melhoria de vida dos trabalhadores, ela vem acompanhada de um custo concreto: mais exploração desses mesmos trabalhadores. Entendendo que a bodega de Alvimar seria um obstáculo nessa nova fase, pois frequentemente existiam casos envolvendo bêbados e brigas, ele retira a autorização de comercializar na fazenda e manda derrubar a bodega, oferecendo uma pequena indenização. Notamos, na cena, que um dos horizontes que Alvimar tinha com a bodega era juntar dinheiro para colocar seu filho na escola, o que significaria uma ascensão social. Ainda que esse plano tenha sido frustrado nesse momento, o lavrador tem a esperança que, ao juntar o dinheiro da indenização, trabalhar mais um pouco e cobrar as dívidas dos devedores, o projeto ainda possa se manter de pé. Contudo, ele descobre que seu Filho acabou de perder as anotações em que registrava os devedores e os valores pendentes, e sem se controlar com a notícia, ele avança sobre o menino, iniciando uma surra punitiva. Mais uma vez o uso da música como comentário de cena é utilizado para estimular a perspectiva do público:

> 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 êle quem apanhava
> (Vianna Filho, 1968, p.52)

A cena que segue traz um outro elemento importante do personagem Alvimar: após a exposição das dificuldades financeiras do lavrador, que regrediu ao seu estado de 8 anos atrás ao perder sua bodega, vemos uma camponesa recém-chegada lhe procurar para pedir ajuda, pois ouvira que ele era um grande amigo de Espiridião e, por isso, pediu para que Alvimar convencesse o doutor a lhe oferecer um pedaço de terra. O lavrador se nega a ajudar aquela que que está na condição que ele esteve um dia, e apenas muda de ideia quando ela oferece dinheiro em troca da ajuda. Não há mais, portanto, identificação de classe e solidariedade, isto é, a personagem, embora com pouca aparição, cumpre um papel muito simbólico na histórica, aparecendo para lembrar ao público da fase inicial da chegada dos camponeses e refletir sobre o que mudou.

> RECÉM-CHEGADA – Ah, seu Alvimar, estou vindo de tão longe. Eu tinha com meu marido um canto lá no Norte. A gente plantava arroz dava prá comer, não brigar e criar os filhos. Aí chegou o trem com arroz em pacote. Aí o preço do arroz foi baixando., baixando, até que meu marido faleceu de caganeira. Ficou três dias na casinha, depois faleceu. Então vendi a terra prum doutor Gustavo Carvalhais, vim procurar trabalho. Aí me arrependi que não tem. No Norte te um mundo de terra vazia dêsse doutor Carvalhais que é prá plantar cácau daqui uns anos. Aí eu cheguei aqui, aí me disseram que tinha tanta gente que só o inferno e casa de tolerança. Aí me disseram que vosmicê é unha e carne com o dono dessas terras, aí eu pensei que vai ver vosmicê pudesse fazer a bondade de me apresentar como comadre sua prá ver se arranjo um pedaço de terra.
> ALVIMAR- Não posso, não. A gente não quer mais ninguém aqui, não.
> RECÉM-CHEGADA – Ah, seu Alvimar, me disseram que vosmicê tinha um coração tão dourado.
> ALVIMAR – Não.
> RECÉM-CHEGADA- Olhe, seu Alvimar, tenho um resto de dinheiro sobrado... Oito mil réis... lhe dou... lhe dou se vosmicê interceder por mim... Oito mil réis... (*Silêncio*)
> ALVIMAR – Me dê. (*A mulher dá*) Amanhã falo com doutor Espiridião
> (Vianna Filho, 1968, p.58)

Adiante, temos o dia da votação para governador. Nela, assistimos a denúncia do dramaturgo de como o processo político representativo é manipulado e submetido aos interesses dominantes. Nessa cena, Espiridião oferece dois mil réis para cada trabalhador que "escrever o nome" no voto. Os trabalhadores, a exemplo de Alvimar, votam com muita dificuldade, pois por não ter acesso à educação, não sabem sequer escrever o próprio nome:

> LINDAURA – Isso, Alvimar. Vai indo, homem, vai indo. (*Alvimar para*)
> ALVIMAR – Não sei. Tenho a mão dura. Não sei, não. (*pausa*)
> GONÇALINHO – Doutor Espiridião dá dois mil réis prá quem escrever o nome, Alvimar. Vai ter festa com comida. Você tem de votar.
> ALVIMAR – (*Pausa*) Vamos, menino.
> FILHO – Salustiano. Primeiro um "ésse", pai. Uma cobrinha. Não, pai. Não é uma cobrinha deitada, é de pé.
> ALVIMAR – Onde é que esse menino viu cobra ficar de pé, Lindaura?
> (Vianna Filho, 1968, p.59)

Carvalhais venceu as eleições como esperado, e sua filha Silvia, tão apegada ao filho de Alvimar, pediu para que Alvimar e Lindaura deixassem ele passar uns tempos morando com ela e Espiridião. Mesmo contra a contra vontade do Filho, os pais acabam acordando em mandá-lo morar com os padrinhos, visto que isso significaria permitir o filho ter uma vida melhor, com melhor acesso à educação, alimentação e possibilidade de ascensão social:

> ALVIMAR – (*Acorda o menino. Gonçalinho acorda*) Espiridião. Espiridião. Filho, olha você vai prá capital com Doutor Requião. Doutor Carvalhais agora é governador. Vai ter vida melhor com almoço e janta completo, viu, filho?
> FILHO – Não quero ir, pai.
> ALVIMAR – Êle não quer ir, Lindaura.
> LINDAURA – Vem se vestir.
> FILHO – Não quero ir (*Lindaura pega o menino. Começa a vesti-lo*) Não quero...
> ALVIMAR – Êle não quer ir, Lindaura.
> LINDAURA – NÂO faz zuada que acorda os outros, menino. (*Êle chora. Se debate*)
> Filho – Não deixe, pai, não deixe.
> LINDAURA – Quieto. (*Entram Espiridião, Sílvia, Miguel com malas. Carvalhais e família. Lindaura leva o filho. Êle se agarra nela*). Largue, menino, largue. (*Arranca o menino. Êle fica parado*). Seja bem comportado, não maltrate passarinho, urine sempre na casinha. Se despeça de seu pai. (*Filho vai até o pai. Se abraça Nêle*)
> ALVIMAR – Olhe o padrinho esperando, menino. (*Sílvia pega o filho. Espiridião põe a mão no ombro de Alvimar*)
> ESPIRIDIÃO – Vou cuidar bem dele, viu? (*Alvimar faz que sim. Saem. Longo silêncio*)
> GONÇALINHO – Agora, pelo menos, tem mais lugar nessa cama dura... (*Lindaura entra. Alvimar fica parado. Silêncio*).
> LINDAURA – (*De dentro canta*)
> Adeus menino
> Não fui capaz de te criar
> Adeus menino
> Eu pra té educar
> Adeus, menino
> (Vianna Filho, 1968, p.62).

Mais uma vez temos uma passagem de tempo. Na cena 13, Lindaura e Alvimar esperam a visita do filho, que há tempos estava morando com os padrinhos. Com o andamento da construção da barragem e a possível melhoria de vida, os dois possuem a esperança de trazer o filho de volta para casa e terem a condição de lhe colocar na escola. O filho retorna mais educado e alimentado, também aparenta ter mudado sua personalidade, uma vez que se distanciou do mundo social dos pais, porém, ainda que tenha experimentado um modo de vida melhor, é preciso lembrar que isso não o fez pertencer à classe dominante propriamente.

Espiridião vem tomar satisfação com Alvimar, pois ouviu que existe alguém vendendo cacau da colheita para os fazendeiros vizinhos, o que está levando à desvalorização no preço do produto, pois esses fazendeiros estão misturando o cacau com terra e pedra e vendendo

para o exterior. A consequência alegada pelo patrão é que a construção da barragem deverá ser interrompida, o que seria um obstáculo para os planos de Alvimar de melhor de vida e colocar o filho na escola.

> ESPIRIDIÃO – Quem é que anda vendendo cacáu da minha colheira pros Belarmino?
> ALVIMAR – Senhor?... Eu...
> ESPIRIDIÃO – Quem é que anda vendendo cacáu escondido?
> ALVIMAR – Não sei, eu...
> ESPIRIDIÃO – Vai ter de parar a construção da barragem, sabia disso? Pois é. Vendem cacáu pros Belarmino, êles misturam cacáu com terra e pedra e vão vender no estrangeiro. Aí o preço do cacáu cai e o govêrno não tem mais dinheiro para construir barragem! Vocês não entendem! Não entendem... Você vendeu cacáu, Alvimar?
> (...)
> ALVIMAR – É a bêbada. Eu avisei prá bêbada prá ela não fazer isso. É a bêbada, sim. Isso é cacáu do doutor, Siá Rosa, eu disse. Mas ela não ficou me devendo 14 mil réis, doutor? Que vergonha, Siá Rosa, eu disse... (*Doutor sai com Miguel preto*). Não acusei antes que não sou acusado... Eu disse prá bêbada, que vergonha?
> (Vianna Filho, 1968, p.69).

Alvimar acaba entregando Siá Rosa como a figura por trás dessa "traição", escondendo com isso que ele próprio estava articulado no mesmo plano. Na cena seguinte, Siá Rosa é expulsa e, mesmo sendo delatada por Alvimar, ela decide não o entregar, pedindo apenas a ele uma ajuda em dinheiro para que deixe a fazenda em segurança.

A cena 15 acontece na casa do doutor Espiridião, onde estão Alvimar e Lindaura, que está prestes a dar à luz a seu quinto filho. A bebê, que seria a primeira menina, no entanto, nasce morta. A condição produzida pelo próprio sistema de exploração, que envolve a precarização material dos trabalhadores é transformada em culpa individual por Alvimar, que culpabiliza a sua esposa pela morte da filha:

> SÍLVIA – Lindaura está bem, viu?
> ALVIMAR – Sim senhora.
> SÍLVIA – A menina nasceu morta. (*Pausa*)
> ALVIMAR – Sim, senhora. (*Silêncio. Espiridião se senta desolado. Filho ao lado dele, triste. Um tempo. Alvimar vai até êle*) Compadre... Não faz mal não... Compadre vosmicê assim eu... Vosmicê fez o que pôde... Compadre me desculpe... (*silêncio. Pai e mãe entram carregando Lindaura. Param*) ô, Lindaura, veja como está o compadre. A culpa é sua que anda fraca e come terra, é. Olhe ela compadre. A culpa é dela, veja como está desarranjada. (*Canta*)
> Lindaura ficou feia
> Era tão viçosa.
> Era mulher e meia,
> Um botão de rosa.
> Não serve prá mais nada.
> Tinha longa cabeleira
> Era tão fiteira.
> Mas já não vale uma encochada. (*silêncio. Sai amparando Lindaura*).
> (Vianna Filho, 1968, p.75)

Sem a construção da barragem prometida, fica claro para Alvimar que, daqui por diante, a sobrevivência demandará muito trabalho, por isso ele conversa com Espiridião para trazer seu filho de volta para casa, para ter quem possa lhe ajudar no trabalho. O menino, a essa altura, não quer retornar a morar com os pais, mas contra sua vontade é arrastado por Alvimar. Se antes o menino era enviado para os padrinhos como um projeto de futuro, ele volta agora como necessidade econômica, tornando-se um instrumento de sobrevivência.

> ALVIMAR – Eu queria ficar com o menino, doutor – (*Silêncio*) Não vai mais construir a barragem, já ando cansado, vou precisar da ajuda dele. (*Silêncio*)
> VOZES – Mas êle está tão tem – engordou – tão inteligente.
> MÃE – É um absurdo, uma desumanidade, uma mons...
> ESPIRIDIÃO – É o dele. É o pai dele. (*Silêncio. Alvimar faz um gesto para o filho. Êle se encolhe nas pernas do padrinho*)
> MÃE – Coitado do menino, meu Deus, meu Deus. (*Sílvia vai até o Filho. Espiridião e Sílvia abraçam o menino*)
> SÍLVIA – Seu pai, sua mãe precisam de você, filho. Sempre que eu puder venho te ver, sempre que puder seu pai deixa você ir até lá... (*Filho chora*)
> ESPIRIDIÃO – Seja um homem, filho. Você me prometeu que era um homem, não foi? (*Alvimar pega o menino*) Adeus, filho.
> (Vianna Filho, 1968, p.77).

O terceiro ato avança mais oito anos, nele temos a família de Alvimar em situação de miséria e lamentando o total abandono de Espiridião, que há 8 anos deixou de dar notícias, esquecendo completamente os camponeses, na medida que o projeto da plantação de cacau perdia seu espaço lucrativo. Em cena, Alvimar se pega lembrando dos filhos que morreram, sendo tantos filhos que ele diverge com a sua esposa ao lembrar onde cada qual está enterrado. Embora demonstre estar chateado com Espiridião, Alvimar demonstra ainda ter esperança, ao sugerir ao filho que escrevesse uma carta apelando para que o patrão apareça e retome o projeto da construção da barragem. Ao longo da carta, Alvimar narra a situação deplorável vivida pelos lavradores:

> ALVIMAR – Filho, olhe, vamos escrever uma carta prá Doutor Espiridião.
> FILHO – Não adianta, a gente escreve todo dia.
> ALVIMAR – Vem, adianta sim, vem. (*Filho vai. Pega um lápis. Papel*) Compadre Espiridião. Venha terminar de construir a barragem que dá. Muita gente foi embora mas estou aqui eu, mais Espiridião, a Lindaura, Raimualdo, Seu Ermeciano, seu Argemiro morreu, sabia? Seu Teodoro, Indalécio, dona Osira, Aluísio Santa cruz, quase cedo, seu Meireles, José pequeno, Gustavo da Baianinha (*Filho nem escreve mais*) Apolidoro, Siá Lúcia, Antenor, Misinho, Tomé, Riso, Nataniel... (*A luz apaga*)
> (Vianna Filho, 1968, p.86).

Notamos a diferença geracional quando Alvimar, apesar de tudo, deposita esperança no patrão, enquanto que Filho já tem a certeza que a escrita da carta será apenas um ritual vazio. A esperança de Alvimar desmorona quando chega um novo telegrama de Espiridião,

mas ao invés das respostas aos seus pedidos de ajuda, o que esse telegrama traz é uma ordem de despejo que é lida por Miguel, vejamos:

> MIGUEL PRETO – Bom, gente, não é notícia boa. É um telegrama do doutor Espiridião. Demorou para chegar porque não há mais correio na vila (*abre e ler*) Colonos de Itapira, tentei todo possível. Impossível construir barragem. Governo não tem dinheiro. Preço cacau caindo. Preciso plantar menos. Não é mais possível vocês ficar em terra. Aguentei dois anos. Imensos prejuízos. Compra de mantimentos do armazém será suspenso. Levarei caminhão até Tabatinga. Espiridião Albuquerque"
> (Vianna Filho, 1968, p.87).

Na cena 20, Miguel e o Sargento local estão assustados com as implicações do despejo, pois se por um lado alguns lavradores foram embora, outros insistiram em ficar. Com os armazéns fechados e todos os alimentos escassos, tudo parecia apontar para eclosão de uma revolta dos trabalhadores, pois Miguel inclusive já notara que algumas armas foram roubadas do posto. O que os poderes locais temiam acaba sendo concretizado, pois o povo inicia uma revolta, dando início à ondas de invasões aos armazéns e saques de alimentos e animais. Filho é uma figura central nessa revolta. Se portando como líder, ele representa o deslocamento da esperança conciliatória para uma consciência de enfrentamento. Como gesto simbólico, ao se insurgir contra a ordem de despejo, o jovem obriga Miguel a engolir o papel do telegrama enviado por Espiridião. Os trabalhadores se apropriaram das comidas e, em uma cena profundamente alegórica, comeram chocolate pela primeira vez. Embora eles fossem plantadores de cacau, o destino da mercadoria era a exportação, de modo que os próprios plantadores não tinham acesso ao produto final do seu trabalho. Assim, foi a partir da insurreição que experimentaram, pela primeira vez, o resultado de seu trabalho.

> FILHO – Minha mãe. Sente aqui, minha mãe. Aqui, meu pai. Vem mãe. Estou dizendo prá vir. (*Os dois vêm tímidos*) É prá vocês comer... (*Silêncio*) coma pai. Isso é a comida nossa que êle compra arroz por cinquenta réis e vende a três mil réis em Tabatinga...
> GUIMAS – Olhe, meu amigo, eu...
> FILHO – Cala a boca que meu pai vai comer. Coma meu pai. Isso se chama compota, isso é vitela, pai. Uma carne macia, minha mãe, que só a senhora devia comer no mundo. Coma. Isso é chocolate, mãe. Feito de cacáu que a gente plantou. Chocolate, mãe. Fui o único filho que nunca teve parceiro prá êle na enxada, que ensinou o povo a plantar, que puxou o mundo prá essas bandas e hoje só tem um baralho. Meu pai, meu Santo, cheio de carícia que só é capaz de ter o que todos os outros podem ter...
> ALVIMAR – É bom chocolate, filho. Quem diria. Nunca comi assim, não, filho, nunca...
> FILHO – Vem vóvó, vem seu Teodoro... seu Indalécio... se sirva... vem povo... (O povo vem comer)
> (Vianna Filho, p.96).

Na cena 21, as notícias da invasão e saques do povo chegam até Espiridião. Em diálogo com Carvalhais e Albuquerquinho, eles discutem a inviabilidade da construção da barragem e a necessidade de investir na renovação do exército para conter a ofensiva do povo. Aqueles, que outrora foram o eleitorado, agora são uma ameaça:

> ESPIRIDIÃO – Não é mesmo possível construir a barragem?
> CARVALHAIS – Não.
> ESPIRIDIÃO – Falou com o Raul? Êle não pode destacar uma verba? É o ministro da fazenda!
> CARVALHAIS – Você mesmo concordou que é inútil construir a barragem. Estamos plantando no Norte. Há muita terra fresca por lá...
> ESPIRIDIÃO – Mas para o café é possível, não é? O café, o senhor Raul Carvalhais deixam plantar quanto quiser. O cacáu tem que destruir a plantação. Os ingleses também plantam cacáu e os Carvalhais sempre foram amigos dos ingleses, não é?
> CARVALHAIS – Não. O mano tem que gastar dinheiro para reaparelhar o exército porque o seu amigo povo está nas ruas gritando, exigindo leis trabalhistas absurdas e a polícia não vê isso...
> (Vianna Filho, p.98).

Espiridião manda buscar Alvimar e Lindaura para obter informações sobre onde se encontra seu filho fugitivo, apesar do apelo de Alvimar para que ele esqueça do jovem Espiridião, já circula nas redondezas notícias de invasões semelhantes inspiradas na sua figura, deixando claro, portanto, que caso as forças repressivas não dessem conta de punir o foragido, seu símbolo de rebeldia se espalharia como pólvora, acarretando em novas revoltas. Depois de Alvimar ser pressionado a contar que Filho está com a prostituta Ana Rosa, Espiridião manda o Sargento pôr um fim no Filho:

> ANA ROSA – Me larga filho de uma égua, esfomeado, me largue, me larga cachorro... (*Num repente arrombando a porta entra o sargento vestido à paisana. Revólver na mão. Espiridião tenta alcançar uma espingarda*)
> SARGENTO – Quieto. (*Aponta a arma nervoso. Na frente do pálido Espiridião, Albuquerquinho e Carvalhais entram. Escutam*)
> FILHO – me deixe ir, sargento, me deixe. Eu fiz aquilo de doideira que deu, de fome, de notícia de ir embora. Sou bom, devoto de São Teixeirinha, se esqueça do que lhe fiz. Me deixe ir, não me prenda. Vosmicê não vai me prender? Por que é que vosmicê está vestido assim à paisana, feito bandido? Pare de me olhar com esse olho espantado, Sargento. O que é que vosmicê vai fazer Sargento? Vosmicê vai me... Pelo amor de Deus, Sargento. Foi doideira. Tenho vinte anos, hoje dormi a primeira vez com uma mulher... eu ... Sargento (*Sargento fecha os olhos. Dispara*) Sargento... me deixe ir... tenho vinte anos... sou devoto de São Teixeirinha... (*Cai. Longo Silêncio. Sargento apavorado recua. Na frente, os três se olham pesados e saem. Pausa*)
> SARGENTO – Não foi vingança, não, moça. Foi não. Não sou vingativo, não. Tive ordem de matar. Êle é perigoso. Se vai préso ia haver julgamento, ia haver muita notícia. Essas coisas não deve saber... Não é culpa minha. Tenho família na capital, ganho pouco. Sou vingativo não…
> (Vianna Filho, p.102).

A peça termina no velório do Filho, Alvimar e Lindaura estão muito abalados pela perda do menino, o patrão Espiridião também está presente no velório, se emociona e reza ao

redor do morto, mas apesar de lamentar, justifica que a ação foi necessária, oferecendo como consolo 2 mil réis para a família cobrir o enterro:

> ALVIMAR – Êsse doutor que eu ajudei tanto me mata o menino? Interesseiro. Interesseiro. Digo isso na cara dele, Lindaura.
> 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 fôsse com meu filho...
> ALVIMAR – Sei...
> ESPIRIDIÃO – Mesmo que fôsse 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 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?
> (Vianna Filho, p.106).

A canção de Lindaura é bastante simbólica: “A mão levantou/ E a mão parou”, as possibilidades de reação de Alvimar poderia ser muitas: agredir o doutor, recusar o dinheiro, romper definitivamente com ele, mas “a mão para”, e a pergunta final é realizada: “E sua vingança, Alvimar?”. Essa pergunta não é feita somente ao personagem, mas ao público que assiste a peça. Alvimar termina por aceitar o dinheiro, reafirmando a sua submissão, assim abraça o patrão e lhe agradece. A cena contrasta com a canção cantada por Lindaura, que denuncia a prevalência dessa submissão e a inconsistência da articulação de uma aliança entre trabalhadores e setores da burguesia, personificado na figura de Espiridião (patrão) e Alvimar (trabalhador):

> 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... 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
> PRÓLOGO –
> Mas o que queremos dizer
> É que essa fraternidade
> Ah, que não é coisa do homem
> Que não existe amizade
> Se um passa fome, outro come
> Se um existe, outro some.
> Mas o que queremos dizer
> Oiça bem, meu amigo
> Se você quer amizade
> Tenha sempre um inimigo
> Acabe com a desigualdade
> Mas o que queremos dizer
> Veja bem sem véu
> Amizade é coisa de Deus
> Mas ela não cai do céu
> Mas o que queremos dizer
> É que a amizade no fundo
> É a luta do homem no mundo
> A luta do homem no mundo
> (Vianna Filho, p.106).

Mesmo diante da execução do filho, a lógica da conciliação permanece, Lindaura canta a vingança, mas Alvimar responde exatamente com o contrário, demonstrando como a submissão é algo incorporado em si. O coro coloca em xeque a aliança entre Alvimar e Espiridião, pois não há como ter fraternidade entre desiguais: "Não existe amizade/se um passa fome, outro come/Se um existe, outro some". A verdadeira "amizade" não é o compadrio vertical, mas sim, a solidariedade que poderia ser construída a partir da luta.

Como vimos até aqui, a partir de peças como "Azeredo mais os Benevides" (1964) e "Quatro Quadras de terra" (1963), Vianinha estava trazendo para o centro da arte dramática toda tensão que envolvia a conjuntura política da época, com a articulação do golpe já em andamento. Em entrevista a um jornal cubano, o dramaturgo comentou a respeito da possibilidade de um golpe militar no Brasil, afirmando: "O povo brasileiro já se organizou o suficiente para não permitir um recuo nas suas conquistas democráticas" (In: Moraes, 1991, p.124). Se por um lado há uma aposta no nível de organização da classe trabalhadora, nas suas obras aqui analisadas, ele não subestimou a capacidade da classe dominante de impor suas vontades a partir da violência, basta observarmos que nas duas peças analisadas neste capítulo, o desfecho foi de derrota para os trabalhadores, que ainda se encontravam divididos e em estado de formação de uma consciência política.

Para se ter uma ideia do clima que atravessou a UNE nas vésperas do golpe, no dia 30 de março o prédio foi atacado a tiros de metralhadoras. O esforço das forças militares para eliminar a UNE revelava o quanto o projeto cepecista representava uma ameaça para os setores dominantes. Por essa razão, foi justamente o CPC-UNE uma das primeiras vítimas quando a ditadura se instalou. Em primeiro de abril de 1964, os militantes precisaram fugir pelos fundos antes que os militares tomassem o prédio. Lá fora, assistiram a UNE ser incendiada, juntamente com o teatro recém construído e previsto para estrear com a peça "Azeredo mais os Benevides" (1964). O novo teatro representava não apenas mais um espaço físico, mas um passo adiante na construção de uma cultura contra hegemônica, isto é, na produção de obras comprometidas com a perspectiva de transformação da realidade, articulando produção artística, formação política e mobilização popular. Camargo (2016) destaca que, no primeiro dia após o golpe, os estudantes consideraram voltar no prédio da UNE para resistir, no entanto, receberam a orientação do Partido Comunista para abortar o ato e fazer um "recuo organizado". Esse novo cenário, agora com tropas militares ocupando as ruas, obrigaria os artistas a abandonarem o modelo de teatro ao ar livre, que havia sido tão importante na experiência cepecista, ao criar um ponto de encontro entre artistas/intelectuais e as camadas populares. Foi preciso, nesse momento, também recuar no sentido de voltar ao modelo de teatro fechado.

Com a vida curta que teve, o CPC-UNE não conseguiu alcançar o horizonte da socialização dos meios de produção da cultura. Esse era o principal objetivo do grupo, pois mais do que produzir cultura para as camadas populares, buscava-se alcançar uma etapa em que o próprio povo aderiria ao grupo e, dispondo dos meios de produção da cultura, se tornaria, eles próprios, produtores de cultura. Augusto Boal resgataria essa proposta em 1970, com sua formulação do teatro jornal. No auge da censura, o teatro jornal foi uma técnica na qual o dramaturgo utilizou-se de notícias de jornais para criar ações teatrais. Essa era uma forma eficiente de driblar a censura, visto que os jornais que já passaram pelo filtro da censura não podiam ser censurados novamente. A partir dos jornais, qualquer homem ou mulher poderia ocupar o lugar de artista, se tornando produtor de cultura. Esse meio de comunicação que escapava da implacável censura foi levado para sindicatos, associações de bairros e igrejas. Mais tarde, Boal uniu o teatro jornal a outras diversas técnicas de teatro que foram fruto da sua experiência na busca de um teatro popular, o que conflui na sistematização do Teatro do Oprimido, que podemos interpretar como uma tentativa de retorno ao sonhado horizonte cepecista: a socialização dos meios de produção da cultura, incluindo os meios teatrais, para que todos possam produzir arte política e intervir na própria realidade. Sob um

ponto de vista gramsciano, busca-se a capacidade do povo expressar e organizar suas próprias ideias, deixando de pensar com as ideias que a classe dominante lhes impõe. Contudo, a ditadura que derrotou o CPC-UNE também prendeu e torturou Boal em 1971, libertando o artista apenas por conta da pressão exercida pelos companheiros do Teatro de Arena, que estavam fora do Brasil e exigiam a liberdade do dramaturgo. Com a prisão repercutindo negativamente na imagem da ditadura, Boal foi libertado e partiu para o exílio na França e, posteriormente, na Argentina, onde conseguiu publicar seu livro "Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas" (1974).

A filósofa Iná Camargo (2016) analisou o *agitprop* cepecista comparando-o com o *agitprop* desenvolvido em países como União Soviética, Alemanha, Inglaterra e França. De acordo com ela, essas experiências possuem em comum o fato de terem atravessado três etapas: a primeira, na qual os intelectuais e os estudantes criaram o grupo de *agitprop* em face do compromisso com a causa revolucionária; a segunda etapa, na qual os trabalhadores para quem as obras se destinavam aderiram ao grupo, se tornando produtores de *agitprop* e multiplicando o movimento, e, por fim, a etapa em que essa força contra hegemônica foi derrotada. Nos países listados, os movimentos de *agitprop* foram derrotados pelo stalinismo e pelo fascismo. No caso brasileiro, segundo Camargo, a derrota se deu, sobretudo, devido à combinação entre o componente "fascista" da ditadura e o compromisso das forças da esquerda (stalinista) com a política de alianças de classe. Olhando para os esquemas que se aplicam nos demais países, notamos que o *agitprop* cepecista teve por característica ter passado da primeira etapa para a última, isto é, foi derrotado sem sequer alcançar o horizonte no qual os trabalhadores se tornaram os protagonistas do grupo.

Esse é um ponto importante para pensarmos os limites da experiência do CPC-UNE a partir de um episódio que foi trazido por Camargo (2016). A filósofa relata que, em uma excursão do Teatro de Arena com o CPC-UNE na região do nordeste brasileiro, foi levada para ser encenada a peça "Mutirão em novo sol", que aborda o conflito agrário, diga-se de passagem, muito presente na realidade concreta dessa região. Após assistir à peça, que funcionava como um verdadeiro convite à luta, os camponeses convidaram os próprios artistas para ocupar uma fazenda, mas se deparam com a realidade de que os fuzis utilizados em cena eram de "mentira" e os atores não estavam dispostos a participar da ocupação. O choque dessa contradição gerou a desconfiança dos camponeses. Como relata Boal, eles questionavam: "Qual é a desses caras que vêm pra pregar um troço que eles não têm coragem de fazer? Eles querem que a gente se dane por eles. A gente se dana e eles ficam representando..." (In: Camargo, 2016, p.102). Esse evento serviu para que Augusto Boal

refletisse sobre a contradição de um teatro que pretende ser mobilizador, mas que não está disposto a correr riscos. Acompanhado disso, veio a autocrítica, mostrando que o dramaturgo absorveu a experiência como uma lição:

> Isso foi, digamos de um ponto de vista ideológico, a minha avaliação de um teatro de agitação e propaganda que nós fazíamos antes e que eu continuo defendendo, mas desde que as pessoas que o pratiquem, corram os mesmos riscos que os espectadores para os quais trabalham (...). Mas o que a gente fazia naquela época, às vezes, era incitar o espectador a uma revolução que nós não éramos capazes de seguir (Camargo, 2016, p.102).

O golpe de 1964 foi preciso para manter os interesses do capital e colocar um freio nos movimentos sociais em torno das reformas de base. O governo populista de Goulart, apesar de mobilizar os operários e os camponeses, não levou o conflito até o fim, pois não havia uma força real para resistir às investidas da classe dominante e o enfrentamento poderia levar a um verdadeiro banho de sangue. A repressão que seguiu teve como alvo os sindicatos, as ligas camponesas, além de rebaixar os salários e controlar as universidades. Mais do que a interrupção de mais um teatro físico e mais uma peça, a ditadura militar estava interrompendo – ainda que temporariamente – toda a movimentação do CPC-UNE, construída a partir de muito esforço nos últimos 3 anos. Utilizamos o termo "temporariamente", porque, como destaca Ridenti (2000), a cultura engajada permaneceu viva até 1968. Se a direita dominava politicamente nesse novo cenário, era de se esperar que seu domínio se estendesse aos valores, práticas e ideias que circulavam na cultura, mas o que tínhamos era uma ditadura de direita com uma esquerda que dava a tônica dos debates na dimensão da cultura, para usar as palavras de Robert Schwarz: "Nos santuários da cultura burguesa a esquerda [dava] o tom" (1978, p.62). A "relativa hegemonia cultural" da esquerda no país se expressava nas livrarias, que continuavam a circular teoria marxista, no cinema, na música e no teatro engajado, que continuava a produzir obras importantes e aclamadas.

O artigo "Cultura e política" (1978) de Schwarz, escrito no calor do evento histórico da ditadura, é muito importante para pensarmos como essa relativa hegemonia cultural operou em termos de qualidade. Para o crítico literário, precisaríamos nos perguntar se existiu uma relativa hegemonia da cultura engajada no pós-64, onde exatamente ela operava e quais os limites que a ditadura lhe impôs. A cultura de esquerda se traduzia nas produções de artistas, intelectuais, jornalistas, estudantes e setores progressistas do clero, mas, segundo o autor, essa cultura não mais chegava às massas como outrora chegou, e sem isso, tornava-se uma hegemonia restrita, que só poderia existir sobre esse novo quadro histórico porque não era capaz, até então, de se transformar em uma força política real. Com o triunfo da modernização conservadora, a burguesia reafirmou o seu domínio também em termos dos meios de

comunicação. Esse domínio foi fundamental para construir uma barreira contra a esquerda, que embora continuasse a produzir valores, ideias e projetos, era incapaz de alcançar uma circulação ampla, terminando por fim a falar para si mesma. Portanto, a ditadura só se interessou a torturar e perseguir nos primeiros anos aqueles que organizavam a classe trabalhadora, isto é, aqueles que, ao passo que aliam a cultura à ação política real, se converteram em uma verdadeira ameaça ao *status quo*. Tirando de cena essa ameaça, a ditadura foi capaz de suportar as produções intelectuais e artísticas, desde que se mantivessem inofensivas politicamente.

Por mais que 1964 representasse um marco de interrupção, a ditadura não conseguiu encerrar tudo, pois esse foi um momento no qual artistas, a exemplo de Vianinha, iniciaram uma busca por linguagens artísticas que pudessem driblar a censura e continuar dando voz às questões daquele tempo. Portanto, esse foi um ano de revisão e reformulação do projeto cultural derrotado pelos militares. A primeira resposta do teatro ao golpe veio a partir do Grupo Opinião, que organizou a peça "Show Opinião" (1964) escrita coletivamente por Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa, e contando com a participação de artistas consagrados da música popular, como Nara Leão, Zé Keti e João do Vale. Encenada no Rio de Janeiro em um teatro de arena fechado, o musical reafirmava a aliança social entre a classe média e as camadas populares como algo primordial para enfrentar a ditadura, naquele momento vista como um simples obstáculo a ser superado. No palco, os três artistas representavam respectivamente três figuras sociais: a classe média (Nara Leão), o sambista periférico (Zé Keti) e o nordestino retirante (João do Vale). A partir da música e de depoimentos dirigidos ao público, o trio tocava em temáticas sensíveis ao quadro histórico brasileiro como a seca, o êxodo rural, o coronelismo e a alienação de artistas e intelectuais. No ano seguinte, foi a vez de "Arena conta zumbi" (1965), que assim como "Show Opinião" (1964), não demonstrou um espírito de derrota, mas de otimismo (Camargo, 2016). Nessa obra, escrita pelas mãos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, o Arena fez uma homenagem à luta do povo oprimido ao longo da história, tomando como eixo principal a resistência a escravidão daqueles que construíram o Quilombo dos Palmares. A peça passeia, desse modo, entre o passado e o presente, pois ao tratar do século XIX, ficava claro para quem a assistia que ela tratava também e, sobretudo, sobre a ditadura militar e a conjuntura pré-golpe. De acordo com Camargo (2016), a obra dialogava com a história recente na medida que relacionava a derrota do povo de Palmares à aliança que eles estabeleceram com os brancos pobres, em uma crítica clara à derrota da esquerda que confiou demais na aliança com a burguesia nacional. "Arena conta zumbi" (1965) foi o segundo exemplo da astúcia

política de artistas e intelectuais, que se utilizaram de técnicas teatrais, da música popular e, neste caso também de um anacronismo consciente, para falar indiretamente sobre a ditadura.

Como pode ser notado, além da reformulação do projeto cultural, a nova realidade tornou necessário que a esquerda revisse e abandonasse algumas análises e posições políticas que se mostraram equivocadas. Uma das discussões merece destaque, pois está presente enfaticamente na obra de Vianinha, trata-se da linha da revolução em duas etapas, na época adotada pelo PCB. Enquanto existia uma profunda crítica ao capital externo, existia uma defesa do desenvolvimento nacional, que repercutia no pouco confronto com a burguesia brasileira. Ao dar atenção demais ao inimigo de fora, a esquerda brasileira não enfrentava o inimigo interno, caindo em uma posição conciliatória e moderada. Como destaca Schwarz (1978), esse erro fez a esquerda chegar frágil em 1964, pois confiou em uma aliança que não existia, uma vez que, diante de quaisquer indício de um movimento revolucionário, até mesmo a dita burguesia nacionalista não hesitaria em se unir à burguesia latifundiária e pró-imperialismo contra o perigo comunista. O choque trazido pelo golpe mostrou que a burguesia nacional estava atrelada à burguesia de fora no bloco golpista, portanto, não fazia parte dos interesses da burguesia nacional apoiar aquele processo de reformas estruturais exigidas pela classe trabalhadora. Mesmo nunca deixando de fazer parte do PCB, Vianinha demonstrou, a partir de suas obras, uma perspectiva crítica em relação à aliança defendida pelo partido, que mais tarde se mostrou certeira. No momento que a linha do PCB entrou em crise, setores da esquerda brasileira buscaram novas formas de ler a realidade e de se organizar politicamente, isso acabou levando muitos desses grupos a achar que, diante da nova realidade, a luta armada seria o caminho.

Uma das mudanças que acompanhou o teatro pós-64 diz respeito ao seu público, que passou a ter ainda mais as camadas estudantis como principal alvo, constituindo um público ativo, informado e politizado, mas restrito à classe média, o que significa dizer que os artistas engajados faziam obras importantes, mas destinado a um grupo já engajado. Como resultado disso, o público já compartilhava as mesmas referências e linguagem, o que corrobora para uma maior rapidez na mensagem, na utilização mais frequentes de alusões e ironias, que no fim das contas, termina apenas por confirmar aquilo que o público já sabia. O teatro desenvolvido no pós-64 foi marcado por essas limitações, mas também por esforços em continuar avançando nas experimentações estéticas dentro das condições que a ditadura impunha. Nesse sentido, se é verdade que a hegemonia de esquerda até 1968 era restrita, na medida que se limitava aos círculos intelectuais já de esquerda, notamos avanços positivos como o aprofundamento da teoria teatral de Brecht que Vianinha já se empenhava em “Quatro

quadras de terra" (1963) e, principalmente, em "Azeredo mais os Benevides" (1964). No teatro posto a frente, o palco não se separava da vida cotidiana, como defendeu Brecht, os atores buscavam na sociedade gestos significativos para devolver ao público de forma consciente, ou seja, aquilo que aparece no palco não parte da idealização, mas da base real da sociedade. Ao colocar no palco as questões latentes da vida dos homens e mulheres comuns, o teatro continuava a assumir uma perspectiva pedagógica, se contrapondo ao teatro tradicional, na medida que procurava não apenas reproduzir a realidade, mas instigar o público a interpretar e transformar o mundo em que eles viviam.

De 1964 até 1968, a cultura de esquerda cresceu, pois, esse período foi usado por artistas e intelectuais para pesquisar e planejar sua postura dentro da nova realidade. O auge da cultura de esquerda se deu no final da década, quando coincidiu com o avanço dos estudantes que resistiam na semi clandestinidade, dando uma base social àquelas ideias que se limitavam, até então, aos círculos intelectuais. Ainda que frágil politicamente, a cultura de esquerda foi responsável por formar uma geração crítica anticapitalista, que esteve expressa, sobretudo, na classe média estudantil, alimentando a consciência daqueles que, mais tarde, dariam início à propaganda da luta armada (Schwarz, 1978). O ano de 1968, nesse sentido, se tornou um ponto chave, pois de 1964 até então, a ditadura tolerou a existência da cultura engajada. Mas, no momento em que essa cultura ganhou uma massa ativa, novamente foi preciso endurecer a repressão e a censura para conter tal ameaça. Além de reprimir os grupos que ousaram pegar em armas, a ditadura tomou a cultura de esquerda como um alvo a ser eliminado.

Como discutimos a partir de Dreifuss (2006), o golpe militar representa na história brasileira a reorganização da classe dominante. Se olharmos do ponto de vista da cultura, essa reorganização acompanhou uma mudança no modo de operar a hegemonia cultural. Como destaca Williams, a cultura é um campo de disputa, que envolve valores, formas de vida e projetos históricos. Por isso, tanto Williams como Gramsci consideram a cultura uma peça chave para a classe trabalhadora que se pretende revolucionária, assim como também a cultura seria um ponto central para a classe dominante, que deseja manter o *status-quo* dominando os corações e mentes dos populares. Na passagem da década de 1950 para 1960 assistimos, a partir de frentes como o CPC e o Teatro de Arena, a construção de uma cultura oposicionista, que por definição se opõe ao que é hegemônico, logo, ameaça o *status-quo*, devendo ser eliminada pela força, caso a classe dominante deseje se manter enquanto tal, exatamente como aconteceu em 1964, com o incêndio do prédio da UNE. A partir desse momento, o projeto de modernização conservadora que triunfou trouxe muitas mudanças na

área da cultura e comunicação. Foi produto dessa época a criação de instituições como Embrafilme, Funarte, Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Livro, Serviço Nacional de Teatro, somadas à expansão dos meios de comunicação e da indústria cultural. Essa mudança significou uma alteração estratégica no modo de manter a hegemonia cultural, se em 1964 foi preciso a força para varrer de cena o CPC-UNE e os intelectuais orgânicos da classe trabalhadora, com as mudanças trazidas pela modernização que alcançou seu auge em 1970, a ditadura apostou na cooptação de artistas e intelectuais à nova ordem como modo de neutralizar a ameaça que eles poderiam representar. Como destaca Ridenti (2003), essa estratégia inscreveu um grande dilema no coração e mentes dos intelectuais rebeldes: continuar o compromisso com a perspectiva de transformação da realidade ou se adaptar à nova ordem, sendo absorvido pelas estruturas de comunicação e produção cultural recém criadas. A posição de Vianinha dentro desse sistema hegemônico, que envolve rebeldia e cooptação, será uma das questões que nortearão as pesquisas subsequentes a esse trabalho.

O ano de 1968 significou a segunda derrota da esquerda, que desta vez tirou de cena a cultura engajada de esquerda e a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. O sonho revolucionário foi frustrado pela realidade concreta, que mostrou que o que prevaleceria seria a contrarrevolução acompanhada do triunfo da cultura burguesa, expressa nas grandes gravadoras, na televisão, nas grandes empresas produtoras de bens culturais com valor de uso e troca como mercadoria. Essas mesmas empresas, que representavam tal triunfo burguês, contratou a geração de artistas e intelectuais rebeldes de esquerda, incorporando aqueles que antes eram uma ameaça a fazer parte da lógica do capital, desse modo, matando o projeto cultural da brasilidade revolucionária. A ditadura, assim, manteve seu domínio ao combinar uso da força e cooptação contra as ideias, valores e projetos de esquerda:

> A sociedade brasileira foi ganhando nova feição; e artistas e intelectuais que construíram a brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento aos poucos iam-se adaptando à ordem sob a ditadura. Chegaram a constituir um segmento de produção e consumo de mercadorias culturais consideradas críticas ao regime, que censurava seletivamente alguns desses produtos. O mercado oferecia ótimas oportunidades a profissionais qualificados – até mesmo aos artistas de esquerda, representantes da cultura viva do período anterior, que se esgotara em 1968. Eles não tinham muita dificuldade para encontrar bons empregos em redes de rádio e televisão, produtoras de teatro e cinema, empresas de jornalismo, agências de publicidade, universidades, fossem órgãos públicos ou privados – ainda que houvesse "listas negras" elaboradas pelo Serviço Nacional de Informações" (Ridenti, 2010, p.106).

Como se lê em Ridenti (2010), a estrutura de sentimento vivida pelos indivíduos pode ser experienciada de forma não perceptível, tornando-se mais viva na consciência daqueles

que a reproduzem ao longo do tempo, deixando de ser uma estrutura "viva" para tornar-se uma estrutura "registrada". É após a brasilidade revolucionária se tornar uma estrutura "registrada" que hoje podemos olhar para as décadas de 1950 e 1960 e identificar com tanta nitidez como, no interior dos grupos artísticos e intelectuais de esquerda, existia a ideia e o sentimento compartilhado de que a revolução estava na esquina, e o sentido da vida artística e intelectual era engajar-se em função dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da relação entre teatro e luta de classes no Brasil, a presente pesquisa procurou analisar a obra dramatúrgica de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), sendo guiada a partir da seguinte pergunta: como Vianinha, a partir de sua obra, demonstrou ver e sentir o Brasil moderno. Para responder a essa pergunta percorremos algumas etapas, localizando o lugar social do autor, propondo interpretações de cada peça e refletindo sobre o impacto do teatro épico e da estrutura de sentimento do romantismo revolucionário em Vianinha.

Como resultado dessa investigação, observamos como Vianinha buscou aliar o fazer teatral ao fazer político, participando de inúmeras frentes como o Teatro Paulista do Estudantes (TPE), o Teatro de Arena, e o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE). Sua obra procurou responder às transformações estruturais do Brasil moderno, trazendo para o centro do palco as questões que estavam no chão da história, como as relações de poder no modo de produção capitalista, a exploração do trabalho, a falta de acesso ao ensino superior, a exclusão, o imperialismo, e a questão agrária.

A partir de "Chapetuba futebol clube" (1959), ao trazer assuntos de amplitude histórica como a corrupção e influência dos interesses econômicos no futebol, o autor contribuiu para acentuar a crise da forma dramática, aberta um ano antes com a encenação de "Eles não usam Black-tie" (1958), de Gianfrancesco Guarnieri. Ambas as peças são caracterizadas por sua contradição entre conteúdo épico e forma dramática. O resultado dessa contradição em "Chapetuba" foi que o dramaturgo se limitou a mostrar a corrupção e como o poder oculto da classe dominante determina seus interesses no capitalismo, sem, acompanhado disso, explorar as causas desse fenômeno, causas estas que, se exploradas, poderiam "armar" o público para interpretar e lutar na contramão desse poder.

Em "A mais-valia vai acabar, seu Edgar" (1960), um passo muito importante foi dado naquele teatro que pretendia mobilizar a classe trabalhadora. Primeiro, porque a partir dessa peça já estamos falando de um teatro épico na forma e no conteúdo; segundo, porque essa peça, pensada para ser encenada ao ar livre, estreitou os laços entre artistas, intelectuais e camadas populares, ao sair das determinações de mercado. Dispondo das ferramentas épicas, Vianinha conseguiu não apenas expor as relações interpessoais, mas também explorar as determinantes sociais por trás dessas relações. A peça elegeu o teatro como um veículo que, pautado em uma estética da desnaturalização do real, poderia "armar" os trabalhadores com o conhecimento teórico necessário para conseguir intervir na realidade. O avanço em relação a sua peça anterior não dá para passar despercebido, no lugar de personagens impotentes diante

das estruturas do capitalismo, temos personagens históricos, que ao descobrir a tal mais-valia, tensionam a luta de classes, partindo para uma ofensiva contra os capitalistas, agora não apenas pedindo mais "dois minutos de descansos", mas lutando pelo fim do sistema capitalista.

"A mais-valia" ocupa um lugar especial na história do teatro brasileiro porque representou a descoberta de um modelo de teatro a ser seguido. Um teatro que não mobilizaria mais apenas uma dimensão estética, mas uma dimensão pedagógica, que quebraria a alienação e seria o instrumento da emancipação das camadas populares. A encenação dessa peça permitiu a criação do CPC-UNE, que tornou possível a criação de um movimento popular artístico revolucionário. Além de teatro, a lógica se ampliava para as demais manifestações artísticas, e a cultura era escolhida como peça chave para quebrar a alienação e servir ao projeto de revolução social. À frente da direção do departamento de teatro do CPC-UNE, Vianinha trouxe, a partir da peça "Auto dos 99%" (1962), a questão das reformas universitárias, com o objetivo de mobilizar a classe trabalhadora e o movimento estudantil em torno da pauta, sugerindo a partir do personagem-exemplo Estudante que a convergência das lutas sociais seria o caminho para conquistar as reformas de base (incluindo a universitária) e a construção de um novo projeto de Brasil. Já em "Brasil, versão brasileira" (1962), é a questão do imperialismo que é colocada à luz da análise histórica, quando o dramaturgo demonstra, a partir de seus personagens, como o capital nacional é estruturalmente dependente do capital externo. A obra colocou sob crítica a viabilidade da aliança, na época defendida pelo PCB, entre a classe trabalhadora e os setores da suposta burguesia progressista. A desconfiança de Vianinha em relação a essa aliança nos dá alguns indícios de como, apesar de ser composto em grande parte por militantes e simpatizantes do PCB, o CPC-UNE detinha certa autonomia.

A nossa análise das peças, que vão desde "Chapetuba" (1959) até "Brasil, versão brasileira" (1962), nos mostraram como o rompimento com as convenções dramáticas na obra de Vianinha se deu a partir da influência predominante de E. Piscator, a partir de um teatro épico mais imediatista e afirmativo, inspirado no modelo de *agitprop,* com uso de slides, humor e cartazes. Em 1962, a obra de Brecht da década de 1940 começava a circular em idiomas como inglês e espanhol, possibilitando àqueles que não liam em alemão conhecerem a fase madura do dramaturgo alemão. Ao passo que Vianinha mergulhava nestas obras, percebemos como a influência de Brecht sobrepôs-se à de Piscator na elaboração estética, a partir desse momento temos um modelo de teatro épico mais reflexivo e menos imediatista. Em artigos como "Do Arena ao CPC" (1962), o dramaturgo repensou os pressupostos do

manifesto do CPC-UNE, ao defender que, em nome do conteúdo político-ideológico, os artistas não deveriam deixar o aprofundamento estético em segundo plano. Concomitantemente às leituras de Brecht, ele também se opôs ao modelo paternalista do manifesto, de produzir cultura para as camadas populares. Assim como Gramsci e Paulo Freire, Vianinha defendeu que os populares já tinham sua própria cultura, e era dessa cultura que a arte engajada deveria partir para encontrar os caminhos subsequentes. Isso nos mostra que o CPC-UNE não era um grupo homogêneo, mas diverso, com um projeto ainda em aberto e movido a erros, acertos e autocríticas. Desse modo, não podemos entender o que significou o CPC-UNE apenas pelo documento do manifesto, nem através de apenas um artista e intelectual.

No capítulo 3, entramos na fase mais brechtiana de Vianinha, em que ele assume como temática a questão agrária, sendo um dos primeiros dramaturgos a debater o tema no calor da experiência histórica, enquanto a luta de classe no campo se encontrava efervescente e a luta pela reforma agrária assustava os conservadores. Assim, ele escreveu as peças "Quatro quadras de terras" (1963) e "Azeredo mais os Benevides" (1964), que nos ajudaram a entender a luta de classe no campo como um ponto central para interpretarmos o golpe de 1964 como um golpe de classe. O dramaturgo traz por intermédio de personagens históricos a seguinte questão: qual obstáculo interrompe a consolidação da luta coletiva? A partir do conflito entre pai e filho, ele coloca em choque, nas duas peças, o conflito entre a submissão e o enfrentamento, trazendo a partir de seus personagens uma consciência de classe ainda em formação, mas que esbarra em limites organizativos.

Em "Azeredo mais os Benevides" (1964) Vianinha retoma novamente a questão agrária a partir de uma releitura, incorporando a influência de Brecht visível, sobretudo, pela utilização do recurso da música como comentário social, que intercala cenas e quebra o ilusionismo do público. A aliança de classes, debatida em "Brasil, versão Brasileira" (1963) também ressurge, mas agora de modo mais distanciado, pois na peça o autor não trata diretamente de partidos políticos, mas da amizade entre Espiridião (patrão) e Alvimar (trabalhador). Essa peça, que estava prevista para inaugurar um novo teatro da UNE, foi surpreendida com o golpe militar, que fez do CPC-UNE uma de suas primeiras vítimas no campo da cultura. A UNE e o novo teatro foram incendiados, de modo que percebemos o quanto a contra hegemonia em torno dessa frente representava uma ameaça para a classe dominante. O golpe foi um choque porque mostrou à esquerda que não existia uma burguesia nacionalista. A burguesia, como vimos nas peças de Vianinha, estruturalmente dependente do

capital externo, estava atrelada à burguesia de fora, e não estava disposta a se aliar aos trabalhadores, mas a esmagar qualquer ameaça ao seu poder.

O golpe foi a primeira derrota da esquerda. Ele desarticulou os movimentos sociais, tirou de cena as reformas de base e, no campo da cultura, interrompeu o projeto do CPC-UNE, que não conseguiu alcançar o horizonte de socialização dos meios de produção da cultura. A cultura engajada não deixou de existir, mas passou por inflexões, por mais que existisse uma relativa hegemonia de esquerda no campo da cultura, a ditadura criou uma barreira entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares, de modo que estes continuavam a produzir peças importantes como "Show Opinião" (1964) e "Arena conta zumbi" (1965), mas o público que era alcançado era um público já de esquerda, formado sobretudo por estudantes de classe média, de tal maneira que, na prática, a esquerda passava a falar para si própria. O problema da contradição entre o público que se pretendia alcançar (a classe trabalhadora) e o público que de fato era alcançado (a classe média) se colocava novamente, mas agora não eram apenas as determinações do mercado que impunham isso, mas uma ditadura que matava, perseguia e torturava.

Nos primeiros anos de ditadura, os artistas e intelectuais de esquerda continuaram a pesquisar e a se planejar dentro da nova realidade, conseguindo dentro de toda limitação que a ditadura colocava, formar uma geração crítica anticapitalista. Essa geração, formada pela cultura de esquerda, ressurgiu como força política em 1968, a partir de estudantes que ousaram atuar na semi clandestinidade. Enquanto as ideias e valores de esquerda se limitaram aos círculos intelectuais, a ditadura conseguiu tolerar a existência desses elementos, mas a partir do momento que os estudantes deram base social novamente para a cultura engajada, visando se manter no poder, a ditadura teve que eliminar os grupos armados e eliminar, também, a cultura engajada. Desta maneira, em 1968, temos a segunda derrota da esquerda, com a repressão e a censura alcançando um nível nunca antes visto. O sonho revolucionário, assim, foi frustrado, e logo se deu o declínio da estrutura de sentimento romântico-revolucionária.

O Teatro Paulista do Estudante (TPE), o Teatro de Arena, bem como o CPC-UNE representaram a construção de uma cultura emergente oposicionista, que em 1964 teve que ser enfrentada pela força. O golpe restaurou a organização da classe dominante, mostrando que o que triunfaria a partir de então não seria a revolução brasileira, mas o capitalismo. No campo da cultura, a burguesia através de seu projeto de modernização conservadora, trouxe novos meios de comunicação e a consolidação da indústria cultural, que representou uma alteração no modo de operar a sua hegemonia. Se era a força o instrumento de contenção da ameaça em

1964, com o triunfo da indústria cultural, a classe dominante iniciou um processo de cooptação, transformando a geração de artistas e intelectuais rebeldes em indivíduos incorporados à ordem do capitalismo.

As transformações que a sociedade brasileira passou a levaram a um novo quadro histórico, no qual a classe dominante reafirmou seu poder, na medida em que restaurou sua hegemonia. Com o triunfo do capitalismo, os valores, ideias, e práticas burguesas continuam a ser os elementos dominantes da sociedade em termos de cultura, sendo vividos enquanto prática e continuamente reproduzidos, ao ponto de se tornarem o "sentido da realidade". Como Williams e Gramsci chamaram atenção, a classe dominante se mantém dominante não apenas porque detém o monopólio da força, mas porque opera no campo da cultura, disseminando seus valores e dando legitimidade à ordem estabelecida, ao passo que apresenta esses elementos como naturais e imutáveis, isto é, atribuindo que a realidade é apenas como poderia ser. O legado de artistas radicais como Vianinha e Brecht continua a ser decisivo, pois em tempos de naturalização da barbárie, de precarização do trabalho e de domínio dos valores neoliberais, ambos podem se manter inspirando artistas e intelectuais através de uma estética fundada na desnaturalização do real, restituindo à sociedade brasileira o seu caráter histórico e, portanto, transformável.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **Memórias estudantis**: da fundação da UNE aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ed. Relume Damara, 2007.

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. Edusp, 1997.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6 ed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira: 1991.

BORGES, Luiz Paixao Lima. **O nacional e o popular na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. 2016.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Civilização brasileira, 1967.

CAUMO, Maria Sílvia Betti. **Evolução do Pensamento de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984

COSTA, Armando; PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Opinião**: texto completo do "Show". Rio de Janeiro. Edições do Val, 1965.

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

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**. Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

DE MORAES, Dênis. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Nórdica, 1991.

DE MORAES, Dênis. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Record, 2000.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; DE LIMA, Mariângela Alves. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. Editora Perspectiva SA, 2020.

LEAL, Murilo. **A reinvenção da classe trabalhadora (1953-1964)**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2011.

MARTINS FILHO, João Roberto. O movimento estudantil dos anos 1960. In. Ferreira, Jorge & Reis, Daniel Aarão (Orgs). **As esquerdas no Brasil**: revolução e democracia. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 183/198.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTOS, Marcelo Badaró. **E. P. Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico**. Rio de janeiro: Editora da UFRJ, 2012.

MIRANDA, Kênia. **Cultura de Classe e Resistências Artísticas**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2017. V. 1. 288p.

MONTENEGRO, A. T.. As Ligas Camponesas às vésperas do Golpe de 1964. **Projeto História** (PUCSP), São Paulo, v. 02, n.02, p. 391-416, 2004.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão:** uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2000. 420 p.

MOTTA, Márcia; Esteves, Carlos Leandro. Ligas camponesas: história de uma luta (des)conhecida. In: Márcia Motta; Paulo Zarth. (Org**.). História Social do Campesinato. Formas de Resistência Camponesa**: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história. Tomo II. São Paulo: editora UNESP, 2009, v. 2, p. 243-257.

MOTTA, RODRIGO PATTO SÁ; REIS, DANIEL AARÃO; RIDENTI, MARCELO (ORG.). **A ditadura que mudou o Brasil** – 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 3 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014

PATRIOTA, Rosangela**. Vianinha***:* um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. 229p

PEIXOTO, Fernando (org.). **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão, política**. Brasiliense, 1983.

RANGEL, Maria do Socorro. **Medo da morte e esperança de vida**: Uma história das Ligas Camponesas. Dissertação de Mestrado. Campinas. Agosto-2000.

RIDENTI, M. S. **Censura e ditadura no Brasil,** do golpe à transição democrática, 1964-1988. CONCINNITAS (ONLINE) (RIO DE JANEIRO), v. 33, p. 86-100, 2018.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Editora Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (Ed.). **Intelectuais e estado**. Editora Ufmg, 2006.

RIDENTI, Marcelo. Esquerdas Revolucionárias Armadas nos anos 1960-70. In. Ferreira, Jorge & Reis, Daniel Aarão (Orgs). **As esquerdas no Brasil**: revolução e democracia. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 21-52.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**: 1a edição. SciELO-Editora UNESP, 2010. 1993.

RODRIGUES, J. S. (Org.); MIRANDA, Kênia (Org.). **Cultura contra a barbárie**. 1.Ed. São Paulo: Usina Editorial, 2022. V. 1. 295p.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Editora Perspectiva SA, 2016.

SCHWARZ, Roberto – **Cultura e política**, 1964-1969 In O pai de família e outros estudos. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Igor Aciole. **Teatro e luta de classes**: uma análise da peça "Eles não usam black-tie"(1950-1968). 2023.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. **Impasses de um teatro periférico**: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de viagem**. Editora Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **A longa noite de Cristal**. Temporal Editora, 2020.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Chapetuba Futebol Clube**. São Paulo: Muro, p. 163, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. Temporal Editora, 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira; FERREÍRA, José Rebamar. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Civilização Brasileira, 1966.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Mão na luva**. Temporal Editora, 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Os Azeredo mais os Benevides**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1968.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Papa Highirte**. Temporal Editora, 2020.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**: A mais-valia vai acabar, seu Edgar e Mundo enterrado. São Paulo: Expressão. Popular, 2016.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga Coração**. Coleção Vianinha Digital. Volume 19, 2007.

VILLARES, Rafael de Souza. **realismo à brasileira:** a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho pós-1968. 2017.

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

WILLIAMS, R. (2005). **Base e superestrutura na teoria cultural marxista**. Revista USP, (66), 209-224. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i66p209-224.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terras, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

Sites:

ARQUIVO NACIONAL. **Quatro quadras de terras**. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Documento de acervo digital. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1368323&v_aba=1. Acesso em: 29 mar. 2026.