

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

Elisa Dionisio Martins

O TEATRO DOS CPCS

São Paulo

2021

Elisa Dionisio Martins

O TEATRO DOS CPCS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Arte Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Ney Piacentini

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M386t Martins, Elisa Dionísio, 1994-
O Teatro dos CPCs / Elisa Dionísio Martins. - São Paulo, 2021.
138 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Ney Luiz Piacentini
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro)
– Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Instituto de Artes

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro político brasileiro. 3. Arte e sociedade. I. Piacentini, Ney Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ELISA DIONISIO MARTINS

O TEATRO DOS CPCS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Arte Teatro.

Trabalho aprovado em: 23 de novembro de 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ney Piacentini

UNESP - Orientador

Profa. Dra. Mariana França Soutto Mayor

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador Ney Piacentini por ter auxiliado na escrita deste trabalho e a professora Mariana França Soutto Mayor, cujas aulas incentivaram a escrita do mesmo. Agradeço também a professora Lúcia Romano, que contribuiu imensamente em momentos chave do trabalho.

Agradeço aos colegas artistas que estiveram presentes na escrita, sempre com ouvidos para as minhas dificuldades e para me auxiliarem: Priscila, Daniel, Edileuza, Talita, Luana e Victor.

Por último, agradeço a família, cujo apoio permitiu que essa graduação fosse possível.

RESUMO

O trabalho analisa treze das peças produzidas pela equipe dos Centros Populares de Cultura (CPCs) entre os anos de 1960-1964. A análise das peças a partir de suas dramaturgias considera o contexto histórico da produção destas e o profundo diálogo que estas faziam com o contexto político do país. Para auxiliar na análise, utilizamos notícias de jornais que se relacionam com o que é apresentado nas peças, anúncios de apresentações pelo país e críticas publicadas à época sobre as peças.

As contribuições desses artistas ao serem analisadas e consideradas em seu contexto político-social se mostraram valiosas para a arte brasileira, pelo seu espírito vanguardista e revolucionário.

Palavras-chave: Centros Populares de Cultura. CPC. Teatro Brasileiro. Teatro Político Brasileiro.

ABSTRACT

This paper analyses thirteen plays produced by the team of the Centros Populares de Cultura (CPCs) from 1960-1964. The analysis of the plays from the dramaturgical point of view considers the historical context of their production and their deep dialog with their country's political context. To aid with the analysis, we used news from newspapers that relate to what is presented in the plays, published merchandising of the presentations across the country and critics published in the period about the plays.

When analysed considering their political-social context it is possible to find out how valuable these artists were to Brazilian art due to their vanguardist and revolutionary spirit.

Key-words: Centros Populares de Cultura. CPC. Brazilian Theater. Brazilian Political Theater.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
1.1 Sobre as influências e paralelos do trabalho de Brecht e Piscator	15
2. METODOLOGIA	19
3. PEÇAS DO CPC	20
3.1 A Mais-valia vai acabar, seu Edgar	20
3.2 A vez da Recusa	27
3.3 Auto dos 99%	30
3.4 Brasil - Versão Brasileira	40
3.5 A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os Bão	49
3.6 Não tem Imperialismo no Brasil	56
3.7 O Petróleo ficou nosso	61
3.8 Petróleo e Guerra na Argélia	65
3.9 Mundo Enterrado	66
3.10 Clara do Paraguai	68
3.11 Julgamento em Novo Sol	72
3.12 Quatro Quadras de Terra	86
3.13 Os Azeredo mais os Benevides	95
4. CONCLUSÃO	119
<u> REFERÊNCIAS</u>	125

1. INTRODUÇÃO

A geração atual não encontrará um modo adequado de equacionar essas questões se partir de uma visão deturpada daquilo que foi a experiência do passado.

Carlos Estevam Martins

Esse trabalho tem por objeto de estudo o trabalho teatral apresentado pelos Centros Populares de Cultura, os CPCs, entre os anos de 1960 a 1964. Era formado majoritariamente por estudantes, intelectuais e artistas de classe média que tinham como objetivo mobilizar a classe trabalhadora, conscientizá-la de seus problemas para que pudesse pensar em como superá-los. E para conscientizar se utilizava das artes e da educação. Segundo Ferreira Gullar:

O principal objetivo do CPC, a meu ver, era fazer da atividade artística um instrumento de politização. Pretendia-se levar à grande massa, aos estudantes universitários e aos operários uma consciência da realidade brasileira, o que de fato estava se passando no país, porque esse Brasil tinha tais e tais problemas, quem eram os responsáveis por esses problemas e quais as soluções capazes de resolvê-los. Fazer do teatro, da poesia e da música um instrumento de conscientização das pessoas. (DOMONT, 1997, p. 85).

O CPC, nesse curto período de tempo, criou e produziu dezenas de obras de arte e influenciou a arte brasileira profundamente. Foi um momento histórico da arte brasileira, em que os artistas se aproximaram dos movimentos sociais, alimentando-os e se alimentando desses simultaneamente. Seria impossível falar do movimento do Cinema Novo, da MPB, ou dos posteriores grupos de teatro, primeiramente o grupo Opinião, mas também tantos outros que vieram depois a fazer parte do movimento Arte contra a Barbárie, sem falar dos CPCs. O disco produzido pelos CPCs intitulado “O Povo Canta”¹ vendeu 11 mil exemplares, realizaram a Primeira Noite de Música Popular Brasileira e três festivais de Cultura Popular. Foram produzidos mais de vinte “Cadernos do Povo Brasileiro”, edição de

¹ CD disponível para ser ouvido no youtube, no link <https://www.youtube.com/watch?v=BJUBke5Bdx8>. Acesso em 08 set. 2021

coletâneas de poemas, cinco livros de cordel, o filme “Cinco Vezes Favela”², o filme que teve que ser terminado só após o fim da Ditadura “O Cabra marcado para morrer”³ e o documentário “Isto é Brasil”.

O CPC buscava dialogar com um público “novo” que ainda não estava contemplado pelo teatro feito na época. Na Reportagem de Regina Montana(1962) para o jornal Novos Rumos lê-se:

O CPC se dirige a um público diferente daquele a quem a cultura tem-se dirigido até agora. Um público que mora mal, come mal, vive mal, morre mal. O que se dirá a essa gente? Não se pode mais continuar a levar a eles uma realidade que não é deles. Não se poderá mais continuar a aliená-los de sua situação. Colocada nestes termos a questão só tem uma resposta: a missão cultural do CPC é a de politização. Deve-se dizer ao povo que sua situação aflitiva não é justa e que tampouco se trata de uma situação fatal, inelutável, impossível de ser modificada. Deve-se dizer também que seus sofrimentos são consequência de um contexto político-econômico, assentado sobre a exploração do trabalho humano. E que, dessa exploração, se beneficiam uns poucos. Com isto, o CPC estará contribuindo para integrar política e culturalmente na vida do país, toda uma vasta população marginal. (MONTANA, 1962, p.5).

No entanto, as peças produzidas pelos CPCs são desconhecidas, ainda que se discuta o movimento, poucos leram as peças. Esse desconhecimento se deve, em grande parte, pela ditadura empresarial-militar, que destruiu a maior parte das obras e documentos. A parte que sobreviveu à ditadura está sendo pouco a pouco trazida à tona por pesquisadores como: Maria Silvia Betti, Sérgio de Carvalho, Paulo Bio Toledo, Roberta Carbone, Sarah Mello Neiva entre outros. Acreditamos na história enquanto um espaço da ciência que acaba por produzir uma memória coletiva e que quando se trata de movimentos e pessoas que lutaram contra a opressão, as classes dominantes sempre tentam apagá-los. Segundo Mariana Souto Mayor

O trabalho artístico concomitante à militância política, que podia estar ou não ligada a partidos, era o motor que alimentava dialeticamente ambas as

² Filme disponível para ser assistido no youtube, no link <https://www.youtube.com/watch?v=NlzETUtPahY>. Acesso em 08 set. 2021

³ O filme está disponível para ser assistido no youtube, no link <https://www.youtube.com/watch?v=4-HBPSqqonU>. Acesso em 08 set. 2021

atividades. Ser um artista ligado ao CPC significava pensar e fazer uma arte política com intervenções claras na realidade social (MAYOR, 2015, p. 124).

Para esses grupos que formavam os CPCs, o teatro tinha um papel fundamentalmente didático, de conscientização da classe trabalhadora sobre seus problemas para que então essa se mobilizasse para resolvê-los. Ao analisar a peça “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, peça-chave do movimento por ser a que o mobiliza inicialmente, afirma a pesquisadora Maria Silvia Betti(1997, p.99): “o jovem universitário de formação marxista lê, processa e sistematiza conteúdos e esclarece-os; o proletário assimila-os, aplica-os e age”. Para isso as dramaturgias do CPC se valiam de acontecimentos políticos do momento e procuravam expor, de forma didática, assuntos sobre os quais estes que pensavam ser necessário o debate. A rua se torna palco desses artistas como forma de se comunicar com o “seu” público.

As peças do CPC procuravam também antecipar questões e práticas que o público-povo se depararia no calor da mobilização, para então submeter a questão ao debate e assim aprimorá-las. Para isso, usavam os palcos como lugar de simulação dos métodos de ação. Essa estrutura experimental é a fusão entre o entretenimento, a pedagogia e a construção de debate. Para Paulo Fávares, na peça “Mundo Enterrado”:

mas ela avança: vista em sua execução como agitprop, a rápida montagem da estrutura de uma torre no palco, capaz de sustentar ao menos uma pessoa, e toda a movimentação dos nacionalistas para resguardar a segurança da empreitada sugerem uma pedagogia e um método de ação que poderiam ser facilmente replicáveis pela plateia em situações reais (FÁVARES, 2016, p. 163)

Os artistas do CPC se utilizavam de dramaturgias que intitulavam de “autos”, que eram feitas num modo de produção coletivizado.

Peças escritas em um, dois dias, com material coligido por uma equipe, ensaiado às vezes horas antes da apresentação. Os temas políticos e sociais marcantes sempre mereciam um ‘auto’ que era apresentado em assembleia, comício, em show volante. O CPC era quase um jornal. A peça era dividida em cenas e cada cena tinha um ou dois redatores. A peça no final era revisada por um elemento. Um espetáculo feito da Escadaria do

Palácio Tiradentes, sobre o bloqueio de Cuba, era ensaiado na medida em que ia sendo escrito. (CENTRO, [s.d], p.2 *apud* CARBONE, 2019, p. 17)

Apesar de boa parte das obras que sobreviveram terem acesso restrito, sendo desconhecidas para a maioria das pessoas, nem por isso elas ficaram livre de serem discutidas e severamente criticadas. As críticas escritas nos anos 80 vieram tanto de filósofos como Marilena Chauí como de ex-integrantes dos CPCs, que revisitam posições tomadas na época. Acreditamos que antes de criticá-lo, esse movimento precisa ser conhecido. Tendo em vista os novos estudos e publicações feitos pelos pesquisadores que citamos acima e outros mais, se faz necessária uma revisão bibliográfica sobre o tema, para que possamos analisá-lo com profundidade.

É possível ver em relatos de participantes dos CPCs que estes se tornaram centros de produção de teatro militante, onde sindicatos e outros grupos políticos iam para encontrar arte engajada:

o Centro Popular de Cultura se transformou, em muitas ocasiões, nesta espécie de 'pastelaria' de dramaturgia e espetáculos. Nessa época assumia integralmente, com plena consciência de sua necessidade e limites, uma tarefa de agitação e propaganda deliberadamente circunstancial (PEIXOTO, 1989, p. 9)

Em estudo inicial, é preciso levantar algumas das dificuldades para a análise. Primeiramente, o projeto de teatro dos CPCs teve vida curta, de apenas 3 anos. É um projeto que estava sendo gestado e que foi abortado pela repressão da Ditadura militar-empresarial enquanto ainda se formava. A Ditadura fez questão de destruir esses espaços desde o primeiro dia do golpe. Assim, o projeto tem que ser analisado dessa forma, como um projeto que estava se desenvolvendo, em movimento, em construção, um projeto que crescia e se expandia junto com o movimento estudantil e o movimento dos trabalhadores.

Outra característica dos CPCs que dificulta este trabalho é a diversidade das peças, sem podermos considerá-las como uma unidade. Elas serão apresentadas numa tentativa de uma ordem cronológica, mas muitas foram apresentadas na mesma época, como as que compuseram as UNEs-Volantes, por exemplo. Das peças a serem analisadas neste trabalho, foram usadas na versão publicada no livro de Fernando Peixoto "O melhor teatro do CPC da UNE":

- Não tem Imperialismo no Brasil
- O Petróleo ficou nosso
- Petróleo e Guerra na Argélia
- Clara do Paraguai
- A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os Bão
- Auto dos 99%
- A vez da Recusa
- Brasil-Versão Brasileira

Outras são de publicações mais recentes do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), coordenado por Sérgio de Carvalho:

- Mutirão em Novo Sol
- A mais-valia vai acabar, seu Edgar
- Mundo Enterrado

Mais duas peças foram encontradas em publicações antigas:

- Quatro Quadras de Terra
- Os Azeredo mais os Benevides

Ficaram de fora as peças “Eles não usam Black-Tie” de Gianfrancesco Guarnieri e “Revolução na América do Sul” de Augusto Boal porque apesar de terem sido representadas diversas vezes pelos CPCs, foram peças montadas originalmente pelo e para o Teatro de Arena. Por isso acabam sendo mais discutidas e conhecidas no teatro paulista, com análises tão completas como a de Iná Camargo Costa, o que nos deixa com pouco a acrescentar para a discussão. Outras não puderam fazer parte por estarem no acervo da Funarte, que, dado a pandemia, ficou inacessível para consulta.

Segundo Julian Boal em seu livro “As Imagens de um Teatro Popular”, que analisa algumas das peças citadas acima:

Do ponto de vista formal, essas peças são bastante heteróclitas. Algumas são verdadeiros esquetes de agit-prop concebidos para serem rapidamente ensaiados e representados na rua. ‘Não tem imperialismo no Brasil’, por

exemplo, apresenta três personagens e não dura mais do que alguns minutos. Já 'A Vez da Recusa' exige trinta e um personagens, além de um Coro, propõe o uso de dispositivos e de vozes em off, e tem duração de mais de duas horas (BOAL, 2000, p.81)

Para analisar o que o CPC se tornou é preciso também considerar dois grupos: o Teatro de Arena e o Movimento de Cultura Popular. Ambos se iniciaram antes dos CPCs e, além de influenciarem o surgimento dos CPCs, são grupos que coexistiram, um influenciando o outro. Como exemplo, podemos pensar a atuação de Augusto Boal, que fez parte do Teatro de Arena no período, mas deu oficinas nos MCPs e nos CPCs, assim como esses grupos também montaram suas peças, em especial "Revolução na América do Sul" e "Não tem imperialismo no Brasil". Guarnieri também fez parte do CPC Paulista apesar de ter passado quase todo o período aqui estudado no Arena.

Falando mais especificamente do Teatro de Arena, este foi espaço fundamental de formação de algumas das principais figuras do CPC, como Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis e Nelson Xavier. Estes vindos do Teatro Paulista do Estudante participaram do Arena quando esses grupos se fundiram. A virada política que o Arena dá com a chegada de Augusto Boal é mencionada diversas vezes como modelo de forma diversa de produção de espetáculos e de mudanças de perspectivas de escrita, em especial com os Seminários de Dramaturgia promovidos dentro do grupo e posteriormente nos CPCs. Isso é mencionado por Chico de Assis, considerando a peça "A mais-valia vai acabar, seu Edgar":

A peça do Vianinha era um desafio por suas propostas arrojadas. Ele pretendia dar uma visão estética de uma tese sócio-política-econômica do processo da mais-valia, uma das bases fundamentais do pensamento marxista. Para tanto o autor se valeu de uma técnica que oscilava entre o didático, informado sem dúvida por Bertold Brecht, e tudo que as experiências do Seminário de Dramaturgia do Arena de São Paulo e do Rio tinham estimulado. (ASSIS, 2016, p. 100, grifo nosso)

Apesar de não serem tão conhecidos no Brasil na época, diversos participantes citam influências das ideias de Bertold Brecht e Erwin Piscator no trabalho que fizeram nos CPCs. Quando Oduvaldo Vianna Filho é entrevistado em Havana, após vencer o concurso internacional de dramaturgia promovido pela Casa

de las Américas em 1964, perguntam sobre seus autores estrangeiros preferidos e ele responde: “*Bertold Brecht, Sean O’Casey, Bertold Brecht, Arthur Miller, Bertold Brecht.*”

O MCP ou Movimento de Cultura Popular é outro ponto histórico fundamental. Fundado em 1960, influenciou profundamente o que posteriormente se tornaram os CPCs. Abelardo da Hora depõe no livro “Memorial do MCP”:

As atividades do MCP já repercutiam em todo o Brasil, porque no primeiro ano de atividade do mesmo, houve um Congresso Nacional de Estudantes, em Pernambuco, e recebemos a visita de estudantes de vários Estados, na sede do Movimento de Cultura Popular, no Sítio da Trindade. Os estudantes foram recebidos por toda a Direção do MCP e a eles conclamamos, fazerem em seus Estados, movimentos culturais semelhantes. Os estudantes criaram o C.P.C. - Centro Popular de Cultura da U.N.E., no Rio de Janeiro; o C.P.C. de São Paulo; o da Bahia e do Rio Grande do Norte. (HORA, 1986, p. 18)

Já na fundação do MCP figura como diretor da divisão de Teatro, Nelson Xavier, que escreveu em 1961, em conjunto com Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo a peça “Julgamento em Novo Sol” que depois foi apresentada e remontada pelos CPCs e pelo TCP (Teatro de Cultura Popular), o grupo principal de teatro do MCP. Outra figura ilustre estava também presente na fundação do MCP: Paulo Freire, como diretor da divisão de educação. Ainda tratando de Nelson Xavier:

Xavier, que iria para o Recife integrar-se ao Movimento de Cultura Popular (MCP), nem poderia supor que as antenas de Vianinha, Carlos Estevam e Leon Hirszman em breve estariam captando as ondas do projeto de educação popular que o MCP desenvolvia em Pernambuco, já arquitetando o plano mirabolante de criar o Centro Popular de Cultura. (MORAES, 1991, p.82)

Sendo outro projeto inconcluso, reprimido pela Ditadura empresarial-militar brasileira em 1964, o MCP também foi um projeto “abortado”, sendo impossível avaliar todos os desdobramentos que poderia ter tido.

Aqui nos propomos a analisar as peças produzidas pelos CPCs e também analisar os modos de produção destes trabalhos, levando em conta o momento histórico e o que influenciou as produções. Sempre ficaremos com a análise aquém

da completude do movimento devido à destruição da arte e documentos da época, mas talvez com esses novos estudos consigamos ver melhor o que ele foi e considerar a sua importância para a arte brasileira. Segundo Paulo Bio Toledo:

Bem ou mal, estes desejos de conexão social, de classes, na primeira metade de década de 1960, renderam momentos decisivos para a cultura no país. Foi este um dado determinante na raiz do CPC e de boa parte da arte progressista do período. Seja nas formas de produção, nos desejos de circulação popular ou na fundamentação de poéticas próprias - é difícil entender a força produtiva de um projeto como o cinema novo sem passar por essa questão: todo o manifesto 'A estética da fome', de Glauber Rocha, fundamenta-se numa interpretação própria (e técnica) dos desejos de vinculação de classe (TOLEDO, 2016, p. 223)

Vivemos em um momento, em parte, semelhante a Ditadura. Os militares podem não estar abertamente no poder, mas têm cargos-chave no governo e um presidente abertamente favorável a um golpe militar. Um genocídio está acontecendo no nosso país. A cada dia que passa, vemos o véu da censura cair mais e mais sobre a arte e a educação, com a diminuição da verba para ambos e projetos como o "escola sem partido". Se pensarmos que olhar para o nosso passado talvez seja também, infelizmente, olhar para o nosso futuro, podemos retomar essa arte de resistência com todo o seu potencial:

Após uma busca pelo sítio (sítio Trindade, sede do MCP, em 1 de abril de 1964), os militares apresentaram as provas da subversão dos integrantes do MCP: facões, armas, enxadas e roupas manchadas de sangue. Ao ver as fotos estampadas nos principais jornais de Recife, Moema Cavalcanti conta não saber se ria ou chorava ao perceber que eram os adereços e figurinos da peça que ali estavam expostos. Sem se darem conta, os militares atestavam assim a força daquela poética, temerária por sua capacidade de chacoalhar a ordem vigente e ressignificar o teatro político de toda uma época. (AUTRAN, 2015, p.122).

É momento de rever o nosso passado, para que possamos aprender com ele. Pensando como Fernando Peixoto, acreditamos que é urgente o estudo desse movimento cultural e artístico nacional, impedindo que caia no esquecimento:

O CPC ainda se desdobra, irreversivelmente abortado pela violência da repressão, mas indicando estimulantes propostas que, se não devem ser consideradas como dogmas ou modelos, nem por isso devem ser

escamoteadas ou esquecidas, pois cabe reencontrar urgentes caminhos para que o processo cultural e artístico brasileiro não se restrinja à expressão das classes dominantes e não permaneça alheio às reivindicações e lutas dos setores progressistas e dos trabalhadores em seu processo de libertação econômica, social e política. (PEIXOTO, 1989, p.15-16).

1.1 Sobre as influências e paralelos do trabalho de Brecht e Piscator

Bertold Brecht começou a entrar no Brasil na década de 50, sendo que a primeira peça dele representada foi “A Exceção e a Regra” em 1951, na Escola de Artes Dramáticas, a peça foi dirigida por Alfredo Mesquita. Depois, em 1958 é representada a peça “A Alma boa de Setsuan” pelo teatro de Maria Della Costa. Numa de suas últimas entrevistas, Oduvaldo Vianna Filho conta a Fernando Peixoto que ele teve contato mais frequente com os textos do Brecht no momento em que o Arena vai para a temporada das peças “Eles não usam Black-Tie” e “Chapetuba F.C”. no Rio de Janeiro em 1960. Esse contato foi com as peças didáticas de aprendizagem, apesar de não dizer quais. Segundo Chico de Assis, ele tomou conhecimento da obra de Brecht pelo Antunes Filho. Há relatos de que apesar de o livro “Teatro Político” de Erwin Piscator ainda não ter sido traduzido para o português, ele circulava no Brasil em sua versão em espanhol.⁴

Bertold Brecht se aproximou do teatro de Piscator ainda jovem e foi seu assistente. O objetivo desse teatro era o de apresentar temas que interessavam à classe trabalhadora, de forma não ilusionista, que é característica do drama. Poderíamos ver um paralelo aqui na trajetória do Teatro de Arena, que consegue com “Eles não usam Black-Tie” entrar num novo tema, mesmo que enquanto forma ainda estivessem no plano do drama, o tema da greve surge para o teatro nacional.

Durante o espaço de quinze anos após a primeira grande guerra mundial, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar, que se denominou “forma épica”, em virtude de possuir um cunho nitidamente narrativo e descritivo e de utilizar coros e projeções com finalidade crítica. Por meio de uma técnica que de forma alguma era fácil, o ator distanciava-se da personagem que representava e colocava as situações da peça sob um tal ângulo que sobre elas vinha infalivelmente a incidir a crítica do espectador. Os paladinos do teatro épico alegavam que os novos temas - os acontecimentos extremamente complexos de uma luta de classes no seu momento decisivo - eram mais fáceis de dominar dessa forma, uma vez que assim seria possível apresentar os acontecimentos

⁴ Informação fornecida pela Prof^a Dra. Maria Silvia Betti, no debate “Seu Edgar Debate: A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar, de Vianinha” no dia 10 jul. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL3t4ya90cJbg-jlMC3v8E_4WBz7zniQxA. Acesso em 18 out. 2021

sociais (em processo) nas suas relações causais. No domínio estético, porém, a estas experiências para a criação de um teatro épico depararam-se sérias dificuldades. (BRECHT, 1978, p.67).

Algum tempo depois, Vianinha escreve suas críticas ao Teatro de Arena, colocando questões com o público, pois o tema das representações havia mudado, mas não o seu público e nem a sua forma. Nessa pesquisa de um teatro não-ilusionista, acaba dando um passo histórico para o teatro nacional com a peça “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Como pontua Iná Camargo Costa em seu livro “A hora do teatro épico”, a peça aponta na direção do épico, utilizando-se de seus expedientes.

No percurso de Brecht, ele passa inicialmente por uma fase expressionista para depois ficar mais próximo do naturalismo, com o interesse de mostrar as contradições do sistema capitalista com temática social, com classes socio-antagônicas. Na fase que escreve as suas peças didáticas, Brecht entra em contato com as teorias marxistas e as trabalha em suas peças. No seu estudo da dialética entende que nada é absoluto, tudo acontece em circunstâncias determinadas grandemente pelas forças que se opõe. O teatro então é a forma que Brecht escolhe para denunciar o capitalismo. Segundo o professor Alexandre Mate *“A dialética fundamentalmente pressupõe a contraposição permanente entre duas coisas que parecem não se combinar”*.

Brecht entende que o que nos é naturalizado socialmente pela cultura oculta interesses por trás. Assim, incentiva em suas peças a “desconfiar de tudo que parece trivial”. O expediente que é criado contra a naturalização é o distanciamento. Para que o público se mantenha ativo, sem se identificar ou empatizar com as personagens, as peças são feitas sem unidade estilística e com recortes entre os episódios, para aguçar a potência crítica com relação a cena. Esses recortes podem ser feitos através de falas, músicas, cartazes ou projeções. O riso também era utilizado para manter o público ativo, sem cair na piedade das personagens.

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. -

Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 1978, p. 48).

Outro paralelo que pode ser traçado entre o teatro Brechtiano e a experiência do CPCs vem da recepção do público às peças. Sobre o teatro de Brecht, Ingrid Koudela (2010, p. 105) escreve que “O teatro épico instaura um processo de conhecimento dialético, onde o espectador não mais vivencia uma identificação com as personagens e as situações representadas, mas se posiciona criticamente diante delas”. Isso era um ponto importante para os artistas do CPC que queriam que o público refletisse sobre sua própria situação quando assistisse as peças. Para isso, era comum que após as peças houvesse rodas de conversa e de debate sobre o que havia sido apresentado. Para Koudela:

A grande pedagogia modifica totalmente o papel da atuação. ela supera o sistema de atores e espectadores. só conhece atores que são ao mesmo tempo estudiosos, a partir da lei fundamental - onde o interesse de cada um equivale ao interesse do Estado e o gesto compreendido determina a maneira de agir de cada um - o jogo de imitação se torna uma das partes mais importantes da pedagogia. enquanto isso, a pequena pedagogia realiza, durante o período de passagem para a primeira revolução, apenas uma democratização do teatro, mas a divisão permanece. os atores serão formados, na medida do possível, a partir de amadores (os papéis serão construídos de forma que amadores permaneçam amadores). (...) por isso não devem apelar para o sentimento do espectador, o que lhe permitiria reagir esteticamente, mas sim para a sua razão. os atores devem estranhar personagens e processos para o espectador, de forma que chamem a sua atenção. o espectador precisa tomar partido em vez de se identificar. (STEINWEG, 1976 *apud* KOUDELA, 2010, p. 13)

Diferente do teatro ilusionista do drama burguês, este teatro buscava a participação crítica do público e parece ter conseguido, em parte. Luiz Marinho (1968, p.152) dá depoimento sobre as apresentações da peça “Mutirão em novo sol” no interior de Pernambuco: “Eu, que interpretava um latifundiário, fui xingado, ameaçado e vaiado durante toda a peça. Cada avanço do camponês contra o latifundiário era recebido pelo público como um gol de futebol”. Juca de Oliveira, que era integrante do grupo Teatro de Arena na época, dá o seguinte depoimento sobre a apresentação que fizeram da mesma peça:

Eu estava começando no Arena. Já tinha contato com o público politizado. Mas é diferente com os camponeses: os camponeses participavam, se entusiasmavam brutalmente. Eu fazia um coronel e eles gritavam comigo: 'Cala a boca, você não faz isso aqui! Aqui não! Aqui não!'. Era uma participação muito intensa, o que caracterizava um pouco um tipo de público que não tinha hábito de ir ao teatro e via, de repente, uma representação. Ele se integrava absolutamente na representação. Era a primeira vez que eles viam a encenação de um drama que era o seu próprio drama. Era uma coisa muito interessante. Era um ritual primitivo: primitivo no sentido de algo religioso, mas feito através do teatro moderno ao qual eles se integravam como se fosse a vida.(XAVIER, 2015, p.147)

Portanto, podemos ver no trabalho dos artistas do CPC a influência destes artistas alemães. Pretendemos analisar neste trabalho o que foi o conjunto do trabalho teatral do CPC, numa tentativa de olhar para o que ele foi, com suas influências, seus objetivos e experimentações.

2. METODOLOGIA

A pandemia do COVID-19 que ainda vivemos acabou por colocar limites indesejados para a pesquisa. Recaiu sobre a pesquisa a impossibilidade de recorrer a biblioteca da UNESP e a acervos, em especial o da Funarte, para buscar referências. Com isso, todos os livros aqui utilizados tiveram que ser adquiridos em sebos, o que dificultou não só pela dificuldade em encontrá-los como também pela questão financeira, por serem livros raros e caros.

Então recorri a internet, a teses, dissertações e artigos encontrados online, passando também por vídeos, podcasts e eventos online que discutiam temas da pesquisa. Outra fonte aqui muito utilizada foi a hemeroteca digital brasileira, onde encontramos as notícias de jornal que aparecem pelo trabalho.

Os artistas dos CPCs queriam dialogar com acontecimentos da política recente e falar da realidade do Brasil e como fez Piscator e Brecht, se utilizavam de notícias de jornais para isso. Atualmente estes artistas e especialmente as suas peças são desconhecidos nas artes cênicas, mas isso não quer dizer que não eram conhecidos na época. Estes artistas foram premiados por suas obras, viajaram pelo país apresentando suas peças e com alguma frequência apareciam nos jornais.

Por esses motivos, já seria interessante colocar notícias de jornais acopladas ao texto, mas ainda tem a ver com a forma de pensar a arte. Aqui as obras não são pensadas como frutos de mentes brilhantes e únicas, mas sim de uma coletividade que estava colocando a sua frente as questões de seu tempo e refletindo sobre elas enquanto fazia arte, colocando suas perguntas e respostas. Em especial o teatro, é um fazer artístico coletivo, que jamais poderia ser feito por apenas um artista. Portanto, pensamos a arte como um reflexo e reflexão de seu tempo histórico.

Ainda se tratando disso, escolhemos refletir a partir das peças e ir com elas contando a história dos CPCs e de seus artistas incluindo as notícias de jornais e críticas publicadas na época. Pensando nas peças em si também abriremos possíveis paralelos com obras de Brecht e Piscator por serem as influências citadas de forma mais recorrente pelos artistas.

3. PEÇAS DO CPC

3.1 A Mais-valia vai acabar, seu Edgar

A primeira peça a ser analisada será “A Mais-valia vai acabar, seu Edgar”, pois foi a montagem dessa peça que uniu os fundadores do CPC. Essa peça é considerada por Iná Camargo Costa(1996) como um marco do teatro épico brasileiro. Na temporada do Teatro de Arena no Rio de Janeiro com as peças “Revolução na América do Sul”, “Eles não usam Black-tie” e “Chapetuba Futebol Clube”, Chico de Assis e Vianinha resolvem colocar em prática algumas de suas discussões sobre superar o Arena e montarem uma peça diferente das que estavam sendo feitas pelo grupo. O projeto deles incluía escrever uma peça a seis mãos, mas Vianinha acabou escrevendo a peça sozinho.

No artigo “Do Arena ao CPC” publicado em 6 de outubro de 1962 na revista Movimento na UNE, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, podemos ver algumas de suas críticas ao Arena e algumas ideias que o impulsionaram a fundar o CPC. Era preciso fazer “uma empresa que seja sustentada pelo povo, para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo”, que pesquisasse quais artes servem ao homem e quais delas o alienam. Para ele, o Arena fez um “teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena armou teatro inconformado”. Dentre as críticas, João das Neves colocou que o público do Arena, formado pela classe média, estudantes e intelectuais, não coincidia com para quem queriam falar, ou seja, para os trabalhadores. A pequena empresa que era o Arena havia abandonado o amadorismo, mas não tinha como se manter economicamente ou anunciar seu trabalho nas grandes mídias da época. Era preciso encontrar uma alternativa de produção para não depender das regras do mercado teatral estabelecido. Para Vianinha era preciso pensar “um teatro de criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, direto, violento, satírico e revoltado como precisa ser o povo brasileiro”.

Era conhecido pelo grupo como isso havia sido feito por Brecht na Alemanha, unindo o seu trabalho aos sindicatos, aumentando dessa forma o seu público e seus contribuintes. O grupo uruguaio El Galpón também estava trabalhando com formas

alternativas de patrocínio, na qual o público era a principal fonte de dinheiro para o trabalho teatral do grupo. Para Vianinha, isso seria possível estabelecendo um vínculo com o Partido Comunista, do qual fazia parte, mantendo, no entanto, a independência e total liberdade de criação artística.

O primeiro passo para isso foi a montagem da peça. Chico de Assis encontrou o grupo a ser dirigido por ele em sua estréia como diretor, o grupo de Teatro Jovem do empresário Kleber Santos. Com um acordo com o diretório acadêmico da Faculdade de Arquitetura, começaram os ensaios no teatro arena ao ar livre da faculdade, na Praia Vermelha. O teatro era monumental, com dois mil lugares, por isso foi planejado cenário igualmente monumental, com 15 metros de altura, com vários planos, feito pelos estudantes de arquitetura. Em um plano ficavam os músicos, nos outros, incluindo o chão, se desenvolviam as cenas. Chico de Assis conta que logo tinham perto de 70 pessoas trabalhando na montagem e um elenco de 20 atores entre amadores e profissionais.

Das influências, Chico de Assis considera Erwin Piscator seu “fazedor de cabeça mais antigo”. Nisso incluiu filmes, slides e o cenário enorme para a montagem da peça. Na busca por fazer um teatro mais acessível, acabou por utilizar o formato do teatro de revista para a peça. Segundo Alexandre Mate, o primeiro expediente para o teatro épico é o distanciamento. Para isso, se utilizava de episódios sem unidade estilística, para que o hibridismo quebrasse a empatia, a identificação e a naturalização. Isso era feito para aguçar a potência crítica no público com relação à cena que estavam assistindo. Acordando com isso vem o escrito de Vianna Filho sobre a peça. Segundo ele, a ideia era escrever “Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última.”(2016, p.97).

A peça acabou tendo duas montagens em 1960, sendo a estreia da primeira em 28 de julho de 1960 e a segunda em 21 de outubro de 1960, ambas no Teatro de Arena da Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro. As duas montagens divergem no elenco, pois aconteceu um racha onde mais da metade do elenco decidiu sair da peça por divergências políticas. Apesar do racha, é nesta montagem que se une o núcleo fundador do CPC e mais alguns que atuaram no CPC durante a

sua existência. Chico de Assis, que a dirigiu, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) como dramaturgo e ator na segunda montagem, Carlos Estevam nos gráficos usados na cenografia, Leon Hirszman na seleção e montagem dos filmes projetados, Carlos Lyra na composição das músicas. Do elenco, mesmo não sendo do núcleo principal, temos ainda Vera de Sant'anna e Joel Barcellos, que saiu do Arena para se juntar a Chico e Vianinha. No depoimento de Carlos Lyra podemos ver como se deu essa aproximação e formação de grupo:

Quando o Chico de Assis veio para o Rio, ele me contratou para fazer a música da Mais-valia. Essa foi a primeira manifestação. Ali começou a politização das pessoas e a minha em particular. Nesse momento eu disse: 'Não tem saída. É comunismo ou nada. Não tem jeito. É isso mesmo'. Era muito idealista! Era muito bonito! Mesmo o próprio radicalismo era idealista e era romântico. Não era coisa xiita. Não era terrorista. O capitalismo era o inimigo a ser tirado da frente. Nisso todos eram intransigentes. Nisso estávamos de acordo: o capitalismo e o imperialismo americano eram insuportáveis. Eram um câncer que tinha que ser eliminado. Agora, sobre os métodos para acabar com ele é que havia dissidências. Nós estávamos sempre discutindo. Era reunião em cima de reunião. (DOMONT, 1997, p.108)

A escolha do tema da peça, como comenta Vianinha, advinha da necessidade que temos por conhecimento. Se não é possível ao homem ver a história através de seus sentidos, o conhecimento vem para preencher esta lacuna. E dentre os fenômenos que fazem funcionar o sistema capitalista, a mais-valia parece estar em seu centro e é, como a história, invisível aos sentidos.

A mais-valia é o fenômeno econômico que desencadeia a lei do valor que caracteriza o ser social desumano em que vivemos. Na mais-valia e na lei do valor estão contidos o desemprego, o utilitarismo, a individualização, o mundo segundo nossa consciência. Na mais-valia está encravada a progressiva pauperização do proletariado, a estagnação das forças produtivas, o desfalecimento e o abandono. A mais-valia esconde a nossa real condição, firmando valores que não dão ao homem a possibilidade de sentir-se e pensar como componente de um movimento dialético que começa em si e termina nas coisas forjando um mentiroso homem livre que tem a estranha capacidade de se projetar em si mesmo e virar objeto. A mais-valia contém a divisão do trabalho manual e intelectual, a concentração demográfica, a guerra, a desnecessidade da existência dos outros. Procurei explicar a mais-valia de maneira primária que só de maneira primária a conheço. A mais-valia vale um teatro político e circunstancial. A mais valia vai acabar, seu Edgar. (VIANNA FILHO, 1981, p. 221)

A peça narra a trajetória de D4, que sendo um trabalhador explorado, de fato um desgraçado, vai em busca de entender o funcionamento do lucro. Esta foi a tentativa da peça de Vianinha de explicar, através do teatro de forma didática e primária a base da teoria marxista, a mais-valia. Fazendo um paralelo com a peça “Revolução na América do Sul” de Augusto Boal, a personagem José da Silva, para entender o que acontece na cena da feira precisa fazer todo o percurso da peça de Vianinha. Ainda na comparação com a peça de Boal, para Vianna é irresponsável o artista que apresenta “Um contra tudo geral, sem início e sem fim, sem dar nenhuma outra arma ao indivíduo que, ao contrário de nós, amanhã voltará à mesma realidade sufocante que nós evitamos com êxito.”(VIANNA FILHO, 1983 apud VIANNA FILHO, 2016, p. 210).

De fato a peça acaba por explicar a apropriação do mais-trabalho do trabalhador pelo capitalista, sendo que o lucro advém do prolongamento de sua jornada de trabalho para além do ponto em que este teria produzido o valor equivalente ao valor de sua força de trabalho.

Logo no início da peça temos um coro, do qual escolhemos um pedaço para ilustrar o tom do coro dos Desgraçados e mostrar a ligação que já se estabelece com a conclusão da peça, que é, para ser traduzido num tom marxista “Se a classe operária tudo produz, a ela tudo pertence”:

Fizemos as correntes que nos botaram nos pés,
fizemos a Bastilha onde fomos morar,
fizemos os canhões que vão nos apontar,
HÁ MIL ANOS SEM PARAR! (VIANNA FILHO, 2016, p. 19)

A mensagem é reforçada também pela máquina na qual trabalham os operários. Da máquina, sai de tudo, todos os tipos de objetos-mercadorias, não fixando em uma produção específica, generalizando a ideia, poderia ser qualquer trabalhador sendo ali representado. A mais-valia aparece no trabalho de qualquer explorado, independente de qual seja o produto final de seu trabalho.

Em seguida aparecem os operários que, de tanto trabalhar, sequer se lembram como é que se senta, não conhecem o descanso, que é, inclusive, de apenas dois minutos. Aqui se ilustra outro dos pontos apontados por Marx no “O Capital”, que os capitalistas, uma vez que lucram com o tempo de trabalho alheio,

lutam por qualquer minuto a mais que possam retirar dos trabalhadores. Quando estes tentam reclamar, baixa sobre eles a ideologia da classe dominante, trazida pelos capitalistas no formato de um filme de cowboy.

Nesse momento entra em ação o dramaturgo que aprendeu alguma coisa com A alma boa de Setsuan; Assim como Brecht desmentia com a cena o relato da Sra. Yang anteriormente referido, Vianinha jogou com o duplo foco narrativo, desmentindo, ponto por ponto, a história de heroísmo e sacrifício narrada pelo capitalista aos trabalhadores. (COSTA, 1996, p.80)

Os desgraçados parecem convencidos a voltar a trabalhar, menos D4. Os capitalistas se utilizam então de outro artifício da ideologia, desta vez no formato de um programa de auditório que procura o homem mais feliz do Brasil. O eleito é o Desgraçado dois e o coro explica o porquê:

CORO DO HOMEM FELIZ - Não sabe ler, não quer comer,

Ri sem saber por que, (...)

O homem feliz é sozinho:

Não ama, não chora, não pensa, não lê:

É feliz! Feliz.

SLIDE: O homem feliz não usava camisa... fabricava camisa. (VIANNA FILHO, 2016, p. 39)

No dia seguinte, morre o Desgraçado 2, o feliz. Para evitar que o público caísse na empatia ou na identificação, o autor se utiliza da comédia para manter o distanciamento. Depois de morto, o D2 revive mais duas vezes para reclamar, mas na segunda vez sequer consegue reclamar antes de morrer de novo. Os Desgraçados 3 e 4 ficam revoltados com a morte e começam a questionar: De onde vem o lucro?

Rapidamente o coro dos Capitalistas entra em cena e dão uma mulher-objeto, uma mulher-mercadoria, a D3, que fica satisfeito e pára de fazer perguntas. As mulheres são usadas nesta cena como uma forma de cooptação dos desgraçados. D3 volta dizendo que descobriu o funcionamento do mundo:

DESGRAÇADO 3 - (...) 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. (VIANNA FILHO, 2016, p. 44).

Apesar da resposta encontrada por D3, ela ainda não resolve, pois não se sabe como faz para o mundo parar de girar. Sem solução para seus problemas, D4 resolve então, se matar. Para isso, existe um prédio de onde outros personagens se jogam, mas para entrar no prédio precisam pagar, um tanto para cada andar. Com o preço da morte “pela hora da vida”, D4 não pode pagar e tem que continuar vivendo.

Outros personagens surgem, dois barbeiros. Nesta cena Vianinha começa de forma didática a explicação da mais-valia, desbancando primeiramente a tese de comprar barato para vender caro. Depois começa a mostrar a teoria do valor, que se baseia no trabalho que pode ser medido socialmente e não pelo quanto aquilo vale para cada um. Não se pode trocar a carta da avó falecida por um carro novo, não importa o quanto se goste da vovó. Certas coisas são mercadorias e valem pelo seu valor de troca(venda), não pelo seu valor de uso.

A pergunta: o que determina os valores das mercadorias? leva o D4 para o Congresso dos Sábios economistas. Estes são representados como velhos, que repetem outras teorias absurdas e morrem durante a cena. O único deles que é jovem e gago, representa Karl Marx e os velhos não deixam que ele fale. Graças a teoria do “Karlão”, D4 parece finalmente encontrar uma explicação para o lucro, a mais-valia. É preciso olhar para o que está por trás das aparências.

Outro aspecto a ser considerado ao falarmos de distanciamento nesta peça é o uso do humor. A todo momento a peça é repleta de humor e trocadilhos. Não por acaso, a personagem que acompanhamos a trajetória se chama Desgraçado 4, que fica com nome oficial D4. O humor é colocado tanto de forma crítica como com simples trocadilhos como o próprio nome da peça, típico do humor dos locutores de rádio da época. Este é utilizado para além de obrigar o público a ver “de fora” a peça como para suavizar o processo de passar por um tema tão árduo como a teoria da mais-valia.

D4 volta então para explicar ao D1 a mais-valia. Com a dificuldade da explicação, de expor os conceitos ele se utiliza de um exemplo na feira. Poderia se fazer uma comparação com a feira que aparece na peça “Revolução na América do

Sul” onde José da Silva não consegue entender o porquê do aumento dos preços com o aumento do seu salário, mas que agora será explicado por D4.

Para dar uma explicação benjaminiana ao achado de Vianinha, diríamos que, graças a essa mobilidade do foco narrativo possibilitada pelo teatro épico, ele pôde expor cenicamente o modo como D4 incorporou à sua experiência o aprendizado da mais-valia e, por isso, foi capaz de narrá-lo ao companheiro através de um exemplo, ou parábola, como prefeririam os puristas, já que estamos diante de uma obra didática no melhor sentido. (COSTA, 1996, p. 86-87)

Sem poder comprar nada além do que já compra no seu dia-a-dia, sobra o dinheiro do D1. No entanto, ao sair da feira não pode guardá-lo, pois este é o valor que fica com os capitalistas, a mais-valia. Ao entender a origem do lucro, D1 e D4 se unem a outros operários para se manifestar. Logo o D4 é preso por ordem dos capitalistas, mas D1 se organiza com os operários e fazem uma greve pela sua libertação. Entra em cena, mais do que nunca, a luta de classes, que é possível de ser vista no diálogo em que os desgraçados diferem do capitalista.

DESGRAÇADO 4 - Marinho - dança é teu, espada é teu, medalha é teu, tijolo é teu, cimento é teu, macacão é teu.
CAPITALISTA - É nosso. (VIANNA FILHO, 2016, p. 80)

Chegando nos comentários finais sobre a peça, podemos falar um pouco mais sobre as personagens. O D1 é caracterizado como um beato, enquanto o D2 é o feliz e o D3 quase como um perverso, que só pensa em mulheres. Apesar de não terem nome como as personagens tradicionais do teatro dramático, ainda assim eles têm uma psicologização de alguma forma, mesmo que primária. Essa caracterização, que poderia ser vista como desnecessária para uma peça épica, mostra que as inovações trazidas por essa peça ainda eram tão novidades que o próprio Vianinha talvez tenha ficado inseguro e resolveu colocar um pouco das personagens dramáticas nestes. Para Iná Camargo Costa, outro personagem que mostra também essa insegurança é o Sujeito. Ele aparece durante a peça com funções diferentes, ora critica o andamento da peça, ora é contra-regra e termina por dar a última fala da peça.

Em depoimento, Chico de Assis conta que:

Os ensaios eram abertos ao público e pouco a pouco foi se formando uma platéia constante que comentava e discutia cada caminho que fãmos

tomando. (...) Depois de três meses de ensaio estreou a Mais-valia com o Teatro (...) lotado e largando gente pelo ladrão. Foi um susto, porque só tínhamos usado os meios mais precários de divulgação. Ao final da estréia houve muita empolgação e todos os sintomas mostravam que havíamos conseguido sucesso. (...) A crítica se dividiu (...) Mas a maioria aceitou bem o espetáculo. Quanto ao público, na pior época do teatro do ano, a Mais-valia tinha uma média de quatrocentos espectadores, enquanto algumas peças não conseguiam com os melhores profissionais emplacar um mês de permanência. A Mais-valia ficou em cartaz por volta de oito meses, se bem me lembro. (COSTA, 1996, p. 75-76)

Segundo o depoimento de Chico de Assis, a crítica se dividiu, mas a peça foi premiada no mesmo ano, ficando em terceiro lugar no II Concurso do Teatro de Amadores da Caixa Econômica Federal de São Paulo, conforme noticia o Diário de Pernambuco⁵. Vianinha tinha para os críticos apenas uma pergunta, que segundo ele, não foi respondida por nenhum: “é possível fazer-se teatro assim didático, abordando temas tão áridos e difíceis como esse?”.

Com tamanho sucesso, a peça acabou juntando um grupo de pessoas, e esse grupo desapareceria no fim da temporada, caso não houvesse alguma proposta que mantivesse o agrupamento. Segundo conta Chico de Assis, ele se reuniu com Miguel Borges, Vianinha, Nelson Xavier, Flávio Migliaccio e discutiram a ideia de fazer daquele grupo, um movimento. Em poucos dias Vianinha e o Carlos Estevam colocaram a ideia no papel e a regulamentaram junto à UNE. A UNE cedeu uma sala em sua sede para os ensaios e encontros do CPC, depois viabilizaram a apresentação das peças pelo Brasil nas UNE-Volantes.

3.2 A vez da Recusa

A peça escrita por Carlos Estevam Martins e dirigida por Chico de Assis tenta começar o debate sobre a aliança operário-estudantil, sendo especialmente crítica ao movimento estudantil.

A Vez da Recusa surpreende mais porque questiona diretamente o conteúdo do movimento estudantil, na medida em que desmascara agressivamente a ingenuidade ou o infantilismo ou a imaturidade ou a

⁵ Diário de Pernambuco; Pernambuco: 26 ago.1960. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_14&pasta=ano%20196&pesq=mais-valia&pagfis=4903. Acesso em 02 set. 2021.

irresponsabilidade de um grupo de dirigentes isolados da massa que usa a mentira como arma de luta, provocando erros irreparáveis.(...) A Vez da Recusa inscreve-se entre os textos brasileiros mais estimulantes e provocativos, captando com coragem e postura crítica, através de uma firme estrutura teatral, um instante particularmente conturbado da vida nacional. (PEIXOTO,1989, p. 21)

A peça alterna entre momentos privados, discussões na família ou entre um casal, com reuniões de grupos e assembleias, mostrando como divergências que seriam colocadas no âmbito do pessoal ao invés do político, na verdade tem como plano de fundo diferenças políticas, escolhas que são tomadas como “individuais” mostram, na verdade, o posicionamento político de cada um. Segundo Fernando Peixoto a peça:

alternam com cenas mais íntimas, onde prevalece o conflito psicológico, ainda que a origem dos conflitos seja sempre de natureza eminentemente política, com cenas de massa inéditas na dramaturgia nacional: reuniões de operários ou estudantes, reuniões de bases do PCB ou encontros de representantes do poder nacional e até internacional (norte-americano). (...) começam e acabam, num tributo à estética piscatoriana, de forma épica, utilizando slides e canções revolucionárias, que incluem instantes de profunda emoção - os personagens não são desenhos esquemáticos, mas sim trabalhos com extrema precisão. Ambas tratam de questões de comportamento, responsabilidade de ações e opções individuais, políticas. (PEIXOTO, 1989, p. 20-21)

A peça começa com um coro que conta uma versão encurtada e crítica da história do Brasil, mencionando o imperialismo, a miséria e a esperança da luta e da recusa da opressão. O texto também menciona slides, mas não o que havia neles. Ao final, se fala da revolução na Colômbia e de sua economia, baseada na venda de café para os Estados Unidos, sendo que este segundo não comprará mais o café após a revolução.

No primeiro ato, portuários discutem sobre fazer ou não a greve. Diocleciano, que só é descrito como pelego, chega com a notícia de que as reivindicações dos trabalhadores serão atendidas parcialmente, com um aumento de vinte ao invés dos quarenta por cento pedidos. O presidente do diretório acadêmico, Rogério, fica contra o portuário Juventino, que quer puxar a greve. A questão que se levanta é fazer a greve para não exportar o café pros Estados Unidos e forçá-los a comprar o café colombiano. Discute-se se o Governo permitiria ou não a venda do café, já que

disse ser favorável à revolução. Parece mesmo como funcionou o governo atribulado de Jango, ora se posicionando mais à esquerda, ora mais à direita, tornando difícil de prever como o governo se posicionaria.

Na outra cena discutem Rogério, Felipe e Marcus na ante-sala do diretor da faculdade. Marcus foi suspenso e reprovado por ter escrito ideias marxistas numa prova. Rogério e Felipe diferem nas ideias, e ao conversar com o diretor este não recua.

A próxima cena já é intimista, mostrando a discussão entre o pai e Teresa, a filha. Felipe e Marcus chegam na casa e dizem para ela mentir, dizer que o professor a cantou para ser deflagrada a greve na assembleia, pois se perderem na assembleia não serão eleitos para o Diretório no ano seguinte. Ela não concorda, mas vai com eles para a assembleia à revelia dos pais. Na assembleia, Marcus e Felipe não conseguem convencer os estudantes a deflagrar a greve até que Teresa mente como eles pediram.

No gabinete do diretor, as forças em jogo são mostradas. Primeiro, o diretor quer que o professor acusado tire uma licença, para minar a greve estudantil. Depois de uma ligação, o diretor decide expulsar Marcus e Teresa, para que isso inflame a greve e se perca de vista a greve dos portuários. O plano do diretor funciona e ao anunciar a expulsão dos estudantes os alunos invadem a congregação.

Na sequência, o sindicato dos portuários é invadido pela polícia e seu comando de greve é preso. Num ato desesperado, o Rogério mente para a imprensa dizendo que a greve continua e que será dirigida da sede da ABE, onde estão muitos estudantes e alguns portuários, quando na verdade só estão lá um pequeno grupo de estudantes. A multidão se aglomera em frente a ABE, a polícia chega e atira, destruindo o megafone e entre as brigas entre os estudantes nervosos, a polícia invade o local.

É interessante como se mostra nesta peça algo que não é tratado com tanta força nas outras que é o machismo que envolve a personagem Teresa. Os pais e o namorado que não querem que ela participe do movimento político e tentam de todas as formas convencê-la a isso. Mesmo os que querem a sua participação são machistas. Até a pauta feminista da greve contra o abuso do professor é, na verdade, uma mentira. Todos parecem querer dizer como ela deveria se comportar

de forma que ela está sempre pressionada de todos os lados e sempre tem que lutar para conseguir se colocar, o que não acontece com os estudantes homens.

LUÍS - São nojentos, sim. Ela não teve aquela ideia sozinha, da cabeça dela.

ROGÉRIO - Daqui a pouco vai acabar com as outras: com o maridinho enfiado embaixo do braço e as ideias do maridinho enterradas na cabeça. (MARTINS, 1989)

A peça, logo após a sua estréia em Niterói em 1961, é censurada pela UNE e não pode mais ser apresentada. Carlos Estevam Martins comenta sobre a peça, anos depois.

Eu próprio, que nunca tinha feito nada em termos de teatro, redigi dois textos; um deles era uma peça de três atos com 40 personagens e música de Sérgio Ricardo, um negócio maluco. Foi inclusive uma peça profética. Era sobre o movimento estudantil, e terminava com um golpe de Estado e a UNE cercada e incendiada. Uma das ideias básicas da peça era que, numa situação difícil como esta do golpe de Estado, as bases tenderiam a passar por cima das direções estabelecidas, no caso do movimento estudantil, a diretoria da UNE seria ultrapassada se não fosse suficientemente agressiva. A peça foi montada numa produção caríssima, com músicas de Sérgio Ricardo, direção de Arnaldo Jabor com 40 personagens com Helena Ignez e Joel Barcelos nos dois principais papéis. No dia do ensaio geral, com tudo pronto, a direção da UNE assistiu à peça e proibiu sua encenação, censurou a peça. Para a geração do AI-5 o grande censor foi o Armando Falcão. A nossa geração conheceu a censura feita e aplicada pela própria vanguarda do movimento estudantil. Daí o pavor das patrulhas ideológicas que marca, até hoje, a vida de alguns. Mas, para a maioria, isto era normal. Eu, por exemplo, lembro-me de que nem liguei, não achei nada de mais. Tínhamos apenas perdido uma parada para a direção da UNE. E nós que perdemos, simplesmente, partimos para outra. Nós não dávamos valor especial aos textos, à autoria, subjetividade. Quer dizer, um autor qualquer, vendo sua peça impugnada, vetada, censurada, iria tentar montá-la de qualquer jeito. Nós simplesmente esquecíamos o incidente. Só fui reencontrar esse texto porque o Fernando Peixoto tinha por acaso, uma cópia. Era muito fácil esquecer os percalços porque havia uma facilidade enorme em criar, em fazer as coisas novas, uma atrás da outra. (MARTINS, 1980, p. 80)

3.3 Auto dos 99%

A peça é uma sátira desenfreada, que começa na invasão do Brasil (na peça é considerado o descobrimento do Brasil), ridiculariza com grossa ironia todos os que participam da história do Brasil, em particular, a universidade e seus catedráticos. Foi escrita em março de 1962 para a UNE Volante daquele ano e foi o único texto publicado na época. Estreou como leitura dramática no II Seminário de Reforma Universitária realizado pela UNE em Curitiba. A peça ficou conhecida pela forte censura, que será mostrada em parte nos jornais que seguem. Como no padrão dos chamados autos do CPC, foi escrita rapidamente e coletivamente, como depõe Carlos Estevam Martins:

No caso do teatro a gente fazia uma peça com uma rapidez espantosa, peças que fizeram sucesso como o Auto dos 99%, que chegou a deslocar o maxilar de um espectador de tanto rir, em Alagoas. Fizemos este texto em uma semana, cinco pessoas sentaram e fizeram o trabalho: Vianinha, Armando Costa, Marco Aurélio eu e mais outro, e a montagem do espetáculo foi feita não antes, mas durante, isto mesmo, durante sucessivas apresentações da peça. No caso do Auto dos 99% havia uma UNE-Volante marcada e tínhamos feito duas peças: Brasil, versão brasileira, do Vianinha, sobre a luta operária e a aliança com a burguesia nacional e O Formiguinha, de Arnaldo Jabor, sobre as lutas camponesas e o problema agrário. Quando a UNE-Volante estava pronta para sair, lembramos que estava faltando uma peça sobre o movimento estudantil. Aí surgiu o Auto dos 99%. A primeira apresentação foi feita em Curitiba, sem nada ensaiado, distribuimos os papéis entre os atores e fizemos só a leitura da peça, e já na leitura vimos que a peça ia colar. E, de fato, no Brasil todo, mesmo com a montagem sendo improvisada aos poucos, a peça funcionou às mil maravilhas.(MARTINS, 1980, p.80)

Diversos “autos” foram escritos pelos CPCs. Eram denominados “autos” peças curtas, escritas coletivamente e rapidamente, com o objetivo de suscitar questões do debate político. Segundo João das Neves “A partir de alguma coisa que ocorria, a gente escrevia uma espécie de roteiro e íamos para a rua representar. Isso me serviu muito como pesquisa de linguagem de autor, de ator, de diretor.”(NEVES, 1987 *apud* CARBONE, 2019, p.15).

Os autos também buscavam, sempre que possível, usar os palcos como lugar de simulação dos métodos de ação. Ou seja, tentava-se antecipar questões práticas que tanto a plateia quanto os artistas se deparariam posteriormente, no calor da mobilização, para submetê-las ao debate e,

assim, aprimorá-las. Trata-se, portanto, de uma estrutura experimental nova, constituída através de uma fusão de entretenimento, pedagogia e construção de debate, e que para se completar necessitava igualmente do envolvimento não só de artistas e intelectuais como também de trabalhadores e lideranças sindicais. (FÁVARI, 2016, p. 159)

Segundo Fernando Peixoto, o outro a quem Estevam se refere como co-autor da peça eram, na verdade, mais dois: Antônio Carlos Fontoura e Cecil Thiré. A peça zomba de todos, com exceção ao estudante-militante. De índios a portugueses, de D. João aos professores da universidade, ninguém escapa das críticas bem humoradas. A peça traz diversas críticas que já estavam nas pautas de discussão do movimento estudantil da época. Os temas discutidos na peça estavam sendo discutidos pelo movimento estudantil como um todo, como podemos ver pela matéria publicada no Jornal Novos Rumos. A matéria trata da greve estudantil, deflagrada no final de maio no Paraná. Notícia a apresentação do CPC de Curitiba em meio ao movimento grevista, que publicou o seguinte manifesto:

No dia da deflagração da greve a União Paranaense dos Estudantes tornou público um manifesto onde são feitas, entre outras, as seguintes denúncias: 1 - O ensino no Brasil é uma pirâmide discriminatória: de sete milhões de crianças que conseguem matrículas no curso primário somente um milhão atinge o curso médio e, destas, somente cem mil conseguem matrícula no curso superior, e quinze mil apenas conseguem concluir o curso; (...) 3 - O ensino é mal ministrado e é gritante a insuficiência de certos professores, cujos programas continuam os mesmos de dez a vinte anos passados, portanto, sem objetividade e inadaptados à realidade; 4 - É flagrante a não utilização, pelas escolas, dos docentes livres capazes e com vários títulos simplesmente por incompatibilidade dos mesmos com a direção das escolas ou com catedráticos; 5 - Não há incentivo à renovação de valores, pois não existe o cumprimento das leis e regulamentos para a admissão e exercício de professores universitários, possibilitando assim a imoralidade da entrada sem concurso dos apadrinhados e amigos dos catedráticos; (...) 7 - É patente o descaso das autoridades pelas reivindicações mínimas feitas pelos universitários, que têm sido forçados e obrigados a ameaçar e a deflagrar greves em busca de justiça. (ESTUDANTES, 1962)

A peça começa falando de uma terra boa, onde tinha de tudo, onde os índios viviam bem até a chegada dos portugueses, quando começa a exploração. O padre começa a criar a exploração e com ela, a meritocracia. Os índios que antes dividiam a comida, com a sua escassez, passam a ser individualistas. Por terem cortado as árvores, diminuiu a comida e a água, o que os deixa à mercê da religião e dos portugueses. Agora são obrigados a trabalhar e o que trabalha mais ganha um

chicote para bater nos outros. Eventualmente a maioria foge, morre de fome ou simplesmente não quer trabalhar. Aí os portugueses resolvem trazer os negros da África.

É uma imagem bem reducionista das contribuições dos nativos e africanos na história e também de suas lutas contra a exploração. Coloca a sociedade indígena próxima de um comunismo primitivo, mas estes são colocados para serem ridicularizados como todos os outros na peça. As discussões referentes ao racismo não eram fortes como hoje, imaginamos que essas primeiras cenas não poderiam ser feitas sem alterações com os acúmulos que temos sobre o tema hoje em dia.

Na outra cena, Napoleão corre atrás de D.João VI. Com a vinda dele pro Brasil, fugindo de Napoleão, se criou a primeira universidade. Um coro é formado com os candidatos a vestibular. Vemos no trecho a ideia de que o estudo liberta os oprimidos e que não serão mais explorados quando puderem frequentar a universidade.

CORO - Finalmente, finalmente!

O primeiro vestibular.

Felizmente, felizmente!

Não vão mais nos explorar.

Vamos estudar,

Vamos estudar,

Nos libertar.(FONTOURA, COSTA, MARTINS, THIRÉ, GARCIA, VIANNA FILHO, 1989, p. 115)

Mas só passam os portugueses para estudar. Com a independência, só os nobres. Com a República, só os latifundiários. Com a industrialização, todos que tinham diploma do curso secundário, mas as escolas eram pagas e os pobres ficam de fora outra vez. Os números mencionados estão próximos dos colocados no manifesto da União Paranaense dos Estudantes.

CORO - 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 ginásial (CORO) 67%, 67%, 67%,
 Não vai pra faculdade.
 Quem não fez científico (CORO) 71%, 71%, 71%,
 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...(FONTOURA, COSTA, MARTINS, THIRÉ, GARCIA,
 VIANNA FILHO, 1989, p. 117-118)

Começa a aula da faculdade após o professor ser tirado de um sarcófago. Este diz coisas absurdas, enquanto o coro fala da infelicidade e de como o ensino desumaniza. O Bedel avisa: "Não precisa aprender, basta comparecer." Depois um professor entra em cena e parece dar uma aula mais "legítima", mas quando os operários aparecem o aluno já não tem empatia por eles, e repete o que antes o português dizia. Com a revolta dos operários ele se dá mal, Juvenal.

Essa mesma lógica da aula volta para a arquitetura, que quando chega nas favelas não há nada para estudar. Em História se discute as cuecas de D. Pedro ou seus furúnculos. No Direito, o professor não se lembra o que ensina. Na Economia, o lucro é tudo que importa. Na Filosofia, a aula trata de definir o ser e a existência do nada. Nisso emenda a crítica aos professores, que são contratados sem concurso, sem saberem o que realmente importa e a crítica à alienação que ocorre nas universidades.

A reunião da congregação, em outra cena, é formada por um grupo de velhos caindo aos pedaços. Estes cantam sobre deixarem seus empregos para seus filhos quando morrerem, suspendem o contrato de um professor que deu aula de marxismo e não alteram os horários para o Diretório Acadêmico dar aulas de

alfabetização, por último são contra aumentar as instalações para que mais alunos possam frequentar e também contra bolsas de estudo. Um estudante entra para falar na congregação, mas ninguém o escuta. Enfim, ele sai e os velhos continuam a discutir sobre que nome se chamarão e decidem: os taizões! A cena tem algo de semelhante com a cena do congresso dos economistas na peça “A mais valia vai acabar, seu Edgar” com relação ao coro de velhos decrepitos.

O jornal de São Luís do Maranhão noticiou a passagem da UNE Volante na última semana de abril no meio universitário, com apresentação concorrida, apresentaram o “Auto dos 99%” e “Brasil, versão Brasileira”. A crítica publicada do jornal diz que “Todas peças de fundo crítico, abrangendo vários assuntos, como seja o ensino, a miséria em que vive o povo brasileiro etc. Bem desenvolvidas, embora boas mesmo, abertamente esquerdistas”.⁶

Durante a UNE Volante o CPC se apresentou na sede do MCP em 11/04/1962⁷. Junto com o Auto dos 99% também apresentaram a peça mural “Miséria ao alcance de todos” no qual se inclui a cena “Não tem imperialismo no Brasil”. A matéria abaixo do Jornal Última Hora, publicada em maio de 1962, fala do sucesso das peças apresentadas durante a primeira UNE Volante, entre elas, o Auto dos 99%.

⁶ Jornal do Maranhão, 01 mai. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=112135&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%%22&pagfis=1640> Acesso em 28 ago. 2021

⁷ Diário de Pernambuco. Recife: 11 abr. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_14&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%%22&pagfis=15875. Acesso em 13 set. 2021

Imagem 1 - Reportagem do jornal Novos Rumos

ULTIMA HORA

SHOW BUSINESS
Paulo Francis

O CPC COM FORÇA TOTAL

O Centro Popular de Cultura, grupo que se propõe fazer teatro político e popular, vem de realizar temporada em tôdas as capitais e principais cidades do País, à exceção de Culabá, São Paulo e Niterói. Encenou três espetáculos: um para a burguesia, "Brasil, Versão Brasileira", de Oduvaldo Vianna Filho; outro para estudantes, "O Auto dos 99%" (refere-se ao fato de que somente 1% da nossa população tem direito à Universidade); e o terceiro para operários: "Miséria ao Alcance de Todos"; as duas últimas são o esforço conjunto da equipe de redação do CPC; em "Miséria", o texto principal é de Arnaldo Jabur, que já atuou como crítico de UH, "O Formiguinho, ou Deus Ajuda os "Bão". De música, o CPC levou um LP de Carlos Lira, Rafael de Carvalho, Billi Blanco e Francisco de Assis; alguns itens: "A Canção do Subdesenvolvimento", de Carlos Lira e Francisco de Assis, e "O Hino da Reforma Agrária". Tocavam o LP antes

TEATRO

Imagem 2 - Continuação da reportagem do jornal Novos Rumos

O CPC obteve sucesso absoluto na temporada, sucesso que surpreendeu seus próprios organizadores. Em tôda parte, é Carlos Estevam quem me diz, sentiram na massa um entusiasmo intenso pelo empreendimento, ao passo que as lideranças estudantis e operárias, embora concordando com a posição do grupo, mostravam-se mais tímidas, a reboque mesmo do povo. Em algumas cidades, os espetáculos foram perturbados pelo MAC: no Pará, na Bahia e no Amazonas, mas os próprios espectadores silenciavam os agitadores. Em Goiânia, depois de encenada "A Miséria ao Alcance de Todos", o público, 1.500 pessoas, apesar de avisado que o espetáculo terminara, não quis retirar-se do recinto, obrigando a encenação de "O Auto dos 99%", como "segunda sessão". Em Fortaleza, os diretores tiveram que impedir a entrada do povo, com receio de que a sala se tornasse insuportável para os que já a lotavam. Em tôda parte, os "slides" com fotografias de figuras como Lacerda e Eisenhower eram estrepitosamente vaiados. Continuarei descrevendo a temporada do CPC e seus resultados.

Fonte: Última Hora. Rio de Janeiro, 26 mai. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&Pesq=%22O%20Formiguinho%22&pagfis=82690>. Acesso em 24 ago. 2021.

A peça, que fez sucesso durante a UNE Volante, foi duramente reprimida no Rio de Janeiro, como noticia o Tribuna de Imprensa, na Cinelândia, no dia 15, a apresentação da peça foi reprimida duramente pela polícia e disse que faria o mesmo de novo caso se apresentassem no Largo São Francisco. Mesmo em 1962, antes da Ditadura militar, a repressão já era forte contra as mobilizações estudantis, que apareciam nas grandes cidades:

Imagem 3 - Reportagem do Tribuna da Imprensa



Fonte: Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 19 jun. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%22&pagfis=9934 Acesso em 28 ago. 2021.

No dia seguinte, a mesma notícia ocorre:

Imagem 4 - Reportagem do Tribuna da Imprensa



Fonte: Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 20 jun. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%22&pagfis=9940. Acesso em 28 ago. 2021.

Imagem 5 - Reportagem do Tribuna da Imprensa



Fonte: Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 20 jun. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%22&pagfis=9941. Acesso em 28 ago. 2021.

Segundo a notícia, o diretor da Escola mandou fechar as portas e até esse momento apenas 4 dos atores da peça haviam chegado. O presidente do Centro Acadêmico explicou à polícia que a peça seria representada dentro da escola e transmitida por alto falantes para quem estava fora, mas a polícia não concordou com os alto-falantes. Deputados foram se unir aos estudantes. Mesmo com quatro atores, a peça foi apresentada às 19hrs, mais de uma hora e meia depois do que fora anunciado. O Reitor e mais deputados chegaram. O povo que queria ver a peça do lado de fora foi expulso pela polícia e respondiam com vaias e jogaram rolhas para dificultar a marcha dos cavalos. Os estudantes tentaram ir para a Praça Tiradentes, mas foram reprimidos com mais de 50 bombas de gás lacrimogêneo. A

notícia também diz que o auto será apresentado dois dias depois no Largo do Machado, local permitido pela polícia.⁸

Imagem 6 - Reportagem do Tribuna da Imprensa

— Pela segunda vez, agora no Largo de São Francisco, o CPC foi impedido. a força de bombas, cassetetes e cavalaria, de apresentar a peça “O Auto dos 99 por cento”. Trata-se, no entanto, de um texto já apresentado pelo CPC com absoluto sucesso em todos os Estados do país e que se limita a retratar cenas típicas da vida universitária brasileira. Mostra o que é a universidade e nada mais que isso, não cabendo a responsabilidade de ela ser como é. Um texto que se baseia no fato real de que, apenas 1 por cento do povo brasileiro consegue ingressar no ensino superior e defende o direito dos 99 por cento restantes, o direito legítimo à educação e à cultura.

O CPC que, concorrendo com o episódio “Couro de Gato” do filme “Cinco Vêzes Favela”, vem de conquistar na Europa o primeiro lugar em dois festivais internacionais de cinema, na Alemanha e na Itália, não pode deixar de protestar contra o obscurantismo do governador da Guanabara que, apresentando-se como defensor da democracia, esmaga pela violência policial as apresentações teatrais de uma entidade que é reconhecida e aplaudida no estrangeiro e em todo o Brasil.

Fonte: Tribuna de Imprensa, 21 jun. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%%22&pagfis=9958. Acesso em 28 ago. 2021

No dia seguinte (21) novamente a peça é encenada, desta vez na marquise da Faculdade Nacional de Direito. Para garantir a apresentação, as portas do prédio foram escoradas por grandes mesas e rolhas estocadas para dificultar ações da cavalaria. O padre Alípio Melo, conhecido por pregar a Reforma Agrária, compareceu e também deputados para apoiar a apresentação. Dias depois tem outra apresentação marcada no Largo do Machado. Na notícia também podemos ler uma nota do Diretório Acadêmico da Escola Brasileira de Administração Pública em que os estudantes convidam os trabalhadores a participarem da luta, para que a universidade deixe de ser um lugar para privilegiados e que os filhos dos

⁸ Tribuna de Imprensa, 20 jun. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%%22&pagfis=9941. Acesso em 28 ago. 2021.

camponeses e operários também possam frequentá-la. O CPC também publica uma nota, assinada por Carlos Estevam Martins⁹, presidente do CPC na época.

O comício de protesto contra o aumento do custo de vida e de apoio ao presidente João Goulart no Palácio Tiradentes, formado por estudantes, portuários e estivadores ocorre no dia seguinte (22). Na concentração do comício, novamente os artistas apresentaram o Auto dos 99%.

Imagem 7 - Reportagem do Tribuna da Imprensa



Fonte: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro: 23-24 jun. 1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%22&pagfis=9977. Acesso em 28 ago. 2021.

De toda a repressão que passaram os estudantes e os artistas do CPC para apresentar a sua peça, segundo Fernando Peixoto, estes escreveram a peça "O Auto do Cassetete". Apesar do Auto ser mencionado em diversas notícias, não foi possível encontrá-lo para estar neste trabalho. Humoristicamente, os integrantes do CPC ainda dedicaram a peça a Carlos Lacerda, governador da Guanabara, que mandou a polícia a cavalo para dispersar os estudantes.

⁹ Tribuna de Imprensa, 21 jun. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%22&pagfis=9958. Acesso em 28 ago. 2021

Em junho, voltam a apresentar, mais uma vez, durante uma greve estudantil na qual os alunos exigem $\frac{1}{3}$ de representação nos órgãos de administração da faculdade.¹⁰

Sobre a peça, encontramos a “crítica” abaixo, publicada no jornal O Jornal do Rio de Janeiro. A matéria, que além de falar mal do presidente da UNE, Aldo Arantes, fala da absurda greve estudantil exigindo as reformas, o $\frac{1}{3}$ de participação discente nas congregações universitárias e comenta o seguinte sobre a peça:

As atitudes da UNE no decorrer da greve, também, não deixam dúvida quanto suas pregações subversivas. O Centro Popular de Cultura fez representar em várias faculdades a peça “Auto dos 99 por cento”, peça que atenta contra o clero, contra a família e contra as instituições democráticas, além de ser completamente desprovida de senso artístico. (SEGANFREDO, 1962, p. 11).

Vale dizer que a mesma matéria foi publicada dias depois pelo Diário de Natal¹¹, jornal que na sua primeira página tem fotos dos refugiados cubanos felizes de chegarem nos EUA, balançando a bandeira norte-americana.

Na segunda UNE-Volante, em 1963, o CPC apresentou o Auto dos 99% junto com a canção do subdesenvolvimento, canções populares e jograis (inclusive de Brecht). Algumas apresentações ocorreram nos bairros da cidade de Londrina, chamadas de apresentações-relâmpago. Segundo o jornal Última Hora, se apresentaram nos dias 18 e 19 em Londrina, no dia 21 em Apucarana e 22 em Maringá¹².

3.4 Brasil - Versão Brasileira

Em Brasil - Versão Brasileira, a temática permanece polêmica e viva em nossos dias: divergências de natureza política entre pais e filhos, disputa e unidade entre militantes do PCB e do movimento católico no seio da luta operária. Um dos temas é bastante delicado: a oscilação da chamada

¹⁰ Tribuna de Imprensa. Rio de Janeiro: 15 jun.1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Auto%20dos%2099%22&pagfis=9891. Acesso em 28 ago. 2021.

¹¹ Diário de Natal. Natal: 21 set. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028711_01&pasta=ano%20196&pesq=CPC&pagfis=12200. Acesso em 02 set. 2021.

¹² Última hora. 18 ago. 1963. Paraná. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830348&pesq=%22Auto%20dos%2099%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=17687>. Acesso em 13 set. 2021

“burguesia nacional”, então em contradição com os desígnios do imperialismo norte-americano e possível aliada circunstancial do movimento revolucionário, numa primeira etapa da Revolução, segundo a posição que o PCB sustentou pelo menos até seu 6º Congresso, em 1967.(...) traz a marca inconfundível da melhor dramaturgia de Vianinha, militante comunista empenhado em trazer para o palco os conflitos ideológicos de ser tempo com inteligência e emoção. (PEIXOTO, 1989, p. 21)

Esta peça escrita em 1962 parece tocar nas questões candentes do período, especialmente para a esquerda. Na peça temos o pai, Diógenes, operário, militante que representa os comunistas ortodoxos do PCB, os militantes mais antigos, com mais tempo no partido. Seu filho, Espártaco, representa a nova geração do partido comunista. Ambos trabalham na fábrica Fundação Vidigal, cujo personagem Hipólito Vidigal é dono, ele é um burguês brasileiro que defende a Petrobras. A trama da peça mostra o imperialismo operando nas refinarias de petróleo brasileiras e como isso afeta os operários.

Dentro da refinaria temos algumas personagens com nomes, outras são referidas pela sua função social: temos operários, capitalistas, mulheres, policiais, companheiros e até o presidente do Brasil é chamado apenas de presidente. Das personagens operárias com nomes temos : José, Tiago e Claudionor. José também faz parte do partido comunista, mas logo no começo muda de emprego, indo trabalhar numa refinaria privada da Esso, o seu posicionamento político se aproxima do de Espártaco, mesmo sendo mais velho que ele. Tiago e Claudionor são da ala católica do movimento, sendo Claudionor o presidente do sindicato e Tiago, seu filho. Temos também o representante da Esso no Brasil, Lincoln Sanders, e o presidente do Banco do Brasil, Prudente de Sotelo.

A peça começa já com alguns elementos conhecidos do teatro épico: o coro que canta, slides mostrando imagens que explicam junto com vozes, o contexto da peça. Essa voz é usada durante a peça ora para apresentar dados objetivos como o quanto dinheiro o Brasil economizaria com a Petrobras e o que pode ser feito com esse dinheiro, o lucro da Esso e Shell e o orçamento militar dos Estados Unidos, ora a voz faz vezes de narrador, como por exemplo quando narra a explosão na refinaria de Duque de Caxias, onde morre José. Outra função ainda é de colocar pontos dissidentes, apontando diferentes pontos de vista para a mesma situação.

Nas imagens apresentadas como slides, temos políticos, trabalhadores, movimentos sociais e notícias, manchetes de jornais. Piscator já havia utilizado notícias de jornais como prática de agitação. Como seu livro “Teatro Político” em sua tradução para o espanhol, circulava no Arena, vemos aqui uma possível inspiração em seu trabalho. Brecht também se utiliza de imagens na peça didática de “Baden-Baden sobre o acordo”, na cena “A contemplação dos mortos”, em que por duas vezes são apresentadas imagens dos mortos. As imagens e os slides acabam cumprindo duas funções: a do distanciamento, lembrando o público a todo momento de que isto é uma peça de teatro e conectando com a realidade, fazendo o público refletir sobre a realidade que vive. Apesar de não termos as imagens exatas que apareciam nos slides, o texto da peça menciona, no slide 100, “Manchete de ‘O Semanário’ - Há petróleo no Brasil” e no slide 101 “Manchete de ‘O Correio da Manhã’ - Petróleo há, Mas não é comerciável”. Pesquisamos manchetes parecidas para que possamos dar uma ideia de como era para o leitor.

Imagem 8 - Reportagem de O Semanário

PAGINA 4 • Semanário de 13 a 19 de Agosto de 1960 •

EDMAR MORÉL DENUNCIA:

Engenheiros lanques Sabotam o Petróleo Alagoano!

Jornais e rádios de Maceió, numa patriótica campanha de esclarecimento público, estão mostrando como funciona a máquina de interesses escusos contra a exploração do petróleo, em Alagoas, comandada pelo nocivo Mr. Walter Link, homem-chave da Petrobrás e que move os cordões do monopólio estatal, recebendo ordens dos grandes trustes americanos do petróleo. Nunca é demais lembrar que este Mr. Walter Link, percebendo o maior ordenado em toda a história do Brasil, cerca de 55 mil cruzeiros por dia, é o chefe do Departamento de Exploração da Petrobrás, tendo antes passado pela Superintendência da Standard Oil.

A opinião pública, através de farta documentação já publicada pelo O SEMANÁRIO, artigos de Gondim da Fonseca e Oswaldo Costa e reportagens, ficou sabendo como o engenheiro Lindonor Mota, superintendente da Petrobrás, em Alagoas, tem o seu trabalho sabotado pelo caxexô dos lanques Mr. Walter Link, a ponto de negar permissão para proceder perfurações de 500 em 500 metros, já que existe uma política de só abri-los de 2 em 2 quilômetros. Sabese, agora, que os técnicos alagoanos sabiam de antemão que a perfuração do poço conhecido por “Francês”, no Município de Marechal Deodoro, teria resultado negativo. Mas Mr. Link mandou que os trabalhos prosseguissem e, após gastos imensos, tudo foi abandonado! Há a driblete do novo poço para Walter Link jogar fora! O resultado lá está: uma pedra tapando o local e o matagal crescendo em torno.

evidente: os poços ficam selados e numerados, com papéis secretos contando tudo a seu respeito, sob o controle secreto da Standard.

Al já saberão quais os poços produtores, a produção exata, osarris contidos no poço e outras particularidades técnicas.

Apesar dos repetidos desmentidos da Petrobrás sobre o manancial petrolífero da zona da costa Norte de Alagoas, compreendida entre Pajuçara e Riacho Doce, é mais que comprovada a existência de um vasto local entre os rios

ros é ocultada, já que a chamada “grande imprensa” vive presa nas gavetas das agências de publicidade norte-americanas, cujo faturamento anual atinge a cifras astronômicas.

QUEM SABOTA

Eis aí os nomes das duas companhias americanas, que, ligadas ao monopólio de Nelson Rockefeller, sabotam o petróleo alagoano: Hanney Williams e Dolléxico, a cujo cargo estão as perfurações da Petrobrás.

Fonte: O Semanário. Rio de Janeiro, 13-19 ago. 1960. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=149322&pesq=%22Walter%20Link%22&pas ta=ano%20196&pagfis=3210>. Acesso em 02 set. 2021.

CORREIO DA MANHÃ, Sábado, 9 de Julho de 1960

Nenhuma empresa estrangeira se interessaria pelo petróleo se o Brasil abrisse as portas

"O trabalho da Petrobrás é bom mas a resposta do solo brasileiro, em matéria de petróleo, não foi tão boa como desejávamos" — disse o sr. Glycon de Paiva, em conferência ontem pronunciada no Conselho Técnico da Confederação Nacional do Comércio, em que analisou as conclusões apresentadas pela Petrobrás ao V Congresso Mundial de Petróleo, realizado em Nova York em julho do ano passado, e que levam à constatação de que, se o Brasil abrisse às portas a empresas estrangeiras, nenhuma delas provavelmente se interessaria agora de explorar o petróleo brasileiro.

turas que devem existir no território de Alagoas-Sergipe. Os dois poços praticados em Campos foram suficientes para descartar essa área como sem interesse para petróleo. Os poços na província Amazônica foram essencialmente pioneiros, não havendo poços em desenvolvimento, em virtude da não caracterização, até agora, de campo comercial naquela província. A atividade na província do Meio Norte acusa decréscimo, em virtude das fracas possibilidades petrolíferas da província.

Esse quadro — assinala o sr. Glycon de Paiva — mostra, essencialmente, que, no Brasil, se produz na

invadindo a região do Tucano e a área de Alagoas-Sergipe. A pesquisa no Paraná é particularmente difícil, em virtude da profusão de basalto reticulando sedimentos e tornando muito pequena a produtividade dos trabalhos superficiais de geologia. O desinteresse pelo Meio-Norte cada vez mais se acusa. Os polos de atividades da Petrobrás parecem se concentrar, assim, no Salvador, de um lado; e em Manaus de outro.

Em relação às possibilidades petrolíferas iniciais que cobriam uma área sedimentar de 3.200.000 km², a Petrobrás as terá reduzido hoje

Fonte: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 09 jul. 1960. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Walter%20Link%22&pasta=ano%20196&pagfis=7140. Acesso em 02 set. 2021.

Em ambas as notícias é mencionado o engenheiro norte-americano Walter Link que foi acusado pelos jornais de esquerda de ser um porta-voz dos interesses norte-americanos no país, sabotando a procura por petróleo com o objetivo de manter o domínio imperialista sobre o país. Ele é especialmente relevante neste caso por ser a única personagem real a ser representada com o seu próprio nome. Na peça ele tem a seguinte fala, que é apresentada de forma irônica, que condiz com as notícias acima:

LINK - E concluindo meu relatório, posso afirmar com segurança que não há petróleo comercialmente explorável no Brasil. Afirmo isso sem nenhuma paixão política, sem nenhum outro interesse, senão o de colaborar na construção de um Brasil verdadeiro e belo. Não há petróleo no Brasil. (VIANNA FILHO, 1989, p. 295)

Outras pequenas cenas que podem ter feito parte do mural sobre petróleo também falavam de Walter Link. João das Neves conta que:

Eu mesmo escrevi um esquete sobre petróleo na época em que a Petrobrás estava fazendo as primeiras prospecções. Chamaram o Mister Link aqui no Brasil, para dizer se tinha petróleo e ele disse que não tinha em uma porção de lugares. Então tem um textinho em que ele enfiava uma varinha no chão e dizia: 'Aqui não tem petróleo. Isso é uma varinha de merda!' Foi uma coisa que eu escrevi e nós fizemos na rua. Íamos a um jardim qualquer,

colocávamos a varinha e dizíamos: ' Não, aqui não tem petróleo'. (NEVES, 2014 *apud* CARBONE, 2019)

Outro aspecto do teatro épico apresentado na peça está relacionado ao cenário. Para além das imagens produzidas com slides, temos três caldeirões, que serão usados para serem mesa, cadeira e telefone, também ajudando no distanciamento, sem querer parecer a realidade, lembrando o público de que é uma peça de teatro. Durante a peça, vozes e o coro intervêm, pontuando diferentes pontos de vista. Os atores por vezes saem da personagem para apontarem pontos que podem ter passado despercebidos pelo público.

A voz conta, no início da peça, que a história que veremos começa em 1955, com a Petrobrás já funcionando com o monopólio de pesquisa, de lavra, de refino e de transporte do petróleo. As refinarias começaram a ser construídas, mas já havia particulares funcionando que não podiam continuar, mas continuaram. Ao contrário, refinavam mais do que poderiam e enquanto isso as obras da refinaria nacional de Duque de Caxias não terminavam, por isso foi marcada uma reunião do Conselho Nacional de Petróleo.

Nesse Conselho, Vidigal participará como representante da Confederação das Indústrias. Ele quer votar pela suspensão do contrato com a Kellogg, firma americana que está construindo a refinaria de Duque de Caxias e foi chamado para uma reunião a portas fechadas para que seja convencido a mudar o seu voto.

Ainda falando sobre as diferentes posições políticas que representam as personagens, podemos perceber na peça a teoria do PCB na época, apresentadas em especial pela personagem de Espártaco, mas também pelo burguês Vidigal. Este é um burguês nacionalista que quer desenvolver o país, que se preocupa com os operários. É para conseguir parte do aumento que foi pedido na greve que ele se endivida com o Citibank e depois se vê obrigado a mudar o seu voto. Aqui se baseia na tese que o PCB defende na época, no qual se deve fazer uma aliança estratégica com a burguesia nacional, uma conciliação de classes para dar um basta no imperialismo norte-americano, representado por Sanders.

Essa teoria da conciliação não é aceita por Diógenes e a briga com Espártaco se dá também devido a isso, o pai acaba ficando como intransigente, não topando

fazer outras lutas que não a revolução, ignorando as pautas econômicas e se virando contra outros que poderiam ser companheiros, como Claudionor e Tiago.

Claudionor e Tiago trazem outra questão pungente da época: a aliança entre católicos e comunistas. Enquanto Claudionor é sempre visto como pelego por Diógenes e pela geração do PCB que ele representa, um companheirismo nasce durante a peça entre os filhos destes, Espártaco e Tiago. Apesar de suas diferenças, acabam por defender as mesmas coisas e se entenderem até o ponto de serem torturados juntos e nenhum trair o outro. Vianinha parece dizer que as gerações mais novas, os filhos do PCB e dos católicos de esquerda se unirão como seus pais nunca conseguiram fazer.

Outra aliança pode ser rascunhada nessa amizade entre Espártaco e Tiago. Depois da briga na assembleia na qual Diógenes ficou muito ferido, estes se encontram na rua, Espártaco com uma garrafa de cachaça na mão e começam a discutir. Na cena anterior à bebedeira de Espártaco, Tiago briga com Diógenes, que fica bastante ferido. Espártaco aponta o erro do pai e este lhe dá um tapa no rosto. Numa tentativa de “vingar” o pai, Espártaco começa a brigar com Tiago. Logo outros chegam para assistir e das vozes que gritam, algumas chamam Espártaco de crioulo, informação que ainda não havia aparecido na peça. Existe então, mais uma camada colocada por Vianinha para discussão. A diversão dos que assistem a briga também é a de ver qual das raças é a mais forte, revelando um caráter racista destes. Depois da briga Tiago e Espártaco se entendem, mostrando ainda outra aliança que Vianinha crê que seja possível e necessária: a união entre brancos e negros contra o capitalismo e o imperialismo.

Apesar do final conciliador entre a juventude católica e a juventude do PCB, parece que as críticas não foram bem vistas pela Juventude Universitária Católica (JUC) de Curitiba. Segundo notícia Sylvio C. Back para o jornal Última Hora, no II Seminário Nacional de Reforma Universitária em março de 1962, após assistirem o ensaio da peça, ocorreu uma "simpática" sugestão da JUC que o CPC não apresentasse a terceira parte da peça¹³, onde as críticas aos católicos ficam mais pungentes. Para evitar mais conflitos, o CPC concordou em não apresentar a peça.

¹³ Última Hora. Paraná, 26 mar. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830348&Pesq=%22Brasil%20vers%c3%a3o%20brasileira%22&pagfis=13430>. Acesso em 01 set. 2021.

Mais do que a briga em si, para nós o conflito só mostra que a peça estava discutindo assuntos realmente polêmicos e pungentes na militância e também que a peça se mostrou capaz de aflorar essas questões em quem a assistiu.

Um paralelo dramaturgico pode ser visto entre os personagens Diógenes e Espártaco no conflito geracional como pai e filho com Otávio e Tião de “Eles não usam Black-Tie” de Guarnieri. Enquanto na peça de Guarnieri o filho Tião tem um posicionamento de direita e fura a greve que o pai ajuda a organizar, na peça de Vianinha é o pai que fura a greve. Na primeira peça, Tião tem uma visão mais comum do proletariado, não quer fazer a greve por medo de se prejudicar, por pensar mais em si do que nos outros. Agora na segunda peça, Diógenes se recusa a aceitar a derrota de seu ponto de vista na tomada de decisões dentro do partido, se recusa a fazer uma greve “política”.

Ambas as peças se propõem a tratar do tema das greves e dos movimentos políticos, mas pensando na forma “Eles não usam Black-Tie” se configura como um drama social, enquanto poderíamos pensar “Brasil- versão brasileira” como uma peça épica. Isso se evidencia quando pensamos onde se passam as cenas em cada peça: enquanto em “Eles não usam Black Tie” a maioria das cenas acontece na casa de Otávio e Tião em “Brasil-versão brasileira” temos cenas de assembleias, de greves e de reuniões, mesmo que sejam na casa de Diógenes, a reunião muda o espaço da casa, tornando-o um lugar de discussão política e não de problemas familiares.

Durante a peça temos uma greve que acaba por conseguir apenas parte do aumento reivindicado pelos trabalhadores. Ainda assim, esse aumento só foi conseguido com o comprometimento do industrial que queria o “bem” do Brasil, pois foi obrigado a pegar dinheiro emprestado do Citibank. Ocorre também um acidente na refinaria privada que mata o operário comunista José. No meio tempo o presidente assina um tratado com a Esso, que prejudica a Petrobrás e também os trabalhadores. Estes se revoltam e conseguem a recontração de seus companheiros, demitidos com a crise. Essa vitória tem consequências para os vitoriosos: Espártaco e Tiago são presos e torturados e Diógenes é assassinado. A cena final da peça é o enterro de Diógenes.

o empresário nacionalista *rompe* com o governo vendido ao imperialismo e a polícia avança atirando sobre os trabalhadores agora em *greve política* (uma espécie de metáfora luxemburguista da revolução). O comunista ortodoxo é atingido pelos tiros, mas permanece de pé apoiado pelo sindicalista católico. E, ao contrário do ocorrido na *Mais-valia* aqui a apoteose retoma seu caráter de homenagem: no enterro do herói - celebrado por *todos* como tal -, jovens católicos e comunistas se *unem* para assumir a sua herança e dar continuidade à sua luta. (COSTA, 1996, p. 91, grifo da autora)

Outro trecho interessante para análise ocorre após a explosão da refinaria, que motiva Vidigal a fazer com que a Comissão Parlamentar do Inquérito aconteça, mas nada é feito, mesmo mostrando claramente a mão dos norte-americanos “enforcando” o povo brasileiro.

(Apaga a luz. Desce a tela. Slides 87 a 90. Acende a luz. Espártaco se dirige ao público)

ESPÁRTACO - A Comissão de Inquérito saiu, sim senhor. Foi bom. Mostrou a mão do americano em todo lugar, enforcando a gente. Americano em todo lugar. Dono do Brasil, Nossa Senhora. Na Petrobrás, fura poço onde não tem petróleo, arrebetam aparelhagem, compram engenheiro. (...) É gente decidida a raspar-nos a vida até o fim, sem vamos-com-calma. Cinco cruzeiros cada jornal. Brasileiro não é só nascer no Brasil não. Brasileiro é ser explorado. A nova linha do Partido estava certa, certa. Todo mundo tem conta pra ajustar com americano. E a gente trabalhando mais e ganhando menos. Lá na fábrica todo mundo sai às seis horas e ainda vai fazer extraordinário. Zizinho vai vender amendoim na Leopoldina, o Adolfo Bigode, lava pátio de hospital, Serzedelo vende água na catacumba (...) (VIANNA FILHO, 1989, p. 293)

É triste ver as similaridades entre o Brasil antes do golpe militar e hoje em dia. A Petrobrás, pela qual tanto se lutou, quando finalmente descobriu uma fonte gigantesca de petróleo no país, foi vendida a preço de banana para companhias estrangeiras. A repercussão disso sentimos todos os dias, com o preço do combustível nas alturas e cada dia a comida fica mais cara, deixando milhares de brasileiros passando fome. As demissões em massa e as reformas trabalhistas deixam o emprego cada vez mais instável, os salários baixos obrigam os trabalhadores a terem mais de um trabalho, depois das seis vão trabalhar como ubers para garantir a renda em casa, como menciona Espártaco.

Imagem 10 - Reportagem do Pacotilha: O Globo



Fonte: Pacotilha- O Globo. São Luís do Maranhão, 04 abr. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123846&pesq=%22Brasil%20vers%C3%A3o%20brasileira%22&pasta=ano%20196&pagfis=13166>. Acesso em 30 ago. 2021.

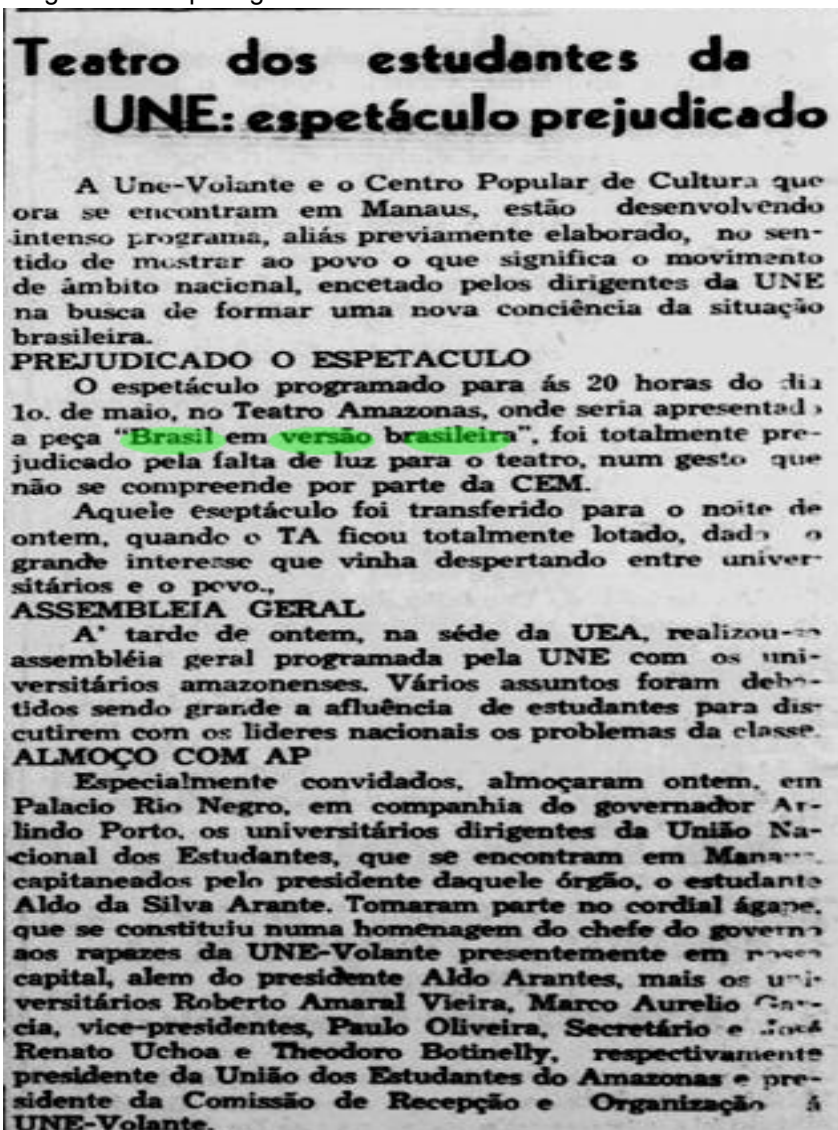
A notícia acima é sobre a apresentação da peça em São Luís do Maranhão que foi em 25/04/1962. Nesta notícia temos um pouco mais de informações sobre como era a UNE-Volante, que era composta por 38 participantes. Cecil Thiré em seu depoimento sobre as UNE-Volantes diz:

Foi a época das UNEs Volantes. Ficamos quarenta e cinco dias percorrendo todas as capitais brasileiras, fazendo nosso repertório em teatros de faculdades e até em teatros oficiais. Fizemos espetáculos nos teatros de Paz no Pará, Santa Isabel em Recife Reitoria em Porto Alegre e em tantos outros que agora não me recordo. Fomos até ao famoso Teatro de Manaus! Só não fomos a Cuiabá. Esta foi a única capital que não visitamos. E, nesse trajeto, fomos fundando outros CPCs: o da Bahia, o de Porto Alegre, onde conhecemos Paulo César Pereiro, que fazia um trabalho importante de arregimentação; e, em Recife, encontramos José Wilker, onde já havia um movimento muito forte vinculado ao MCP. Para nós, integrantes dessa viagem, impressionou demais a visão de Brasil que tivemos. (DOMONT, 1997, p. 91).

Em Manaus, a apresentação foi prejudicada pela falta de luz do teatro, mas no dia seguinte, o teatro lotou, diz o Jornal do Commercio em 4 de maio de 1962. Também mostra como o espetáculo estava ligado com a discussão política, sendo

colocado junto a uma assembleia estudantil e com almoço com o presidente da UNE e o presidente da União dos Estudantes do Amazonas.

Imagem 11 - Reportagem do Jornal do Comercio



Fonte: Jornal do Comercio. Manaus, 03 mai. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_01&pesq=%22Brasil%20vers%C3%A3o%20brasileira%22&pasta=ano%20196&pagfis=69036. Acesso em 30 ago. 2021.

3.5 A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os Bão

A peça foi considerada um dos maiores êxitos do CPC. Um favelado carioca, impedido de construir uma porta para proteger seu barraco, atravessa o país, de porta em porta, e chega até os EUA. Ele vai se transformando em revolucionário durante a sua viagem, e no fim volta para sua favela - a viagem permitiu o conhecimento da engrenagem do poder num país de economia subdesenvolvida e dependente como o nosso. O texto extremamente ágil propõe um espetáculo criativo e divertido, o humor inteligente que foi uma das armas mais fortes do CPC. Poderia haver na peça uma inspiração da peça de Vianinha “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Da mesma forma que acompanhamos o D4 na sua busca por respostas, acompanhamos o Formiguinho.

A peça foi uma das primeiras escritas para a UNE-Volante de 1962, junto com Auto dos 99% e Brasil-versão Brasileira. Na matéria do Diário Carioca consta que a peça estava sendo ensaiada em fevereiro com Joel Barcelos na direção e com o elenco formado por: Carlos Miranda, Edi Kogut, Euclides Coelho, Celmo Soares, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Santana.¹⁴ O jornal do Brasil também noticia os ensaios no mesmo mês.¹⁵

Podemos ver como era o dia-dia da UNE-Volante na matéria publicada pelo Diário de Pernambuco. As apresentações estavam ligadas ao movimento estudantil e a movimentos sociais. Os participantes do CPC conheceram a sede do Movimento de Cultura Popular, no Sítio da Trindade e visitaram a Liga Camponesa da Galiléia. Apresentaram a peça junto com “Não há Imperialismo no Brasil”, que apesar da diferença no nome, deve ser a mesma que colocamos aqui como “Não tem Imperialismo no Brasil” de Augusto Boal, e a Balada do Subdesenvolvido.

¹⁴ Diário Carioca. Rio de Janeiro, 02 fev. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=%22O%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=8749. Acesso em 24 ago. 2021.

¹⁵ Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 09 fev. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22O%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=2604. Acesso em 24 ago. 2021.

Imagem 12 - Reportagem do Diário de Pernambuco

Fonte: Diário de Pernambuco. Pernambuco, 10 abr. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=%20O%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=15856. Acesso em 24 ago. 2021.

CHEGA HOJE A "UNE - VOLANTE"

A caravana da "UNE"-Volante, que hoje chegará ao Recife, cumprirá o seguinte programa:

HOJE — Chegada ao Aeroporto dos Guararapes às 15,30.

17 HORAS — Reunião da UNE com a diretoria da UEP.

20 HORAS — Coquetel de instalação da UNE-Volante.

AMANHÃ — **9 HORAS** — Assembléia Geral na Univ. Rural.

11 HORAS — Assembléia na Faculdade de Ontologia da U.R.

TARDE — Visita a Assembléia Legislativa, Câmara de Vereadores, Prefeitura e Governo do Estado.

NOITE — Assembléia Geral na Faculdade de Direito; Conselhos da UEP e DCE-UR. Apresentação da peça sobre Reforma Universitária.

21 HORAS — Reunião no Sindicato dos textéis sobre o Congresso Operário-Estudantil.

DIA 12 — **MANHÃ** — Visita ao M.C.P., almoço oferecido pela Prefeitura no Sítio da Trindade.

TARDE — Visita ao Magnífico Reitor da Universidade do Recife e ao Serviço de Extensão Cultural da U.R.

NOITE — Reunião na Escola de Engenharia: Apresentação dos filmes documentários Aruanda, Arraial do Cabo, seguindo-se conferência do Dr. José Ermirio de Moraes sobre Nordeste e Desenvolvimento Economico.

DIA 13 — **MANHÃ** — Visita as 3 Faculdades de Caruaru.

TARDE — Visita a Liga Camponesa de Galiléia.

NOITE — 21 horas — Apresentação do C.P.C. no Teatro do Parque. Programa: Balada do Subdesenvolvido de Carlos Lira e Francisco de Assis. Não há Imperialismo no Brasil (Augusto Boal). História do Formiguinho (Arnaldo Jabor).

DIA 14 — Saida para João Pessoa e Festa da Faculdade de Direito.

A peça conta a estória do Formiguinho, um homem pobre que vive nas favelas do Rio de Janeiro. Cansado de sua situação, resolve colocar uma porta no seu barraco, para pelo menos atenuar alguns de seus problemas. É impedido de fazê-lo por outros que moram ali na comunidade, que dizem que não pode, porque ele não é ninguém importante que é apenas um formiguinho. Convencido de que é um homem bom e que

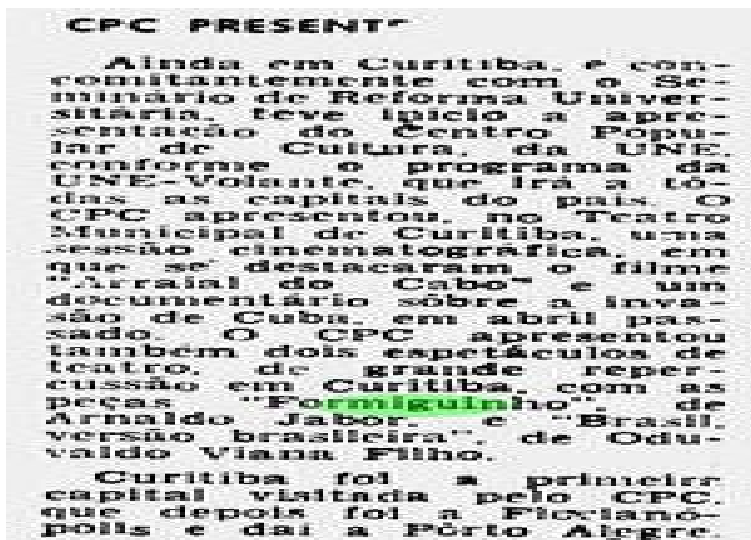
“Deus ajuda os bão”, outro nome dado à peça, ele sai pelo mundo para descobrir como resolver o seu problema.

Primeiro fala com o Doutor encarregado do serviço social, que diz que o problema é o êxodo rural. Numa cena com tons expressionistas, em que os intelectuais são colocados como monstros cabeçudos, o Formiguinho descobre que o problema do êxodo rural poderia ser resolvido com a reforma agrária, que pode ser feita pelo governador. O governador por sua vez diz que quem pode resolver são os donos das terras, que já que são donos, podem dividi-las. O coronel explica que não pode porque seu lucro é pouco, que os americanos têm que pagar mais caro no açúcar. O presidente dos Estados Unidos diz que o dinheiro já tem destino, segue regras e quem pode ajudar é o Superman. Este espera receber para ajudar o Formiguinho.

Depois de toda essa viagem, ele retorna ao Rio de Janeiro e volta a construir a sua porta. Quando, novamente, os favelados vem dizer que ele não pode, ele diz que são explorados, que ninguém se importa com eles, mas que se lutarem podem mudar a sua situação. E isso acontece quando expulsam o Doutor e depois ao cercarem o governador no final da peça.

No jornal Novos Rumos a notícia sobre a peça foi publicada junto com uma matéria que falava sobre o debate universitário em Curitiba. A peça que originalmente foi escrita para tratar dos conflitos agrários para a primeira UNE-Volante parece ter feito sucesso no nordeste, em especial em Pernambuco, porque pela pesquisa feita em jornais, foi montada por outros grupos de teatro da região e também recebeu críticas no jornal Diário de Pernambuco.

Imagem 13 - Reportagem do Novos Rumos



Fonte: Novos Rumos. Rio de Janeiro, 6-12 abr. 1962. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=122831&pesq=%20%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=2025>. Acesso em 24 ago. 2021.

A peça que originalmente foi escrita para tratar dos conflitos agrários para a primeira UNE-Volante parece ter feito sucesso no nordeste, em especial em Pernambuco, porque pela pesquisa feita em jornais, foi montada por outros grupos de teatro da região e também recebeu críticas no jornal Diário de Pernambuco.

Em 1962 foi montada por trabalhadores do banco, com a Direção de Sandoval Cavalcanti, e apresentada nas comemorações do dia dos trabalhadores em 1 de maio de 1962.

Aqui aparece o Movimento de Cultura Popular na sua tentativa de criar e incentivar grupos de teatro. Um dos clubes de teatro criados, o Dois Unidos, monta a peça em 1963.¹⁶ No Jornal Última Hora de Pernambuco, aparece que além destas peças será montada também "o Auto do Analfabeto" de José Wilker¹⁷.

¹⁶ Diário de Pernambuco. Pernambuco, 05 out. 1963. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%20%20Formiguinho%22&pagfis=25297. Acesso em 24 ago. 2021.

¹⁷ Última Hora. Pernambuco, 23 out. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%20%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=5178>. Acesso em 24 ago. 2021.

Imagem 14 - Reportagem do Diário de Pernambuco

BANCARIOS
Como parte das comemorações, no Sindicato dos Bancários, será encenada a peça em um ato, de Arnaldo Jabor "A história do formiguinho" ou "Como entrar bem pelos canais competentes e legais". A peça será representada pelo elenco "Os bancários", sob a direção de Sandoval Cavalcanti. No mesmo programa, um grupo misto do Movimento de Cultura Popular apresentará "A Balada do Sub-desenvolvimento", de Carlos Lira e Francisco de Assis.

Fonte: Diário de Pernambuco. Pernambuco, 29 abr. 1962.
Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=%20%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=16155. Acesso em 24 ago. 2021

Ainda em novembro de 1963 o mesmo clube apresentou a peça em evento do MCP, onde também foram distribuídos livros "Cadernos Populares" produzidos pelo CPC e "Universidade do povo". Estavam presentes no evento os primeiros 78 camponeses que foram alfabetizados pelo Movimento de Cultura Popular e a peça foi apresentada em homenagem ao MCP e aos camponeses da Liga Camponesa da Galiléia. Miguel Newton Arraes, presidente do MCP, prometeu na ocasião que essa seria a primeira turma de alfabetizados, das muitas que viriam.

Imagem 15 - Reportagem do Última Hora



Fonte: Última Hora. Pernambuco, 11 nov. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22O%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=5375>. Acesso em 24 ago. 2021

Em 1962 é publicada no jornal Diário de Pernambuco uma crítica de Joel Pontes sobre a peça, apesar de ele ainda não a ter assistido¹⁸. Joel Albuquerque Pontes foi crítico teatral, ensaísta e professor. Foi fundador do Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, onde

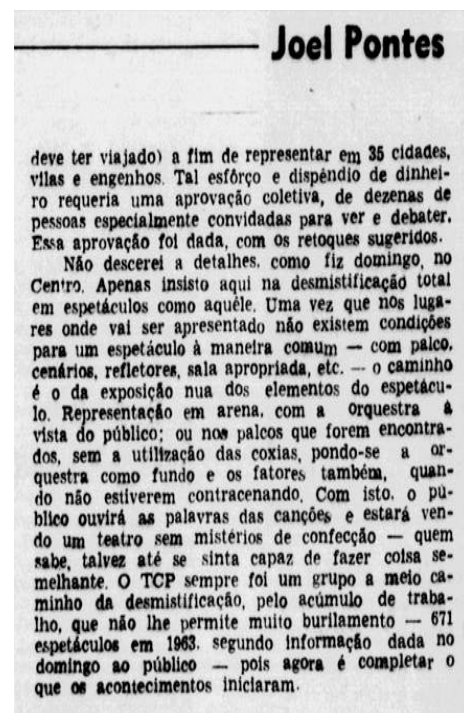
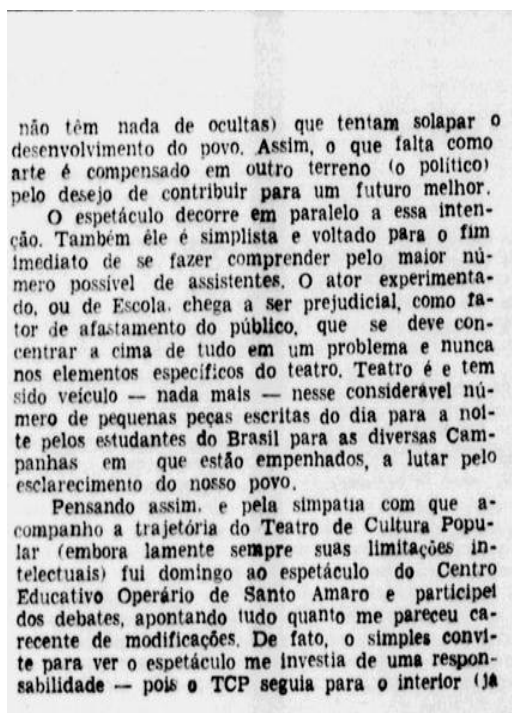
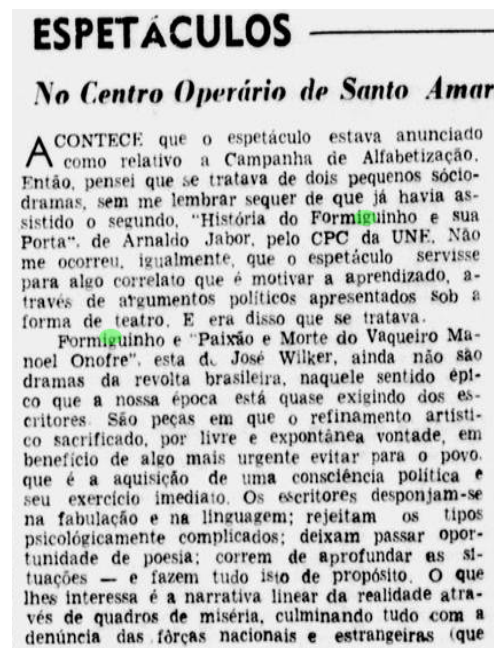
¹⁸ Diário de Pernambuco. Pernambuco, 13 abr. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=%22O%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=15911. Acesso em 24 ago. 2021.

foi professor da disciplina de história da literatura dramática e em paralelo, escreveu críticas teatrais diariamente na coluna Diário Artístico, de 1960 a 1963, no Diário de Pernambuco e no jornal Última Hora entre 1963 e 1964. Encontramos duas críticas suas da peça, uma em cada jornal.

Na primeira crítica diz que não acha um problema, a priori, que as peças sejam doutrinadoras e diz que Boal, “não precisa concluir nem pregar para que o espectador perceba o que pensa ele do mundo atual e o que deseja do mundo futuro.”

O mesmo crítico escreve de novo sobre a peça em 1964, quando é montada pelo Teatro de Cultura Popular e apresentada no Centro Educativo Operário de Santo Amaro, e teve um debate após a apresentação. O seu campo de estudo é o texto dramático e ele acaba sendo seu ponto central para a análise. Importante também mencionar que em 1966 ele publica o livro “O Teatro Moderno em Pernambuco”, que trata do movimento teatral dos grupos pernambucanos, e entre eles, o Teatro de Cultura Popular, que montou a peça de Arnaldo Jabor com o nome “História do Formiguinho e sua Porta”.

Imagens 16, 17 e 18 - Crítica de Joel Pontes



Fonte: Última Hora. Pernambuco, 6 mar. 1964. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22O%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfs=6597>. Acesso em 24 ago. 2021

Como aponta Joel Pontes, a peça não se trata de um drama com personagens com perfis psicológicos desenvolvidos. Assemelha-se ao que hoje chamamos de agitprop, mas este conceito ainda não havia chegado no Brasil. Diversos recursos do épico são utilizados na peça, não apenas por escolha, mas pela falta de outras possibilidades: o espetáculo era feito em arena, com a orquestra à vista do público, sem coxias.

Esse crítico, apesar de colocar sobre a perda artística que vem com o propósito político, não coloca isso como negativo. Este é simpático às motivações políticas e também ao TCP. A crítica também nos conta que o grupo já apresentou 671 espetáculos só em 1963 e que a peça seguirá para ser encenada em 35 cidades, vilas e engenhos, o que comprova o sucesso da peça na região. O mesmo jornal detalha as apresentações marcadas, mas que não aconteceram, segundo o depoimento de Luiz Mendonça:

O que fez acabar esse trabalho maravilhoso foi 1º de abril de 1964. Nesse dia, às sete horas da manhã, íamos lançar a campanha de alfabetização de adultos na cidade do Cabo com a peça História do Formiguinho, do Jabor. Aí o motorista da Kombi me disse: 'Seu Mendonça, vamos embora'. Até hoje não sei se ele escondeu ou jogou fora o material do espetáculo.(XAVIER, 2015, p.155)

Imagem 19 - Reportagem do Última Hora

TEATRO DE CULTURA

O Teatro de Cultura Popular, que se encontra excursionando pelo interior, tem apresentações previstas para amanhã e depois em Amarají e de quarta-feira até o dia 30 estará levando "A Estória do Formiguinho e sua Porta", em Escada. A partir de 1 abril, o TCP vai cumprir esse programa: 1 a 5, apresentações na cidade do Cabo; 10 a 19, em Palmares; 26 e 27, Maraiá; 28 e 29, Catende; 30 e 31, Beiem de Maria. Para Maio estão previstas estas encenações: 1 a 3, Quipapá; 4 e 5, Rio Formoso; 6 a 11, Barreiros; 12 a 14, São José da Coroa Grande; 16 a 18, Serinhaem; e dia 19, apresentação única em Ipojuca.

Fonte: Última Hora. Pernambuco, 22 mar. 1964. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pe sq=%22O%20Formiguinho%22&pasta=ano%20196&pagfis=6781>. Acesso em 24 ago.2021

3.6 Não tem Imperialismo no Brasil

A cena rápida para agitação escrita por Augusto Boal foi uma das cenas mais apresentadas pelos CPCs. Foi apresentada na rua ou em palanques sobre caminhões. A cena era apresentada individualmente ou como parte do mural chamado “Miséria ao alcance de todos”. Sobre o formato de mural utilizado pelos CPCs encontramos uma definição no jornal Novos Rumos em 1962:

Uma das ideias que certamente terá grande repercussão e a qual todos os integrantes do CPC vem dedicando o máximo de cuidado é a realização de um ‘mural’, termo que designa um conjunto de quadros teatrais de curta duração, de sequências cinematográficas, de música, de projeções de dispositivos, de partes faladas, enfim, um mural de variadas côres, cujo tema é o imperialismo. Nele será apresentado uma visão de aspectos do imperialismo nos próprios Estados Unidos, na Argélia, no Oriente Médio, no Brasil. Esse mural é o que se chama de Miséria ao Alcance de Todos, trabalho elaborado pela maior equipe do gênero jamais reunida no Brasil: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Estevão, Oduvaldo Viana Filho, Francisco de Assis, Carlos Lira, Nélon Xavier, Arnaldo Jabor, Teresa de Aragão Ferreira, Joel Barcelos e Milton Feferman. Isso sem contar aqueles todos que levaram uma ou outra sugestão ao trabalho coletivo. (FADEEV, 1962, p. 5).

A cena começa num espaço não descrito, em que dois homens discutem se o imperialismo existe ou não no Brasil. Vianinha relata em entrevista o seguinte procedimento, que pela descrição, seria desta cena. O procedimento similar ao que depois será conceituado por Boal como ‘teatro invisível’:

Dois atores na rua começam uma discussão. Quando o povo junta em volta, os dois põem suas roupas, de Tio Sam e operário e começam uma cena. Essa é uma das formas que a polícia nem sempre deixa se concretizar. Mas, fundamentalmente, o CPC procura chegar ao povo a partir do nível de necessidades conscientes na massa, procurando, pelo processo, chegar, junto com o povo, à consciência de necessidades superiores. (VIANNA FILHO, 1981, p. 291).

Entre os dois homens que discutem, existe a personagem Ele, que fala com forte acento norte-americano, como se traduzisse mal as palavras do inglês para o português. Eventualmente o Homem 2 desiste da discussão e sai de cena. Assim

que ele sai o Homem 1 pega um cigarro para fumar, ainda reclamando do outro. A personagem Ele se mantém em cena e pede que o outro lhe pague o cigarro que fumou.

HOMEM 1 - Paga o quê?

ELE - O cigarrinha.

HOMEM 1 - Ah, o senhor é o seu Souza Cruz?

ELE - Souza Cruz um banana. Seu Souza Cruz agora ser British American Tobacco Company. Paga os dividendos.

HOMEM 1 - Tá certo. Tá certo. Se é americano, tem que pagar mesmo, porque vocês ajudam a gente às pampas. Sem americano, tudo aqui ainda era índio. (BOAL, 1989, p. 26).

O Homem 1 segue para seu almoço, mingüado, um cachorro quente e uma coca-cola. Ele continua a segui-lo, exigindo dinheiro pela salsicha, pela coca, pela farinha e pelo fermento, por serem de marcas norte-americanas. Até o café é controlado pela American Coffee Company. Indo para o trabalho a pé depois do almoço ainda tem que pagar a sola do sapato. No trabalho, as máquinas e almofadas de espuma de borracha, tudo norte-americano. E ainda assim o Homem 1 diz: “Puxa. Vocês pensam no nosso conforto, hein? Não sei o que seria do Brasil sem vocês na supervisão.”

Saindo do trabalho, tem que pagar a Light pela iluminação na rua. Na diversão depois do expediente, compra o Globo e tem que pagar de novo. Paga para assistir um filme de bang bang e depois pelo ar condicionado. Em casa, ouve notícias de Cuba que são noticiadas não pelo rádio, mas por Ele:

ELE - Oitenta e três fuzilamentos, comeram nove padres, escondem os recém-nascidos das mães, enquanto Fidel Castro dá gargalhadas e baba no colo de Che Guevara, que dorme com freiras. Notícias da United Press. (Paga)(BOAL,1989, p. 28)

Até dormindo o homem ainda tem que pagar por sonhar com Marilyn Monroe. Ao levantar, paga pelo despertador, pela pasta de dentes, pela escova, pelo sabonete, pela gilete, pela água quente, pelo talco. Quando chega nas calças, o homem não tem mais dinheiro e acaba por entregar as calças para Ele. Entra o Homem 2 que tira sarro do Homem 1.

HOMEM 2 - Está nu aí, cara!

HOMEM 1 - É preciso pagar um pouco, meu velho. Quer ficar civilizado de graça? Precisa pagar um pouquinho. Traz luz, água quente, strip-tease, óculos escuros...

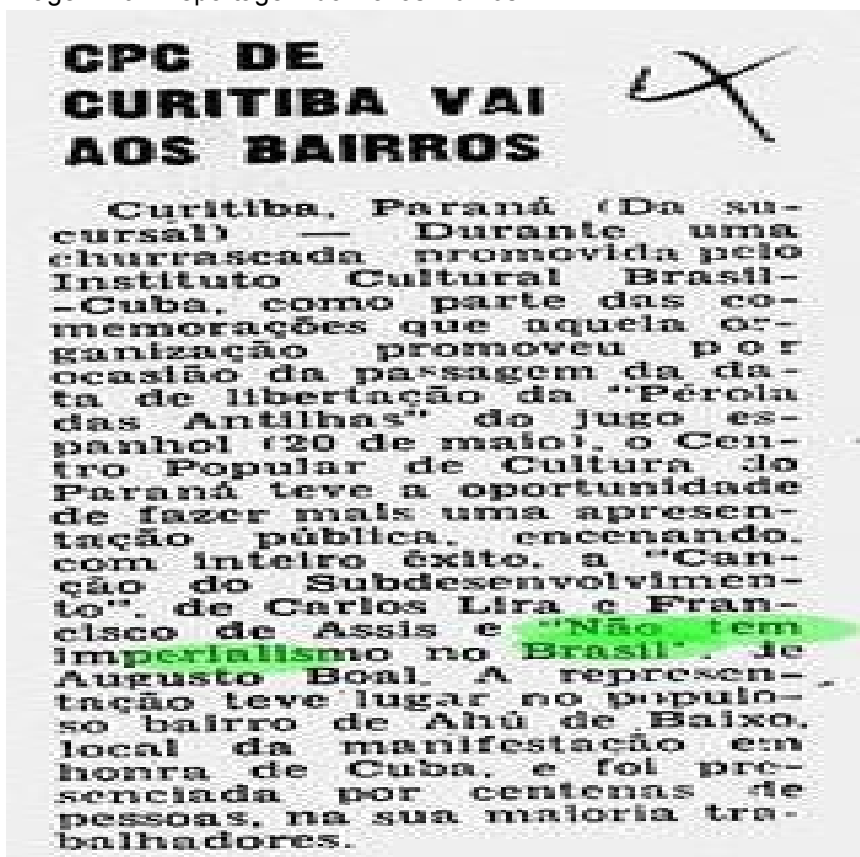
HOMEM 2 - Tem imperialismo no Brasil.

HOMEM 1 - Não tem.

ELE - (Saindo.) Non tem, no Brasil non tem... (BOAL, 1989, p.29).

Selecionamos algumas das apresentações da cena que encontramos nos jornais da época. A primeira, que está abaixo, estava no meio de uma notícia sobre a greve estudantil paraense que ocupava quase um terço da página do jornal Novos Rumos. Temos um pequeno artigo em que se menciona a apresentação da cena pelo CPC de Curitiba. A greve, iniciada no dia 18 de maio e prossegue até começo de junho com 100 por cento de paralisação das aulas. A demanda da greve é universidade para todos, com participação com voz e voto do corpo discente nos conselhos técnicos administrativos e nas congregações na proporção de $\frac{1}{3}$, entre outras pautas mais específicas de cada universidade. A apresentação ocorreu durante a churrascada promovida pelo Instituto Cultural Brasil-Cuba no populoso bairro de Ahú de Baixo, Curitiba. A apresentação, segundo a notícia, “foi presenciada por centenas de pessoas, na sua maioria trabalhadores”.

Imagem 20 - Reportagem do Novos Rumos



Fonte: Novos Rumos: Rio de Janeiro, Semana de 1-7 jun. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=122831&Pesq=%22n%c3%a3o%20tem%20imperialismo%20no%20Brasil%22&pagfis=2097>. Acesso em 18 ago. 2021.

Imagem 21 - Reportagem do Nossa Voz

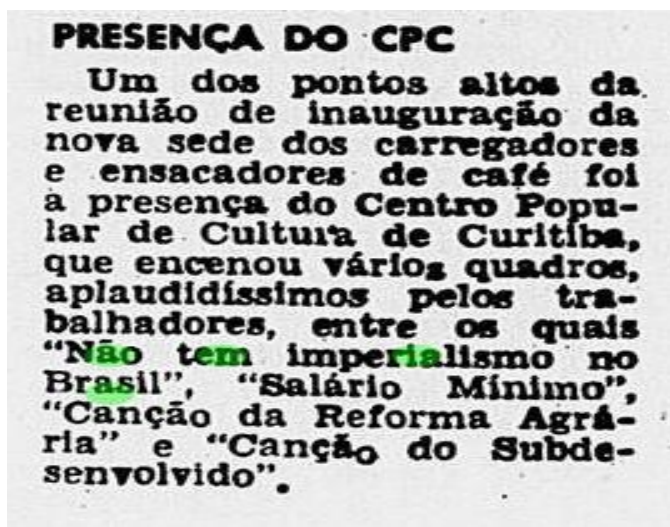


Fonte: Nossa Voz: São Paulo. 29 jun. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120987&pesq=%22n%C3%A3o%20tem%20imperialismo%20no%20Brasil%22&past a=ano%20196&pagfis=7449>. Acesso em 18 ago. 2021.

A segunda notícia é de junho de 1962, em que os estudantes improvisaram um palanque sobre um caminhão para apresentar a cena “Não tem imperialismo no Brasil” junto com a Canção do Subdesenvolvimento e o Auto dos Cassetetes no Largo do Machado, Rio de Janeiro. A apresentação fazia parte de um comício que exigia a participação de 1/3 nas congregações das Universidades, segundo o Jornal Nossa Voz de São Paulo. Podemos ver nessa notícia a velocidade com que o CPC escrevia e montava suas peças, pois a notícia é de final de junho e o “Auto dos Cassetetes” foi escrito após a repressão que sofreu a peça o “Auto dos 99%”, no começo do mesmo mês.

Na última notícia podemos ver a tentativa de levar as obras dos CPCs até os trabalhadores, apresentando-se na sede dos carregadores e ensacadores de café. A notícia de fevereiro de 1963 também pontua que a peça foi muito aplaudida.

Imagem 22 - Reportagem do Novos Rumos



Fonte: Novos Rumos: Rio de Janeiro, Semana de 1-7 fev. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=122831&Pesq=%22n%C3%A3o%20tem%20imperialismo%20no%20Brasil%22&pagfis=2468>. Acesso em 18 ago. 2021

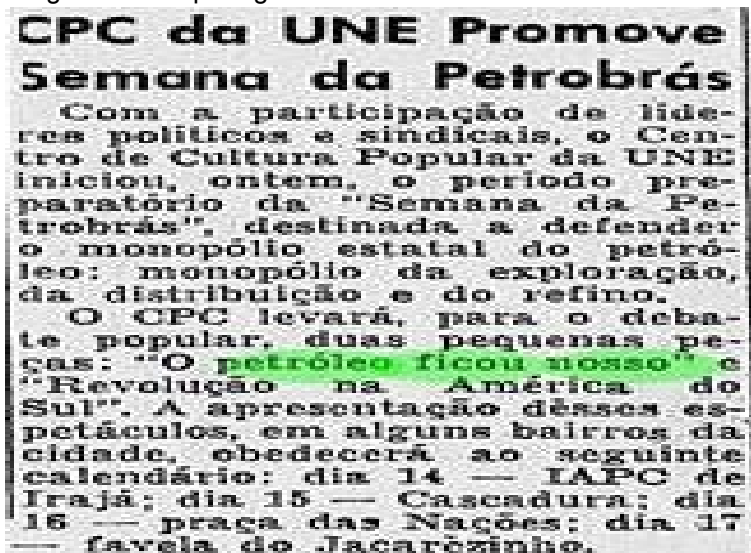
3.7 O Petróleo ficou nosso

Segundo Paulo Fávori, é possível pensar que “O Petróleo é nosso” poderia ser o nome não só desse auto, mas do mural que era composto também pelas peças “Petróleo e Guerra na Argélia” e “Mundo Enterrado”. Para montarem os murais, os dramaturgos do CPC escolhiam um tema comum que estivesse na ordem do dia e para ele escreviam pequenas peças, cada uma abordando um aspecto da questão. O mural seria a resultante coletiva deste trabalho. Nesse caso, a peça foi escrita por Armando Costa para abordar um aspecto do debate sobre a Petrobrás.

Segundo o Diário de Notícias, a peça foi apresentada na semana de debates promovida pela UNE com o objetivo de defender a Petrobrás, junto com a peça “Revolução na América do Sul”. A peça foi apresentada diariamente do dia 14 ao 17 de fevereiro de 1963 em alguns bairros do Rio de Janeiro, levados na carreta do Centro Popular de Cultura. Essas peças eram escritas para um público formado

majoritariamente por trabalhadores e se fazia um debate após a peça entre o elenco e o público sobre o tema.

Imagem 23 - Reportagem do Diário de Notícias



Fonte - Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 14 fev. 1963.
Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22CPC%20da%20UNE%20Promove%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=27626. Acesso em 13 ago. 2021.

O cenário que compõe o começo da primeira cena é um muro branco em compensado. Um velhinho entra, tenta esconder uma lata de tinta com um jornal furado. É também por esse furo que ele olha os arredores. Atrapalha-se ao procurar um lugar para esconder a lata. Acaba por escondê-la atrás do muro. Entram dois policiais, depois mais dois e cercam a praça.

Outros entram, carregando pacotes. Com medo de ficar ao centro, ficam nos cantos, até a chegada de Zelinda que entra e fica em primeiro plano. Outros chegam, entre eles, Saturnino e Pé de bosta. Quando dois dos policiais saem, o velhinho grita para que comecem. Pé de Bosta vai ao centro e coloca o triângulo perpendicularmente no chão. Outros o seguem, vão desembulhando os pacotes e armando a torre.

Essa torre que é armada em cena tem a sua razão de ser quando pensamos que os artistas do CPC queriam "usar os palcos como lugar de simulação de métodos de ação". Mais do que montar a torre, os artistas estão mostrando como se

pode fazer uma torre e montá-la para manifestações, para que o público possa replicar esse modelo quando estiver mobilizado para proteger a Petrobrás.

Mas ela avança: vista em sua execução como agitprop, a rápida montagem de estrutura de uma torre no palco, capaz de sustentar ao menos uma pessoa, e toda a movimentação dos nacionalistas para resguardar a segurança da empreitada sugerem uma pedagogia e um método de ação que poderiam ser facilmente replicáveis pela plateia em situações reais.(FÁVARI, 2016, p. 163)

A mulher (Zelinda) sobe no primeiro suporte da torre, onde grita para a multidão para que resista às investidas da polícia. De início os manifestantes correm, depois se defendem e avançam. Mais policiais chegam com sirenes, bombas de gás e os nacionalistas colocam lenços nos narizes. Zelinda é atingida por um tiro e escorrega ao chão abraçada na torre. O choque invade e o povo foge.

Em cena fica apenas a mulher caída, os policiais e o velhinho atrás do muro. Os policiais saem de cena carregando a mulher e a torre. O velhinho do início pega a lata de tinta e escreve no muro: “O PETRÓLEO É NOSSO”. Fim da cena.

Nessa dramaturgia sabemos desde o início sobre o que será e qual será o seu final, a vitória. Esta é uma característica do gênero épico. Diferente do dramático em que ficamos preocupados em chegar ao final, em saber o desfecho da trama, no gênero épico, já sabemos o que irá acontecer e passamos a nos preocupar com como acontece. E nesta cena podemos ver que por trás da vitória das mobilizações a favor da Petrobras, tivemos muitas derrotas e perdemos muitos companheiros no percurso. É a possibilidade de aprender que apesar das derrotas, assim se constrói uma vitória.

Nesse “diálogo” dos policiais com os manifestantes podemos ver outra utilização do repertório Brechtiano:

POLICIAL 3 - Cês tão sozinhos nessa jogada. O povo mesmo tá em casa sossegado, cês vêm pra rua perturbar o descanso deles. Mijá no dinheiro que eles pagam pra manter a polícia pra manter a ordem.

POLICIAL 4 - Vê que eu sou um cara razoável. Fico argumentando com vocês na... na base do intelecto. (Dá um cascudo violento na cabeça de Saturnino.) Comunista porco! (começa a agressão. Cassetetes.) Sai, cachorrada. Fazer arruaça na casa da tua mãe. (Populares recuam. A torre está armada. Nacionalistas se defendem e se afastam da torre. A massa começa a fugir. Mulher carrega a torre.)(COSTA, 1989, p. 36)

O Policial 4 fala uma coisa de início, para depois fazer outra. A Companhia do Latão utiliza o mesmo repertório em cena da peça “Comédia do trabalho”, onde o policial diz motivos para não bater no manifestante enquanto o chuta.

Imagem 24 - Reportagem do Última Hora

UNE INICIA HOJE SEMANA DE DEBATES SOBRE A PETROBRÁS

COM o objetivo de defender a Petrobrás contra as investidas do capital estrangeiro, a União Nacional dos Estudantes decidiu promover, a partir de hoje, uma semana de debates, a fim de fornecer um balanço das atividades da empresa estatal do petróleo.

Diariamente, até o próximo dia 17, a UNE levará aos subúrbios a carreta do Centro Popular de Cultura, a fim de serem apresentados em praça pública os espetáculos "O Petróleo Ficou Nosso" e "Revolução na América do Sul". Os espetáculos começarão às 19 horas.

DEBATE — Finalmente, no dia 18, na sede da UNE, às 20 horas, haverá um amplo debate, com a participação de políticos, líderes sindicais e universitários. Os assuntos principais serão a encampação das refinarias particulares e a nacionalização das empresas distribuidoras de derivados. O resumo dos debates sairá em março, na revista "Movimento", órgão oficial da UNE. A programação dos espetáculos na carreta do CPC é a seguinte: dia 13 (hoje) — IAPC de Cachambi; dia 14 — IAPC de Irajá; dia 15 — Praça Sidônio Paes, em Cascadura; dia 16 — Praça das Nações, em Bonsucesso; dia 17 — Favela do Jacarézinho.

Fonte: Última Hora. Rio de Janeiro, 13 fev. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&pesq=%22Petr%C3%B3leo%20ficou%20nosso%22&pasta=ano%20196&pagfis=87092>. Acesso em 23 ago. 2021

Ainda sobre a semana de debates da Petrobrás encontramos mais duas notícias. Acima a do jornal Última Hora (RJ) publicada em 13/02/1963 e abaixo a notícia do jornal Última Hora (PE) publicada em 14/02/1963.

Imagem 25 - Reportagem do Última Hora

UNE já Iniciou Semana de Debates Sobre a PETROBRÁS

RIO, 14 (UH) — Com o objetivo de defender a Petrobrás, contra as investidas do capital estrangeiro, a União Nacional dos Estudantes iniciou ontem, uma semana de debates, a fim de fornecer um balanço das atividades da empresa estatal do petróleo.

Diariamente, até o próximo dia 17, a UNE levará aos subúrbios a carreta do Centro Popular de Cultura a fim de serem apresentados em praça pública os espetáculos "O Petróleo Ficou Nosso" e "Revolução na América do Sul". Os espetáculos começarão às 19 horas.

DEBATE — Finalmente, no dia 18, na sede da UNE, às 20 horas, haverá um amplo debate, com a participação de políticos, líderes sindicais e universitários. Os assuntos principais serão a encampação das refinarias particulares e a nacionalização das empresas distribuidoras de derivados. O resumo dos debates sairá em março, na revista "Movimento", órgão da UNE. A programação dos espetáculos na carreta do CPC é a seguinte: dia 13 (hoje) — IAPC de Cachambi; dia 14 — IAPC de Irajá; dia 15 — Praça Sidônio Paes, em Cascadura; dia 16 — Praça das Nações, em Bonsucesso; dia 17 — Favela do Jacarézinho.

Fonte: Última Hora. Pernambuco, 14 fev. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22Petr%C3%B3leo%20ficou%20nosso%22&pasta=ano%20196&pagfis=2902>. Acesso em 23 ago. 2021.

3.8 Petróleo e Guerra na Argélia

A peça que fez parte do mural “O Petróleo Ficou Nosso” trata das indecisões no comportamento pessoal e político em situações de conflito. A peça escrita por Carlos Estêvam Martins coloca em questão, através das personagens principais, o jogo imperialista norte-americano, que acaba fazendo-as de fantoches, agindo de acordo com seus interesses.

A peça se inicia com uma sentinela dando guarda no canto direito do palco. Entra em cena um Major, que não tem um dos braços, procurando o General. Na sala em que o General está, há um argelino sendo torturado, torturam-no para conseguirem uma confissão quando entra o Major. O General quer abandonar a guerra enquanto o Major tenta convencê-lo de intensificar a luta.

MAJOR - Não é o meu pensamento que o senhor está aceitando: é o do Governo, o do Estado-Maior francês. Não falo em meu nome: depois que eles decidiram não podemos ter mais ponto de vista algum.

GENERAL - Eu tenho. Chegou a hora de parar: parar de uma vez! Nós já matamos quinhentos mil argelinos. Há oitenta mil cadáveres de soldados franceses mortos aqui. Três anos de guerra, major. E a Argélia já nos custou oitenta mil homens mortos sem saber por quê. Você me diz que não tem ponto de vista; eles também não têm, não têm mais, já estão mortos. Eu tenho. (MARTINS, 1989, p. 42-43)

A cena mostra contradições na personagem. Ela é da classe dominante, mas não quer mais participar da matança. Lembra a personagem Bocarra de Brecht, que não quer fazer parte da matança nos matadouros. As personagens têm visões diferentes das que ‘deveriam’ ter segundo a classe da qual fazem parte. Nas duas peças vemos a contradição entre o que as personagens dizem e o que elas fazem. Enquanto a fala é contra os interesses de sua classe, as ações são a favor.

O General sabe que mesmo com a ajuda dos americanos, que mandaram armas, ainda a luta será árdua, pois os argelinos não se entregarão. O argelino que estava sem sentidos acorda. O Oficial pergunta para o General se ele deve seguir com a tortura. O General, revoltado, diz para o capitão que siga com a tortura pois esse é o trabalho que o Major quer que ele siga fazendo. O diálogo segue, em que o Major tenta convencê-lo de que isso é manter as ideias e tradições francesas, tendo suas falas encobertas pelos gritos do argelino.

MAJOR - É claro que é aqui. Onde mais podia ser senão aqui? (Pausa) Em cima desta terra, em cima deste deserto da Argélia estamos nós, general, que não valem mais nada. Embaixo dos nossos pés, enterrados nessa areia estão os cadáveres dos nossos soldados, e isso também não vale nada. O que interessa está mais embaixo ainda: é o oceano de petróleo lá nas entranhas da terra. (Pausa) E o senhor sabe o que acontece: vêm aí as armas americanas e nós vamos ter que lutar mil vezes mais porque elas não vêm de graça. A Standard já cobrou o seu preço: recebeu em troca VINTE POR CENTO DESSE PETRÓLEO. (*O argelino estoura numa gargalhada*). (MARTINS, 1989, p. 46, grifos do autor)

Mais uma vez na cena temos o que é dito que contradiz o que está acontecendo. Temos o Major falando sobre tradições e ideais, enquanto ouvimos os gritos do argelino. Ao final do discurso, este começa a rir. O General se irrita com as risadas e os questionamentos do argelino e o soca até a morte. Ao final o General é convencido pelo Major de continuar em seu posto na guerra.

O que fica da peça como confissão são os interesses por trás da guerra, que incluem os interesses imperialistas dos franceses, mas também os dos Estados Unidos sobre o petróleo. Provavelmente aqui o autor tenta fazer um paralelo com o que acontece no Brasil, onde os EUA têm também interesses imperialistas, em especial na questão do petróleo.

Nota-se que o Argelino é quem está sendo torturado, mas a tortura é tão horrenda e angustiante de assistir que o Major acaba por confessar. Nessa confissão fica óbvio o real interesse norte-americano na guerra.

3.9 Mundo Enterrado

Mundo Enterrado, de Oduvaldo Vianna Filho, narra o processo que vai da promessa de defesa à traição dos operários da Jordan Extração de Petróleo & Cia pelo Senhor Jordan, dono da empresa e espécie de burguês ilustrado e nacionalista - uma figura em contradição com a realidade brutal do capital imperialista. Estamos nos Estados Unidos de fins do século XIX, época de ascensão e dominação do mercado estadunidense (e mundial) de petróleo pelo conglomerado Standard Oil. (FÁVARI, 2016, p. 160-161)

A peça, que também fez parte dos debates em defesa da Petrobrás, começa com um coro de operários, sujos de petróleo. Ao lado deles, o Senhor Jordan, o dono da companhia, como consta na placa “Jordan Extração de Petróleo & CIA”. Estão também em cena o Deputado Morris e no chão o Senhor Carter. De início já vemos aqui a luta de classes e a possibilidade de aliança entre a burguesia nacional (Jordan) e os operários.

Os operários gritam - Abaixo a Standard!. A Standard Oil Company and Trust foi o primeiro nome do conglomerado de refinarias norte-americanas. Depois de ser obrigado a se desmembrar pelo governo dos Estados Unidos, em sua divisão começou a operar com outros nomes, entre eles, Mobil, Chevron Texaco e Esso, que são mais conhecidas hoje em dia e também como constam em outras peças. O nome da Standard aparece também na peça anterior, “Petróleo e guerra na Argélia”.

O personagem chamado Carter está ali em nome da companhia para fechar as refinarias de petróleo, inclusive a de Jordan. No meio da manifestação dos operários o Deputado Morris tenta acalmar a multidão, mas sem sucesso. A liderança dos operários é um homem chamado Brake.

Na sequência da cena o coro fica como que ao fundo para que o público possa ver e ouvir a reunião particular entre Carter, Jordan e o Deputado. Jordan defende os trabalhadores durante a reunião, mas depois é convencido por Carter que argumenta:

CARTER - (...) Iniciativa privada é isso, senhor Jordan. Mais da metade de nossa população é inútil. Não fui eu que comecei esta loucura, mas vivo dela. Pague por isso, Senhor Jordan. O mundo paga também. De outra maneira os negros estarão em nossas camas dormindo com nossas filhas, incapazes de produzir um grampo, vomitando na nossa história e em Deus. Petróleo enterrado, Senhor Jordan! Mundo enterrado!

JORDAN - Negros na minhas cama?... Negros na minha cama?...(VIANNA FILHO, 2016, p. 176-177)

Carter também lhe oferece ações da Standard Oil, que ele aceita. Depois do anúncio de que a empresa será fechada, Jordan pede que os operários saiam para evitar a ação policial, mas diante da negativa deles a polícia avança. A cena segue tensa com avanços ora da polícia, ora dos operários. Quando um dos policiais fere

Brake com uma coronhada na cabeça, os operários enfraquecem e saem, dominados pela polícia.

Nesta peça, escrita por Oduvaldo Vianna Filho, ele questiona o que era a posição do PCB da época, sobre a possível aliança entre burguesia e proletariado. Os interesses do burguês nacionalista Jordan e o interesse dos trabalhadores estão alinhados no começo da peça e ele os defende, mas quando é pressionado por Carter ele acaba por trair os trabalhadores. Apesar de ele ter perdido a sua empresa, ainda assim ele acaba com as ações da outra companhia, não saindo de mãos vazias. Enquanto para os trabalhadores as questões trazidas pelo desemprego e pela violência policial são mais sérias, mas são tratadas com humor, como nas seguintes falas durante a peça:

OPERÁRIO 1 - Tenho medo que o Senhor Jordan decida mandar só alguns embora. Nem grito por isso... Não posso ficar desempregado, sabe? Devo três meses de aluguel. E já moro junto com um outro que não me deixa ouvir rádio alto... (Ao operário 2.)

OPERÁRIO 2 - É melhor gritar. Pela metade é que a gente sai perdendo. Tenho que pagar um colégio para o meu filho. Aquilo já anda em má companhia. Tem quinze anos. Ontem me apareceu com uma faca no bolso. (Os dois gritam baixinho. Entrem no coro). (VIANNA FILHO, 2016, p.172)

Apesar do humor, são questões reais que aparecem para os operários quando fazem uma greve, questões que o CPC esperava discutir após a peça como forma de abrir o debate e preparar o público para responder essa questão que provavelmente apareceria no momento da mobilização.

Outro ponto interessante que vemos na fala de Carter para convencer Jordan é a questão racial. O que assusta a esse burguês é a possibilidade de se misturar com o que ele considera a ralé, ele tem medo de se tornar pobre como os operários, que a igualdade chegue entre ele e os negros. É interessante como Vianinha se utiliza deste discurso para mostrar como as elites são racistas e ao verem a possibilidade de perderem o seu privilégio, fazer qualquer negócio que as mantenha no poder. Apesar de não ser a discussão principal da peça, é interessante ponderar como o autor inteligentemente coloca a questão aqui. É triste pensar que essa mesma discussão poderia ser feita hoje no Brasil, e como isso aparece com

facilidade na primeira fala sobre os direitos das trabalhadoras domésticas, por exemplo.

3.10 Clara do Paraguai

Infelizmente não foi possível localizar qualquer notícia de suas apresentações, então não sabemos quando ou onde foi apresentada. No entanto, ela consta no livro de Fernando Peixoto e na sua leitura consideramos que a peça tem aspectos interessantes e relevantes para o debate sobre os CPCs. A curta peça de Armando Costa:

se detém mais no heroísmo dos revolucionários paraguaios na figura conflitante e trágica do delegado, também fantoche de forças que nem compreende. Esta peça e a anterior (Petróleo e Guerra na Argélia) procuram análise de indecisos no comportamento pessoal e político em situação de conflito (PEIXOTO,1989, p.19)

A peça se passa numa cidade que seria na fronteira do Brasil com o Paraguai, a cidade de Missão Cantagalo. Essa cidade tem um delegado, que a princípio parece uma pessoa correta, que faz o que é certo sem se importar com a sua posição social, pois expulsa da cidade um cafetão que estava batendo em uma prostituta, mesmo este sendo filho do prefeito da cidade.

Nisso, três refugiados políticos são trazidos até ele, dois homens e uma mulher grávida. A princípio ele apoia os refugiados e os trata bem. No diálogo entre os refugiados entendemos que a mulher se chama Clara e enganou um dos homens, Hernando, a escondê-los para fugir da polícia que estava em seus calcanhares. Quando ele entende o que aconteceu, já tinha que fugir também. Enquanto os dois são militantes, o outro tem posições tendenciosas para a direita e não queria estar envolvido com eles, especialmente quando entende que o outro homem é Aguirre, uma das lideranças da revolta.

Para se livrar do problema, Hernando os denuncia ao Delegado. O Delegado não recebe bem a denúncia e fica bravo com a deslealdade de Hernando. Chega então o prefeito da cidade que, primeiro, quer que o delegado os mande embora, de

volta para o Paraguai, para evitar qualquer matança que pudesse lhe render publicidade negativa para as próximas eleições.

Pouco depois chega na delegacia um homem que é descrito como homem-máquina, de terno e óculos escuros, que ordena que os refugiados não saiam dali com vida. Desesperado, o prefeito agora quer que o Delegado cumpra a ordem o mais rápido possível e coloca que o Delegado perderá seu posto e prestígio se não o obedecer. O Delegado entra em conflito, pois não consegue entender o porquê de matá-los.

PREFEITO - Mesmo aqui. Você está muito inocente nessa jogada. Vou te clarear as idéias. O coronel Juvêncio, por exemplo, o negócio dele é café. Tem muita terra plantada aqui, em Missão. Mas há cinco anos comprou terras no Paraguai e tem lá três fazendas. Ganha muito mais lá do que aqui, o dólar que ele recebe não é descontado, a terra é mais barata, a mão-de-obra, transporte, tudo. E o governo do Paraguai ainda facilita o embarque do café. E como ele tem uma porção... Uma porção...

DELEGADO - O que eu tenho com isso?

PREFEITO - São eles quem mandam nessa merda, velho. (COSTA, 1989, p. 63)

O Delegado conversa com o Aguirre, que tem argumentos que nunca haviam passado pela cabeça do Delegado, o que só piora ainda mais o seu nervosismo e confusão. O Delegado começa a questionar, será que era e é realmente livre? Ou esteve sempre cumprindo ordens vindas de cima? Lutando por interesses que não são os dele mesmo ou da população? Apesar de contrariado, o Delegado decide matá-los e na luta que segue, o guarda acaba matando Clara e Hernando e em seguida o Delegado assassina Aguirre. A peça acaba com o Delegado ainda em conflito, pedindo desculpas e ao mesmo tempo culpando os refugiados por terem “trazido” problemas. O homem-máquina passa e vê que sua ordem foi obedecida.

A peça coloca em questão tanto a falta de união dos oprimidos, que terão o mesmo destino no final, quanto a falsa liberdade que temos. E será que Aguirre trouxe problemas ou apenas explicitou os que já estavam ali?

O tema da peça é também um tema recorrente em Brecht, a dificuldade da união entre as pessoas das classes exploradas. Isso aparece tanto com Hernando que denuncia Aguirre quanto com o Delegado, que não tem nenhum motivo para

assassiná-los, mas acaba por fazê-lo da mesma forma, temeroso por seu emprego e sua posição. A peça tem uma estrutura dramática, onde o passado e a situação histórica aparecem nas falas das personagens, sem se utilizarem de recursos épicos como o prólogo. Também não há canções ou falas que criariam o estranhamento. Acredito que poderíamos fazer um paralelo com a peça “Eles não usam Black-Tie” de Guarnieri, pois a peça trata de um tema “novo”, do imperialismo e das dificuldades da união nas classes mais baixas, mas ainda se utiliza de uma forma “antiga”, a forma dramática.

A indecisão no comportamento político que passa o Delegado aparece na personagem Joana, na peça de Brecht “Santa Joana dos Matadouros”. Na cena, Joana fica encarregada de entregar uma carta para três trabalhadores que organizam a revolta nos matadouros, carta que dizia para se prepararem para a greve geral. Joana fraqueja na sua convicção, fica na dúvida se deve entregar a carta ou não, por pensar que a carta incita a violência. Ela acaba por ir embora e não entregar a carta. Sem a notícia de que os matadouros iam fechar, uma parte dos trabalhadores se pensa vitoriosa e abandonam a mobilização. Quando entende o que fez, ela ainda tenta entregar a carta, mas já é tarde demais. A sua ação faz com que o movimento seja derrotado. A indecisão de Joana num momento crítico acaba por fazer com que toda a sua luta seja perdida e quem ela procurava defender, são derrotados e presos.

O Delegado também acaba por agir contra o movimento revolucionário ao matar Aguirre e também se arrepende depois, pede desculpas, mas já é tarde demais. Considerando que as peças eram escritas para debater questões que poderiam acontecer nas mobilizações, temos nesta peça a preparação do público para que na hora em que se sentirem pressionados pelo sistema, não fiquem na dúvida sobre qual posição é a correta para se tomar.

Outro recurso mais comum ao drama que aparece nessa peça é que quase tudo se dá no diálogo, por ele se conta a história do Paraguai, se discute o que é liberdade e o que é a ordem. Se o autor se utilizasse de mais recursos épicos, talvez colocasse a história no Paraguai como um prólogo, mas para se manter na estrutura do drama, teve que se colocar nos diálogos.

Com exceção do Agente, que parece uma figura estereotipada de homem-máquina, as outras personagens são bem trabalhadas, com todo um perfil psicológico e mais ou menos conscientes da situação em que se encontram. Existe uma concepção de mundo por trás das falas que se chocam durante a peça. O Delegado, que se pensa livre, mas é levado a questionar isso quando tem que assassinar uma pessoa sem que tenha um motivo entendível por ele para isso. Ele representa essa parte da classe trabalhadora que trabalha para manter a ordem dos exploradores, que antes ele nunca havia questionado e este momento coloca a sua vida toda em questão.

A peça deve ter sido pensada como uma agitação para que o público se questione frente ao seu dia-dia e repense se realmente é livre ou se age para manter as desigualdades. A peça também discute o imperialismo, que aparece tanto nas falas quanto no personagem Agente. Outra crítica contida na peça repousa na figura do prefeito, que não tem qualquer preocupação com o bem-estar dos cidadãos da cidade, nem nenhuma ética, só tem em mente seus próprios interesses, seja com a eleição, seja com ficar bem aos olhos dos poderosos.

3.11 Julgamento em Novo Sol

A peça é baseada na história do líder Jôfre Corrêa Netto, presidente da Associação dos Lavradores de Santa Fé do Sul. Por isso, podemos tratá-la como uma peça documental, que traz a realidade do homem do povo. O líder camponês liderou a primeira revolta operação Arranca Capim, em abril de 1959. Em janeiro de 1961, Jôfre é liberto e em sua passagem por São Paulo se encontra com artistas do Arena e essa conversa dá material para a escrita coletiva de Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo e outros.

A peça utiliza-se de elementos épicos como poucas vezes no teatro político no Brasil, sendo que os recursos aparecem pela necessidade de representar um caso concreto da luta de classes, numa situação histórica em que a 'experiência brasileira' do mandonismo expunha seu lado nefasto. (CARVALHO, 2015, p. 7)

Em novembro de 1961, ocorreu a primeira apresentação da peça pelo CPC Paulista durante a I Conferência de Lavradores do Estado de São Paulo, com direção de Guarnieri, com o nome 'Mutirão em Novo Sol'. O espetáculo não estava pronto, a montagem ocorreu num tablado improvisado para cerca de 600 camponeses. Nessa Conferência os artistas também conversaram com os camponeses e ouviram suas histórias, provavelmente ocorreram alterações no texto da peça baseados nessas conversas. No depoimento de Juca de Oliveira sobre o Arena e o CPC ele comenta que:

Qualquer mudança, qualquer reação com o público de forma tão contundente quanto aquela resultava numa modificação imediata do texto. O trabalho do teatro político naquele estilo tinha que ser rápido, móvel, você podia inclusive improvisar uma ou outra palavra diante de cada contexto. Nós éramos um grupo que discutia permanentemente o problema do teatro, o problema das técnicas de interpretação, Brecht, por exemplo, era referência para nós. (XAVIER, 2015, p. 147)

Alguns dias depois, ela é apresentada novamente, no último dia do I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte para 4 mil lavradores, dirigida por Chico de Assis, com o elenco formado por atores

do Arena e do Oficina. Esse foi o primeiro congresso nacional de camponeses do Brasil para discutir a Reforma Agrária.

Em 1962 a peça é montada pelo Teatro de Cultura Popular (TCP), grupo de teatro do Movimento de Cultura Popular (MCP) e estreia no Teatro Santa Isabel de Recife, dirigido por Nelson Xavier, com o nome “Julgamento em Novo Sol”. A montagem pelo TCP contava com 45 atores¹⁹ e fez temporada em Brasília e no Rio de Janeiro no ano seguinte, passando também por Natal, junto com mais duas peças. Segundo a matéria escrita no Correio Braziliense para quem Nelson Xavier cedeu uma entrevista:

o teatro deve ser transformado num veículo que desperte nas populações pobres uma consciência da realidade, que lhes permita integrar-se nela, para que partindo de uma realidade objetiva, o analfabeto sinta o despertar de uma consciência. Por isso procuramos escrever sobre a realidade. Até agora o teatro visava tão somente a recrear. Claro que sempre continuará recreando. Porém, ao mesmo tempo, tentamos eliminar a alienação do público com problemas determinados e transformá-la numa integração. ‘Não podemos deixar de continuar o espetáculo juntando nossa voz a dos atores que na cena final sugerem uma solução e afastam nossa letargia perante certo acontecimento. Os atores além de seus papéis para se tornarem um retrato vivo de um povo que desperta na magnífica cena final do Arranca capim, arranca capim, arranca capim poderosa como o chamada do côro grego’. (JEAN, 1963, p. 9).

Ainda em 1962 a peça é montada como inauguração do CPC da Bahia, estreou na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, dirigida por Chico de Assis, com o nome “Rebelião em Novo Sol”. Foi apresentada também no interior e em pelo menos uma Liga Camponesa. Em setembro de 1963 é montada pelo CPC de Goiás, com direção de Lázaro Silva, e apresentada durante o Congresso da União Estadual dos Estudantes.

A peça é um bom demonstrativo sobre como era fluido o movimento dos artistas na época. Inicialmente a peça nasceu no núcleo do Arena, mas é transformada em suas várias versões, as montagens diferem não só no nome, cada

¹⁹ Última Hora. Pernambuco 25 jun. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&Pesq=%22Mutir%c3%a3o%20em%20Novo%20Sol%22&pagfis=490>. Acesso em 12 set. 2021.

montagem tem as suas peculiaridades. Pode-se notar com isso também a insignificância que tinham os conceitos de originalidade ou autoria, pois os artistas não tinham grandes problemas em montar uma peça que não fosse sua e nem os autores tinham problemas com essas montagens. A ideia de coletividade e as motivações políticas eram mais importantes para eles. Orlando Senna, que era do cinema, conta que eles foram para o Recôncavo Baiano para conhecer o líder camponês conhecido como Militão e dessa conversa surgiu uma cena da peça. Tratando da dramaturgia da peça, segundo a pesquisadora Sara Mello Neiva:

Trata-se de um tipo de cena que marca uma nova concepção de teatro político, que lembra, em muitos aspectos, formas do teatro de agitação e propaganda soviético e alemão das primeiras décadas do século XX, mas aberta às contradições do processo brasileiro. Assim como no teatro de agitprop, há no texto um espírito vanguardista no radicalismo com que eles atacam a ideia de autonomia da arte e sua desvinculação da realidade. Defende-se, no limite, uma atividade que se reestruturou a partir da absorção na práxis vital. Mutirão sinaliza uma experiência nesse sentido. É concebida de forma rápida e coletiva, sem ser pensada como obra artística, para ser apresentada em espaços fora do ambiente teatral, como sindicatos, congressos, encontros de lavradores etc. É uma dramaturgia que propõe uma abertura para o público e espera um trânsito vivo da cena com a plateia engajada. Seu ideal era que, no momento das canções os camponeses participassem cantando junto, e mesmo quando isso não ocorria, eles 'participavam de uma forma total, absoluta'. (NEIVA, 2015, p. 112).

Aqui, focaremos nas montagens dos CPCs (São Paulo, Bahia e Goiás), mas seria igualmente importante analisar a montagem feita pelo TCP ou a montagem da peça feita pelo Movimento Social dos Trabalhadores Sem Terra em 2012.

O CPC baiano que contava com pessoas como Capinan e Tom Zé, tinha também figuras bem peculiares como conta Chico de Assis em entrevista para a Companhia do Latão:

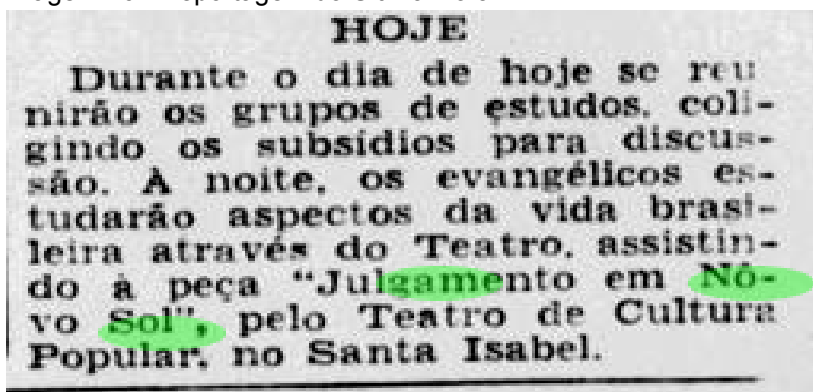
Quando fui à Bahia para ajudar a fundar o CPC lá, minha tarefa era ensinar dramaturgia e organizar os trabalhos.(...) Esse grupo do CPC da Bahia já contava com uma boa base de pessoas com vontade de participar, todos vindos da universidade. Mas havia uma curiosidade: metade desse grupo

era composta por evangélicos; Eu, na época, achei isso estranho, porque não sabia trabalhar com religiosos. Mas demonstraram ser pessoas maravilhosas. (...) na Bahia, montei a peça no grande teatro na Praça 2 de Julho, naquele teatro externo ao Castro Alves, a Concha acústica. Montei lá. E quem arrumava essas coisas, espaços como esse, era o Glauber Rocha. (XAVIER, 2015, p. 138)

A Concha Acústica tinha a lotação máxima de cinco mil pessoas e a peça fez sucesso na época. Chico de Assis comenta que metade do grupo do CPC da Bahia era formado por jovens evangélicos. Pelo que encontramos, havia grupos evangélicos no nordeste que tinham uma tendência à esquerda. Em uma notícia no jornal Última Hora de Pernambuco sobre a Conferência do Nordeste promovida pela Confederação Evangélica do Brasil no Recife, uma das atividades do evento seria assistir à peça "Julgamento em Novo Sol", na montagem feita pelo TCP. Também mostra essa tendência a fala de encerramento do evento do bispo evangélico Edmundo Scherril, segundo a notícia:

o Bispo abordou os temas urgentes do momento brasileiro lembrando a necessidade imperiosa que tem a Igreja de associar-se ao processo revolucionário de nossa época. Disse que é necessário não esquecer os que passam fome e que é impossível conformar-se com a exploração.(BISPO, 1962, p.2)

Imagem 26 - Reportagem do Última Hora



Fonte: Última Hora. Pernambuco 26 jul. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22Julgamento%20em%20Novo%20Sol%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=510>. Acesso em 12 set. 2021.

A peça montada pelo CPC da Bahia combinou as áreas de trabalho, como eram chamados, de teatro e do cinema, a peça tinha cenas que misturavam a projeção e a atuação ao vivo. A peça acabou conjugando pessoas de todas as áreas porque também participou Tom Zé na parte da música e outras pessoas das artes plásticas. Tratando das projeções colocadas na peça, Orlando Senna conta:

Nas inserções para a peça, as cenas foram ensaiadas e estudadas com Chico de Assis para que pudessem somar e dialogar com a peça. (...) Lembro-me da cena que citei no livro 'O homem da montanha' porque eu era o ator e deu muita confusão nos interrogatórios depois. Eu era um homem com um rifle que atirava para baixo (no sentido do palco). Mas tinha outras cenas, de pessoas fazendo gestos, gritando, avisando coisas, inclusive, se eu não me engano, uma ou duas falas dubladas na hora, porque o filme era mudo. Havia reproduções da mesma cena que estava acontecendo no palco, como um monólogo em duas vozes. Havia também a cena do saque do armazém em diálogo com o palco. Para essa cena, enquanto ocorria no palco o saque, na tela apareciam detalhes em planos mais próximos. (XAVIER, 2015, p.166)

Nesta cena que ele menciona, de acordo com a pesquisadora Mariana Soutto Mayor:

Havia uma cena em que o próprio Orlando atuava como um jagunço atirando um rifle contra um camponês. No caso, a imagem do jagunço era projetada num imenso telão branco. A tela e o palco compunham juntos a cena: o tiro cinematográfico atingia o camponês no palco. O jagunço tomava uma forma assustadora e sua imagem gigantesca expandia os significados da opressão: o ator em cena se tornava pequeno diante do jagunço com seu rifle.(MAYOR, 2015, p. 127)

A peça começa no Julgamento de Jôfre, que na peça é chamado de Roque. O formato de julgamento revela a influência da leitura de Brecht e Piscator. Piscator criou o teatro tribunal inspirado no agitprop soviético, que tinha representações em massa de julgamentos. Na peça "a Exceção e a Regra" de Bertold Brecht se utiliza a mesma proposta.

A peça volta no tempo, com flashbacks para mostrar a história dos camponeses que, após trabalharem durante um ano nas terras do Coronel Porfírio “limpando” a terra, vão pedir seu pagamento. O que havia sido combinado é que os camponeses limpariam a terra para depois ficarem mais um ano no sistema conhecido como “meação”. A “meação” é prática comum até hoje, em que a produção é dividida ao meio, sendo que metade fica para o camponês e outra metade para o dono das terras. Uma vez com as terras limpas, o Coronel tratou de tentar expulsar os camponeses da terra, sem pagamento e fechando o armazém para que não tivessem onde arranjar comida. Também era prática comum na época, expulsar os camponeses para uma área que ainda não estivesse limpa, aí eles limpariam e seriam expulsos novamente pelos coronéis e seus jagunços.

A questão em Santa Fé do Sul é que não havia mais para onde os camponeses iriam, pois estavam já na beira do rio Paraná. Enquanto alguns aceitam a expulsão e vão embora, outros camponeses se juntam para resistir e ficar nas terras. Surge a ideia proposta pelo farmacêutico Honório de recorrer à justiça para fazer o Coronel cumprir o acordado. Parte da cena é a canção abaixo:

CANÇÃO DA JUSTIÇA

A Justiça tarda, tarda mas não falha

Mas se a fome espera, espera nunca falha

A Justiça tarda, tarde porque é cega

Anda devagar, senão escorrega

A Justiça tarda porque não tem pressa

Mas quem tiver pressa é que se atrapalha

A Justiça tarda para o João Ninguém

Se a lei é safada, tarda mas não vem (XAVIER, 2015, p. 28)

Com a demora na resposta do juiz, os camponeses resolvem saquear o armazém. Os jagunços atiram neles e acabam por assassinar Honório. Decidem então fundar a união dos camponeses e Roque fica sendo o líder, não só por sua honestidade, mas também por ser um dos poucos que sabe ler e escrever.

Outra forma utilizada pelos coronéis para obrigar os camponeses a sair era plantar capim colonião e soltar os bois para pastar, de forma que eles destruiriam qualquer plantação restante dos camponeses. É isso que o Coronel faz, frente a

resistência dos camponeses. Uma personagem chamada Candidato também vai até a união e diz ser favorável aos camponeses, mas depois vai ver o Coronel e se mostra leal a ele. O Padre também tenta convencer os camponeses a ir embora, para evitar a violência. A personagem Aurora responde a ele da seguinte forma:

AURORA - Se Deus está observando, como o senhor diz que sempre está, imagine a torcida lá no céu. Ele e mais tudo quanto é santo e anjo e toda a família sagrada, está tudo torcendo por nós. Porque Deus sabendo tanto, há de saber que a terra é de quem trabalha nela. Deus é homem inteligente. Na hora da briga apertar Ele há de fazer a bala se cravar no coração certo. (XAVIER, 2015, p. 61)

Roque é preso, mas os trabalhadores seguem resistindo, da forma que perceberam ser efetiva: arrancando o capim colônia para evitar a sua expulsão, mesmo com o exército tentando impedi-los. A cena final era formada por um coro de camponeses que cantavam a seguinte canção, aqui colocamos somente uma parte dela:

CANÇÃO DO ARRANCA CAPIM

Chegou a hora

Da gente ser livre

Sou eu quem labuto

É meu o produto

Sou eu quem opino

É meu o destino

É nosso, bem nosso esse chão

Arranca o capim

Arranca o capim (XAVIER, 2015, p. 75)

No fim dos anos 50, as revoluções camponesas em Cuba, no Vietnã e em três colônias africanas chamavam a atenção tanto dos trabalhadores que começaram a ver que sua vitória contra os exploradores era possível, começam a surgir organizações entre os camponeses brasileiros para acabar com os abusos de coronéis e jagunços.

A montagem pelo Centro Popular de Cultura de Goiás fez temporada com a peça pelo interior do Estado e com relativo sucesso, visto que o jornal mineiro O

Reporter, noticiou em 1963 que a peça iria para a cidade de Catalão a pedido do povo da cidade.

Imagem 27- Reportagem de O Reporter



Fonte: O Reporter. Minas Gerais: 19 jun. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=138835&pesq=%22Mutir%C3%A3o%20em%20Novo%20Sol%22&pasta=ano%20196&pagfis=6552>. Acesso em 12 set. 2021.

Apesar da crítica publicada no Diário de Pernambuco ser sobre a montagem do TCP, acreditamos que a crítica valeria para as outras montagens e também para a discussão que estamos fazendo. A matéria diz que se planeja um golpe na escolha dos melhores do teatro do ano de 1962, tentando fazer com que “Julgamento em Novo Sol” ganhe o prêmio de melhor espetáculo local. O protesto do autor da matéria é para que o TCP sequer apareça entre os colocados, chamando a peça de comício e segue no texto abaixo.

Imagem 28 - Reportagem do Diário de Pernambuco

Por que a pretendida ascensão do «Julgamento em Novo Sol» a tal culminância artística, quando, a rigor, a recita nem sequer poderia figurar como espetáculo, porque se trata de um «comício» em um ato, com cenário funcional, entremeado de uma toada do «arranca capim» o tempo todo?

O pretense «melhor espetáculo de conjunto local», montado com tanto estardalhaço, é nada mais nada menos que um texto que não traz nada de novo. Apega-se ao bicho papão dos dias que correm: a reforma agrária. Os autores tiveram a preocupação de traçar o rumo ao gosto das esquerdas, explorando batidos chavões, aproveitados pela claqué organizada para os «bravos», nas deixas pré-estabelecidas. Fieis a velho ponto de vista, sustentamos que não é e jamais será teatro. É comício, e como «meeting», deve ser encarrado.

Felizmente, nem tudo está pôdre neste pobre reino da Dinamarca. Em hipótese alguma se deve confundir Arte com política. Sabemos de vários companheiros que se absterão de votar, em vários prémios, porque não assistiram aos espetáculos, por motivos óbvios. O confrade Justo Carvalho, por exemplo, é radical; affiançou-nos que votará em branco em todos os prémios.

Fonte: Diário de Pernambuco. Recife: 11 jan.1963. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Medeiros%20Cavalcanti%22&pagfis=20641.

Acesso em 12 set. 2021

Ao mesmo tempo que a peça é criticada por ser um comício político, vemos a sua força na matéria, pois está para ser premiada como a melhor espetáculo de conjunto local do ano. A base da crítica é de que arte e política não devem se confundir, deixando-as separadas, a arte apolítica que tanto critica Vianinha, mas é isso que é esperado por este crítico. Dois dias depois, a peça é desclassificada do

prêmio melhor do ano por estar fora das exigências do regulamento para a premiação²⁰. Ainda assim, Nelson Xavier empata como melhor diretor pela peça.

Em outra tentativa de desqualificar a peça, o jornalista Adeth Leite ainda coloca:

Como espetáculo plástico, não se pode desejar muito. A representação convence. Como teatro, falha e destroi tôda a dialética defendida pelos autores (...) Originais dessa jaez têm vida efêmera. Não resistem ao tempo. Cessada a motivação, sem maiores esforços chega-se à conclusão de que a arte teatral exige um sentido de permanência. Ela não é estanque. Acompanha o social e produz os efeitos necessários de modo indireto mesmo porque o teatro pré-concebido, didático, no caso, não interessa, maximo quando ele está contaminado ostensivamente.(LEITE, 1962, p. 11).

No Jornal Última Hora, Samuel Kreimer, integrante do Movimento de Cultura Popular, responde às críticas de Adeth Leite quanto à inexperiência dos atores:

De modo que as pessoas experientes, não quiseram mesmo colaborar e mesmo se o quizessem, seria mesmo do plano de educação do Movimento de Cultura Popular, o de oferecer condições a todos aquêles que queiram desenvolver as suas qualidades e todos os setores da cultura. Por isto acredito que foram bastante úteis os laboratórios de interpretação, os seminários de dramaturgia e todo o trabalho empreendido em se formar técnicos que viessem colaborar posteriormente em todos os ramos específicos da arte teatral. Não é intenção do Movimento aproveitar gente experiente sómente, mas formar pessoal especializado, para que o nosso Nordeste não venha a ficar estagnado, entregue a um verdadeiro círculo vicioso. (KREIMER, 1963, p. 6)

A crítica de Joel Pontes, publicada no mesmo dia e na mesma página que a de Leite, mais elogiosa, compara a peça ao trabalho de Brecht

Citei Brecht porque 'Julgamento em Novo Sol' respeita e pratica as idéias contidas nos 'Ensaio', publicadas em 1930, sobre o teatro épico. Ainda gostaria, porém de acrescentar, para que não seja mal interpretado, que não estou apontando o escritor alemão como um individualista, que êle nunca o

²⁰ Diário de Pernambuco. Recife: 13 jan. 1963. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Medeiros%20Cavalcanti%22&pagfis=20680 . Acesso em 12 set. 2021.

foi. (...) 'Julgamento em Novo Sol' carece de surpresas. 'Os acontecimentos singulares devem concatenar-se, de tal forma que as ligações sejam surpreendentes'- pelo menos êste ensinamento de Brecht foi esquecido. Partem, os autores, da velha discriminação romântica: de um lado os bons, do outro os maus. Nem erram aquêles, nem acertam êstes - durante todo o desenrolar da narração.(...) Se o dia vai nascendo e há necessidade de uma frase lírica, ali está ela, muito lugar-comum, na bôca de Aurora. Se o conflito requer o entusiasmo da platéia, na hora precisa aparecem chavões socialistas, que, embora tenham seu lado de verdade, nem por isso deixam de ser constrangedores, num espetáculo de tantos aspectos belos e realmente positivos. (PONTES, 1962, p. 11)

Segundo o crítico Henrique Oscar, a *Julgamento em Novo Sol* é “ruim como peça e como espetáculo”. Na crítica publicada ele aponta para a inexperiência e falta de talento dos atores mas também:

Nesse genero de obra de conteúdo ideológico, toda ênfase que se coloque na separação entre qualidade da forma e aceitação do conteúdo será sempre pouca, porque, dado o clima emocional que se cerca, ver defeitos numa, corresponderá sempre a condenar a outro e vice-versa. (...) E então pomos por terra toda tentativa de apreciação artística imparcial e justificamos tudo com a afirmação de que o fim valida os meios e pronto... Se o que se quer é fazer propaganda ideológica, usando o teatro como mero veículo, semelhantemente ao cartaz ou ao comício, admita-se isso francamente e não se pretenda que tais realizações têm qualquer significação artística autônoma, digna de uma apreciação de crítica dramática em sentido próprio. (...) Assim, '*Julgamento em Novo Sol*' pareceu-nos ruim como peça e como espetáculo. Lembrou-nos uma tentativa bisonha daquilo que Erwin Piscator descreve como tendo sido o Teatro Político que se fez na Alemanha, entre o fim da guerra de 1918 e o advento do nazismo, no livro do mesmo nome. A estrutura da peça, mais do que esquemática, chega a ser bisonha; é uma narração primária, em 'flash-back', com a reconstituição dos fatos descritos e debatidos. Situações e personagens nos pareceram de extremo convencionalismo (no sentido pejorativo que a expressão pode ter), de uma simplicidade que não nos parece a intenção de apresentar uma história simples e clara, linearmente desenvolvida, para melhor compreensão de um público desacostumado no

genero, mas deficiencia dramaturgica mesmo: falhas de construção; superficialidade acima de tudo.(OSCAR, 1963, p. 15).

Depois do primeiro de abril de 1964, ter financiado e aplaudido a peça foi usado pela censura como prova da subversão do governador do Estado de Goiás, Mauro Borges. O governador progressista foi afastado por intervenção federal após o golpe militar e teve seus direitos políticos cassados. A subversão da peça é provada por ser de “autoria de conhecido marxista”, Augusto Boal, como noticiam o Diário de Natal, O Jornal e o Correio Braziliense.

Imagem 29 - Reportagem do Diário de Natal

IPM levantou 6 acusações contra o Gov. Mauro Borges

Silez Suazo deseja pacificação: Bolívia

BRASILIA, 19 (M) — Fonte governamental informou que o IPM de Goiás revela primeiro: subversão pelos órgãos de divulgação oficial; segundo, infiltração comunista em assessoria direta do Governador do Estado; terceiro, ligações com os comunistas do Brasil; quarta, atuação subversiva na METAGO (Metais de Goiás, S. A.); quinto, guerrilhas no Estado de Goiás; sexto, subversão na Universidade de Goiás e no ensino estadual. O primeiro documento divulgado sobre o IPM contra o Governador, alinha recortes de jornais, citações feitas pela Rádio Brasil Central, assim como exemplifica com a apresentação da peça "Mutirão em novo sol", de autoria de conhecido marxista.

gado, pronunciava palavrões e procurava agredir vizinhos e transeuntes, armado de faca peixeira. O improvisado "valiente" foi detido, depois de uma troca de sopapos com soldados, que, após desarmá-lo, deram-lhe algumas bordoadas. Ferido no pavilhão da orelha e na região superciliar direita, o operário foi medicado no HPS e recolhido ao xadrez, sofrendo prisão correcional.

Leiam
O POTI
Matutino Associado

LA PAZ, 19 (UPI) — O ex-pre-... contradições internas, de forma...

Fonte: Diário de Natal. Natal: 19 nov. 1964. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_01 & pesq=%22Mutir%C3%A3o%20em%20Novo%20Sol%22 & pasta=ano%20196 & pagfis=16414](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_01&pesq=%22Mutir%C3%A3o%20em%20Novo%20Sol%22&pasta=ano%20196&pagfis=16414). Acesso em 12 set. 2021.

Imagem 30 - Reportagem O Jornal

O IPM apurou que o "Diário de Goiás", em 31-3-64, comen-
tou elogiosamente a indisciplina
de fuzileiros e marinheiros.
A Rádio Central do Brasil, por
sua vez, transmitia noticiário
internacional recolhido da Rádio
Moscou e pautava sua condu-
ta pela Rádio Mairink Veiga,
segundo orientação do Pa-
lácio do Governo de Goiás.

O Instituto de Cultura, ba-
seado no Centro de Cultura Po-
pular da UNE, incentivava a
luta de classes e a desmora-
lização das instituições, ence-
nando peças como "Mutirão em
novo sol" da autoria de Au-
gusto Boal, "conhecido marxista"
assistida e aplaudida pelo
próprio governador Mauro Bor-
ges.

Também ficou comprovado
que o superintendente do CER-
NE era um comunista, Fernan-
do Cunha, que fugiu e só per-
deu o cargo porque solicitou de-
missão. Outro assessor comu-
nista do governador era Wash-
ington Barbosa, diretor da grá-
fica do CERNE, que teve os di-
reitos políticos cassados por 10
anos.

Fonte: O Jornal. Rio de Janeiro: 18 nov. 1964.
Disponível em
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Mutir%C3%A3o%20em%20Novo%20Sol%22&pasta=ano%20196&pagfis=39851. Acesso em 12 set. 2021

Imagem 31- Reportagem do Correio Braziliense

Desvio de Verba Para Subversão

GOIÂNIA. 26 (Meridional)
— O presidente da Comissão de Inquérito instaurada para apurar irregularidades nos órgãos estaduais, confirmou que as verbas destinadas à educação do povo goiano foram usadas para subversão.

«O mais grave — acrescentou — o sr. Mena Barreto — foi o uso de verbas do ministério da Educação e Cultura para encenação, por exemplo, da peça «Mutirão em novo sol», de cunho reconhecidamente subversivo. Relegava-se a educação a um plano de inferioridade com relação a uma pregação ideológica comuno-subversiva».

Os trabalhos da Comissão são em regime do tempo integral, comentou ainda o Sr. Mena Barreto, prometendo a divulgação total de todas as investigações, para esclarecimento da opinião pública.

Correio Braziliense. Distrito Federal: 27 jan. 1965.
Disponível em
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=%22Mutir%C3%A3o%20em%20Novo%20Sol%22&pagfis=17274. Acesso em 12 set. 2021.

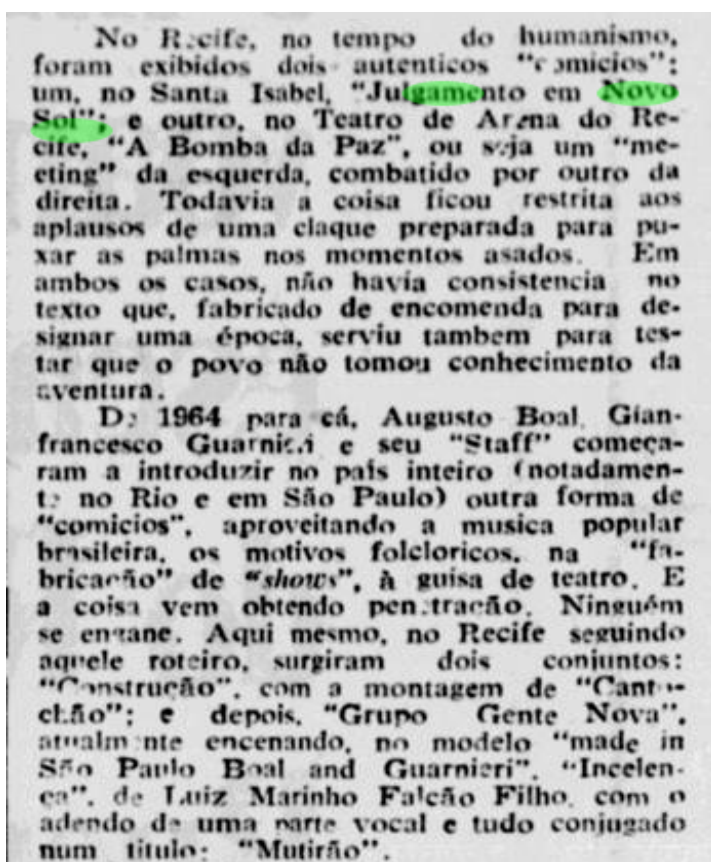
Com a ditadura, o filme feito pelo CPC da Bahia para a peça foi destruído. Segundo Orlando Senna, a destruição do filme fez parte de uma sessão de tortura a que foi submetido.

Em um dos interrogatórios o tenente exibiu na parede a cena de Rebelião em Novo Sol em que eu atirava com um rifle, como prova irrefutável da minha atividade subversiva. Em seguida tirou do projetor a cópia única do documentário que eu fizera com Geraldo Sarno e começou a destruir o

filme, partia película e jogava os pedaços no lixo, 'o que nós estamos fazendo é jogar seus filmes e vocês todos no lixo da História e depois vamos jogar o lixo no incinerador'. Eu disse que ele estava destruindo uma obra de arte e isso era crime, O tenente ficou vermelho de raiva, desfez o rolo do filme, partiu-o em grandes pedaços, jogou tudo no lixo enquanto gritava que o criminoso era eu, que tinha tentado vender a Pátria aos soviético, que recebia dinheiro de Moscou para subverter a ordem e enganar o povo. Eu insisti: 'destruir livros, pinturas e filmes é crime contra a humanidade e a inteligência'. Ele ficou calado um tempo, me fixando, controlado-se, e me mandou sair. Eu tinha perdido um pedaço de mim, doía muito, Rebelião em Novo Sol não existia mais. (SENNÁ, 2008, p. 130 *apud* XAVIER, 2015, p. 129)

E as críticas contra o teatro politizado não pararam da parte de Adeth Leite depois do golpe. Em 1965, com o título de sua coluna alterado para "Quase sempre teatro", segue desmerecendo o teatro político, não tratando-o como arte.

Imagem 32 - Reportagem do Diário de Pernambuco



Fonte: Diário de Pernambuco. Recife, 17 nov. 1965. Disponível em

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Julgamento%20em%20Novo%20Sol%22&pagfis=39591. Acesso em 12 set. 2021

3.12 Quatro Quadras de Terra

A peça “Quatro Quadras de Terra” inicialmente chamada “A besta torta do Pajeú” foi escrita por Oduvaldo Vianna Filho em 1963 para a UNE Volante daquele ano. Ela foi representada em quase todas as capitais do Brasil. Carlos Kroeber dirigiu a peça e João das Neves fez a assistência de direção.(VIANNA FILHO, 1981) Segundo matéria publicada pelo Diário de Pernambuco a peça foi apresentada a “preços populares”, a música da peça foi composta por Carlos Castilho e os figurino feitos por Ana Maria Cerqueira Leite²¹.

Podemos ver aqui como o teatro do CPC acontecia em consonância com o que acontecia no Brasil na época. Em 1963 foi aprovado o Estatuto do Trabalhador Rural. Essa legislação protegia as associações camponesas, que com isso cresceram e a discussão sobre a Reforma Agrária com elas.

Esta foi a primeira incursão deste dramaturgo na questão fundiária brasileira. Vianinha descreve a peça como um estudo das relações humanas, através da amizade entre um camponês e um proprietário de terra. Em entrevista, Vianinha disse que queria em suas obras “conseguir uma visão universal da condição do homem como produtor de sua própria existência e, ao mesmo tempo, produto das condições que cria.”(MORAES, 1991, p. 121).

trata da luta inclemente de latifundiários contra pequenos camponeses. (...) Sua característica fundamental é a adoção de um partido nitidamente dramático, de tinturas naturalistas (ao estilo gorkiano), a começar pela restrição do espaço da ação dramática ao interior e imediações da casa dos camponeses em processo de expulsão das terras do coronel. (COSTA, 1996, p. 91)

²¹ Diário de Pernambuco. Recife, 17 mai. 1963. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=%22besta%20t%C3%B4rta%20de%20paje%C3%BA%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=22542. Acesso em 20 out. 2021.

“Quatro quadras de Terra” começa com a tensão das famílias de camponeses que temem serem expulsos das terras que viveram nos últimos anos pelo Coronel. Logo chega a temida notícia. Jerônimo diz que não podem ser expulsos sem ordem do juiz e outros também concordam em resistir à expulsão. A família de Jerônimo espera conseguir comprar o seu pedaço de terra do Coronel, como foi prometido a seu pai, Farfino.

Uma cena curiosa acontece quando Demétrio lê uma cena de novela na revista na qual o pai manda matar o amado da filha por não aprovar o relacionamento. Jerônimo se exalta com a cena e diz “Mandou matar o moço? Seu assassinator! Deixe os outros viver! A moça é sua filha, homem! Cachorro! Filho de uma puta!”. A cena é interessante de ser guardada para o que acontece no desfecho da peça.

Trezentas famílias camponesas decidem resistir e ficar na terra. Quando o Coronel reclama para Miguel Encarregado, seu jagunço, das famílias não terem ido embora ele responde: “Sem violência sai mais caro, Doutor Coronel.” O jagunço nesta fala dá uma testemunho de entendimento do funcionamento da nossa sociedade, de como os exploradores exercem a sua dominação, pelo dinheiro e pela violência. Vemos na peça aspectos do funcionamento do coronelismo que depois reaparecem em “os Azeredo mais os Benevides”: o Coronel bancará a eleição do prefeito para se tornar governador, as contas são aumentadas no armazém de forma ilegal e um dos filhos de Jerônimo, Ranieri, é afilhado do Coronel. O Coronel inicialmente trata Jerônimo como amigo quando vai a sua casa, mesmo que o esteja expulsando. Nessa peça a plantação é de algodão, mas os camponeses estão sendo expulsos pelo mesmo motivo que em “Julgamento em Novo Sol”, o Coronel quer utilizar a terra para criação de bovinos.

Quando o Coronel diz que já tem a ordem do juiz para o despejo, Jerônimo desiste de ficar e decide vender a sua colheita para o Coronel e ir embora. Sua colheita foi maior do que a dos outros camponeses, o que garantirá que ele terá o suficiente até arrumar outro lugar. Demétrio, seu filho, não muda de ideia e, junto com Mé, organiza os camponeses para resistir. O Coronel vai até Jerônimo para pagá-lo e com a insistência de Demétrio em ficar na terra, Jerônimo fica nervoso e bate nele. A briga entre eles continua e Demétrio diz:

Lhe botaram nessas quatro quadras de terra e vosmicê invés de reclamar acha que é esse o lugar que lhe cabia. Não acostumo com desgraça, não me meço por desgraça. (VIANNA FILHO, 1981, p. 337)

Como Iná Camargo Costa diz em seu comentário sobre a peça, toda ela ocorre dentro das quatro quadras de terra que é a área da casa de Jerônimo e os seus arredores, com a sua plantação e a casa de farinha. Faz parte do que conceitua a peça como dramática, mas é também simbólico que toda a ação ocorra no pequeno trecho de terra, “seu” patrimônio, pelo qual Jerônimo trairá os outros camponeses e até seu próprio filho, Demétrio. É a questão da dificuldade da união de classe, tratada por Brecht e também em diversas das peças deste trabalho.

Para concretizar a expulsão dos camponeses, os jagunços batem em Dona Marinalva e queimam o roçado de Mé. Nada faz com que Jerônimo mude de ideia. Quando a família está saindo da casa, com tudo que tem, Mé e Demétrio tentam de novo convencê-lo a ficar. Quando não conseguem, resolvem roubar a colheita dele para que não possa ir embora, pois o Coronel não pagará sem receber a colheita. Jerônimo implora ao Coronel que lhe pague, mas ele se recusa. Ao invés disso, propõe a Jerônimo que se ele juntar as assinaturas de todos os camponeses que querem sair da terra, mas estão sendo obrigados a ficar por familiares ou pressão dos outros, ele poderá ficar com a terra. Jerônimo topa.

Mesmo sendo poucos os que assinam a tal lista, o Coronel a publica no jornal. Os camponeses que seguem resistindo expulsam os que constavam na lista e tentam expulsar Jerônimo também. Ele pega a arma para se defender, mas acaba apanhando do próprio filho. Existe uma mudança de poder nesta cena: enquanto reinava um sistema mais próximo da tradição, até da religião, o pai era mais forte e batia no filho, agora com a revolta dos oprimidos é o filho que bate no pai. Isso transtorna o pai, que não quer que as coisas mudem, não quer abrir mão de seu poder.

A resistência avança e a fome também, mas Mé volta, depois de falar com o juiz, com comida doada pelo sindicato. Quando tudo parece melhorar, chegam as tropas de soldados para expulsar os camponeses das terras à força. Jerônimo entra em conflito consigo mesmo, reflete sobre quando mais jovem queria resistir, mas desistiu para proteger o filho Demétrio, criança na época.

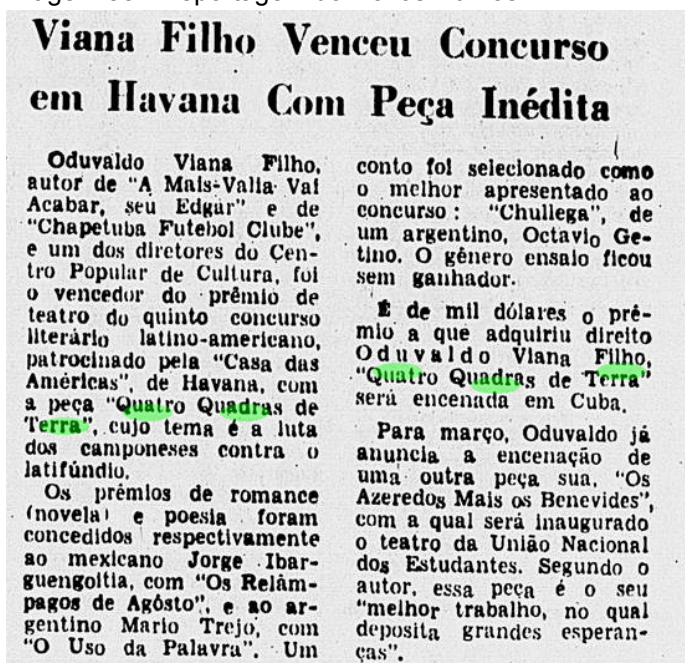
O conflito interno dele aparece na fala, mas se desdobra em ação: Jerônimo, sem saber o que fazer, chama Demétrio para uma conversa e atira nele. Quando a tropa chega, todos os camponeses são expulsos, com exceção de Jerônimo. Demétrio decide partir com os outros, mesmo ferido e deixa a família, sendo este o desfecho final da peça.

Segundo João das Neves, Vianinha não ficou satisfeito com o resultado da peça e buscou melhores resultados na peça “Os Azeredo mais os Benevides”. Em entrevista, Vianinha diz que “A situação dramática não cria as suficientes alternativas verossímeis para o comportamento do personagem central que caminha um pouco isolado dentro da peça”. De fato, a situação toda não explica as posições tomadas por Jerônimo. Inclusive Vianinha pondera sobre:

Brecht vira isso - o personagem não é uma vontade diante de um obstáculo. O personagem é um resultado de obstáculos. Sua vontade aparece como resultado, não como causa (VIANNA FILHO, 2016, p. 204)

Apesar dos ponderamentos de Vianinha a peça foi premiada em 1964, com um prêmio de mil dólares no V concurso literário latino americano patrocinado pela “Casa das Américas”, como noticia o jornal Novos Rumos. Essa foi a primeira vez em que um brasileiro recebeu esse prêmio e a peça foi apresentada em Havana e conseguimos algumas fotos, retiradas do livro “Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro”.

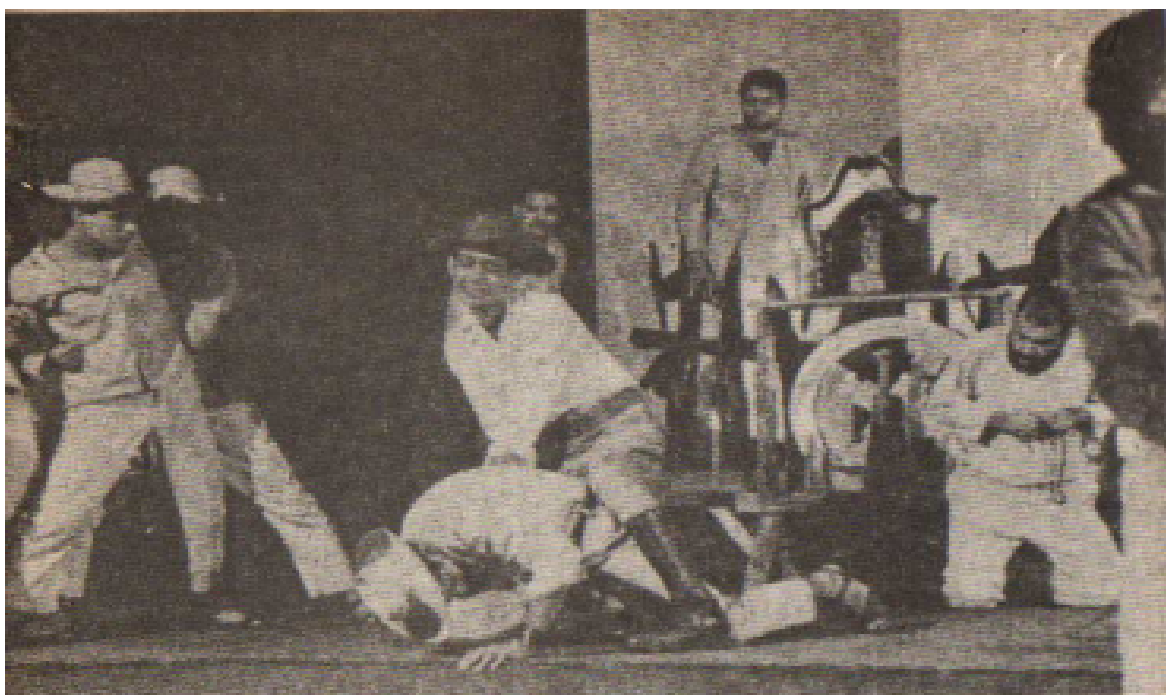
Imagem 33 - Reportagem do Novos Rumos



Fonte: Novos Rumos: Rio de Janeiro: 28 fev. -05 mar.

1964. Disponível em
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=122831&pesq=%22quatro%20quadras%20de%20terra%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=2990>.
Acesso em 16 set. 2021.

Imagens 34 e 35 - Fotos da apresentação em Havana



9 — Fotos reproduzidas da Revista Conjunto n.º 40 (abril-junho de 1979), Casa de las Americas, Cuba.



Fonte: Livro Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

Imagem 36 - Reportagem do Última Hora

UNE VOLANTE EM CURITIBA: PRÉ-ESTREIA DE "CINCO VEZES FAVELA" E PEÇA INEDITA

Estreando a peça "O Filho da Besta Torta do Pajeu", de Oduvaldo Viana Filho e promovendo a "avant-première" do filme "Cinco Vezes Favela", a UNE-Volante fará sua primeira temporada em Curitiba, de 18 a 21 do corrente. Juntamente com os integrantes do Centro Popular de Cultura virão a Curitiba os diretores da União Nacional dos Estudantes, inclusive o presidente Vinicius Caldeira Brandt, os que participarão de assembleias e debates com os universitários paranaenses.

<p>A UNE-Volante percorrerá todos os Estados, a exemplo do que foi feito no ano passado, a fim de integrar a cúpula do movimento estudantil nacional com as bases, em todas as escolas superiores brasileiras.</p> <p style="text-align: center;">CPC</p> <p>A peça "O Filho da Besta Torta do Pajeu", ficará em car-</p>	<p>taz durante 3 dias num dos teatros da capital. Além desta apresentação, o Centro Popular de Cultura da UNE fará o lançamento do 2.o volume do LP — "O Povo Canta" e de varias publicações da Editora Universitaria, entre os quais os livros sobre "Cinema Novo" e musica "Bossa Nova".</p> <p>Na noite do dia 18 será apre-</p>	<p>sentado num dos cinemas da capital o filme "Cinco Vezes Favela", a primeira produção cinematografica do setor cinematografico do CPC. O filme é constituído de cinco episodios: "O Favelado" de Marcos Farias, "Zé da Cachorra" de Miguel Borges; "Escola de Samba, Alegria de Viver", de</p>	<p>Carlos Diegues, "Couro de Gato" de Joaquim Pedro de Andrade e "Pedreira de São Diogo" de Leon Hirzman. O filme, com grande exito de publico e critica, foi apresentado no Festival do Novo Cinema Brasileiro, em Florianopolis, sendo considerado um dos marcos iniciais do ciclo cariceca do cinema novo brasileiro.</p>
--	---	--	--

Fonte: Última hora. Paraná: 21 abr. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830348&pesq=%22besta%20t%C3%B4rta%20de%20paje%C3%BA%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=16573>. Acesso em 21 out. 2021.

Encontramos notícias de apresentações da peça durante a UNE-Volante de 1963 em duas cidades: Curitiba e Recife. Como noticia o jornal Última hora acima, a peça foi apresentada por três noites no mês de abril em Curitiba. Em maio passou cinco dias pelo Recife, fazendo pelo menos duas apresentações da peça, em 17 e 18 de maio²².

Na passagem pelo Recife encontramos críticas publicadas de Samuel Kreimer e Joel Pontes. Samuel Kreimer escreveu duas vezes para o jornal Última hora, primeiro em 21 de maio de 1963 e termina sua crítica no dia seguinte, em 22 de maio de 1963. Por considerarmos as análises de Kreimer interessantes para discussão sobre a peça abaixo seguem ambas as colunas.

²² Última hora. Pernambuco: 15 mai. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22besta%20t%C3%B4rta%20de%20paje%C3%BA%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=3491>. Acesso em 20 out. 2021.

Imagem 37 - Crítica no Última Hora.

SAMUEL KREIMER

"O Filho da Bêsta Torta do Pajeú"

O que tem de positivo no argumento da "Bêsta Torta" é a sua intensa penetração nos problemas da realidade do campo, fazendo através do estado de várias personalidades um resumo de tudo quanto é revoltante na vida dos camponeses e tudo que trava a marcha para uma solução humana dos problemas desta classe. Isto está mais que patente, na descrição do "coronel", quando resa a Deus pedindo terras e riquezas e mais possibilidades de explorar os seus trabalhadores.

No esboço do "capanga", o homem pelégo que trai a sua própria classe pelo prestígio e pelo dinheiro. Da polícia que defende os interesses do rico, encarando a reivindicação das classes exploradoras como subversão e anarquia. E, finalmente, dos "tradicionalistas", que, por uma espécie de cegueira, como que se recusam de ver a realidade.

Uma peça que aborda problemas assim está, de fato, inserida numa propensão estética válida, no momento, para com a nossa realidade artística, que não pode se alheiar ao contexto de nossos problemas sociais. Tememos, entretanto, pela sua construção. Problemas de nossa etapa histórica são abordados de forma que nos parece, às vezes, "enxertados", quebrando assim a fluência e, sobretudo, a espontaneidade que deve ter qualquer obra de arte. Crêmos, a arte deve partir da realidade, mas achamos perigoso que esta parte do problema já equacionado. Porque o que o artista deve ter em seu pensamento e a vida, antes que tudo e não uma teorização sobre esta.

Vejam os na própria descrição dos tipos. Numa análise, como que sociológica, podemos nesta peça até agrupar os personagens que fazem a revolução e os que fazem a reação. Um personagem tanto será mais vivo quanto for rico e complexo no reagir. E, na realidade, os tipos que encontramos sempre têm — se se queira analisá-los de uma maneira lógica — uma grande dose de contradições. Achamos, pois, na peça do Oduvaldo uma certa rigidez na pintura dos tipos, que não dá um impacto que se faz necessário numa obra dramática de surpreender e prender, a cada momento, a atenção do espectador, por uma mudança do reagir que não tem uma explicação propriamente lógica mas que são válidas na vida como reações humanas.

O tipo do débil mental que atraiçoa o Demétrio poderia ser também mais aproveitado. Há na psicologia do nosso povo uma grande tendência em simpatizar com os doentes, fracos, humilhados e ofendidos. Aquêles, mais do que ninguém, se fosse tratado de uma maneira, mais humana, como personagem, claro, teria as maiores cenas da peça, pois ressoaria muito mais em nossa sensibilidade qualquer apêlo de justiça clamado por um tipo psicológico assim. Oduvaldo aí foi um pouco espartano.

Queremos, finalmente, congratularmos com o CPC da UNE, que intenciona construir um nôvo e coerente caminho, que deverá ser trilhado por todos aquêles que pretendam fazer um teatro consciente e afim com a nossa realidade.

Fonte: Última Hora. Pernambuco: 21 mai. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22besta%20torta%20de%20paje%C3%BA%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=3554>. Acesso em 20 out. 2021

Imagem 38- Crítica no Última Hora

SAMUEL KREIMER

Comentemos o Espetáculo

O que salta logo aos olhos no espetáculo do "Filho da **Bêsta Torta de Pajeú**" é a sua semelhança com a representação do "Julgamento em Novo Sol". Finalmente, os argumentos são bastante parecidos, mas muito mais são as suas montagens. Há uma grande semelhança nos cenários, nas marcas, na carpintaria de cena em geral. Contudo, a direção do Kroeber não consegue da peça do Xavier aqueles efeitos tão plásticos que vieram contornar tanto uma certa frieza do argumento da peça anterior.

Em poucas seqüências, consegue a direção diluir a monotonia do argumento. Muito do que dá a impressão de sóto e sem continuidade é um tanto culpa do espetáculo. É bem verdade que, em alguns momentos, as seqüências tenham algum achado teatral. As transições dos quadros com um refrão muito interessante: "Um, dois, três, a vida é dos reis. Um, dois, três, quem trabalha nada fez, são boas e, sobretudo, exprimem bem o espírito jovem que se quer dar ao espetáculo.

Algumas cenas têm bastante plasticidade, como aquela em que o Pai Jerônimo segura um instrumento de trabalho e outra em que este mesmo parsonagem mata o próprio filho. Contudo, pela própria natureza da peça que é muito estrutural, a direção deveria dar muito mais movimentação às cenas. Deveria jogar mais constantemente com elementos de composição de cena, com iluminação e outros recursos que pudessem dar mais mobilidade ao espetáculo. O primeiro ato, por exemplo, torna-se monótono e nem sequer há uma indicação de continuidade. Ao espectador, parece que nada há mais para dizer, que neste ato, esgotou-se toda a trama. É bem verdade que isso é muito falha do argumento, entretanto uma montagem pode superar o problema, desde que, nas seqüências finais, o diretor imprima um clima de expectativa, que, de qualquer forma, pre-disponha a platéia a querer acompanhar o desenvolvimento do argumento.

O que redime, entretanto, o espetáculo são algumas boas interpretações do elenco. Em primeiro lugar, citemos o João das Neves que é, de fato, um ator de grandes recursos dramáticos. Em algumas cenas, ele chega mesmo a arrebatar a platéia, como na cena do monólogo após a morte de seu filho. Sua máscara é muito boa e, sobretudo são sinceras as suas anotações e desenhos os seus gestos. O Angelito Melo, no primeiro ato, tem várias falhas de dicção, e teria uma interpretação bastante correta se não recorre tanto ao caricatural. Não concordamos com o excesso de melifluidade do personagem Tarfino, interpretado por Leo Leonni. Aí, há uma distorsão do tipo. Tereza Santos rouba muitas seqüências do terceiro ato, aliás indevidamente porque distrai completamente o espectador de uma cena muito importante, em que alguns personagens falam sobre a greve. No resto, não temos muito a comentar, porque as atuações são simplesmente aceitáveis.

Fonte: Última Hora. Pernambuco: 22 mai. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22besta%20t%C3%B4rta%20de%20paje%C3%BA%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=3562>. Acesso em 20 out. 2021.

Joel Pontes, depois de descrever as apresentações da UNE no ano anterior como um “fracasso artístico”, escreve sobre a apresentação em Recife para o Diário de Pernambuco:

Os atores anunciados pela UNE eram, quase todos, desconhecidos. O local do espetáculo não oferecia nem mesmo as condições mínimas de trabalho - sem pano-de-boca, cenário, luzes apropriadas, enfim um triste prédio que há dois anos ou mais vive abandonado e que sofreu um incêndio outro dia. Estou me referindo ao outrora Teatro do Parque... Com todos êsses elementos contrários, o que se viu foi um espetáculo nascer do nada, sem aquele ranço de propaganda que estragava o do ano passado, com uma linguagem de compreensão vasta e um ritmo bastante bom, principalmente no primeiro ato. A parte técnica ficou resolvida através da luz que apagava e acendia separando as cenas (todas elas breves, com refrãos cantados ou declamados nos intervalos) e de um trainel branco, a significar paisagem, fachada, etc. conforme a ocasião. Tudo à Brecht (esse Brecht) brasileiro de 2a mão, como adaptá-lo ao povo?) menos o texto a partir do 2o. ato, e a interpretação que, de acôrdo com as palavras, bandeia para o sentimental em vez de firmar-se no didático e narrativo. Enfim, perdura o impasse do teatro de esquerda no Brasil: cria sua própria técnica, aproveita a tradicional aplicando-se ao abasileiramento do conteúdo, ou, se continua apoiando-se em Brecht, não deve falsificá-lo tornando-se comovido. A segunda solução me parece mais apropriada à psicologia do público brasileiro; daí o sucesso de um Guarnieri - servindo-se da técnica tradicional para suas histórias de mórro. (PONTES, 1963, p.17)

A UNE Volante de 1963 era composta por 11 participantes e ainda segundo matéria do jornal Última Hora, o elenco da peça era composto por: Armando Monteiro, João das Neves, Carlos Várzea (aparentemente há um erro no nome, este seria Carlos Vereza), Leo Leoni, Leonides Bayer, Angelito Melo, Pedro Otino, Dayl Bandeira, Telma Reston, Tereza Santos, Procópio Mariano e Josué Moraes. O ator Carlos Miranda também aparece como parte da delegação da UNE-Volante, mas voltado para a parte administrativa.²³

O contexto que encontraram esses artistas durante a UNE-Volante estava diferente da anterior, como descreve Dênis de Moraes :

No segundo semestre de 1963, o quadro político só deixava sossegados os alienados ou os incautos. De um lado, as forças conservadoras aglutinando-se contra as reformas de base e desfechando a ostensiva de propaganda ideológica anticomunista que iria progressivamente

²³ Última hora. Pernambuco: 18 mai. 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22besta%20t%C3%B4rta%20de%20paje%C3%BA%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=3518>. Acesso em 20 out. 2021.

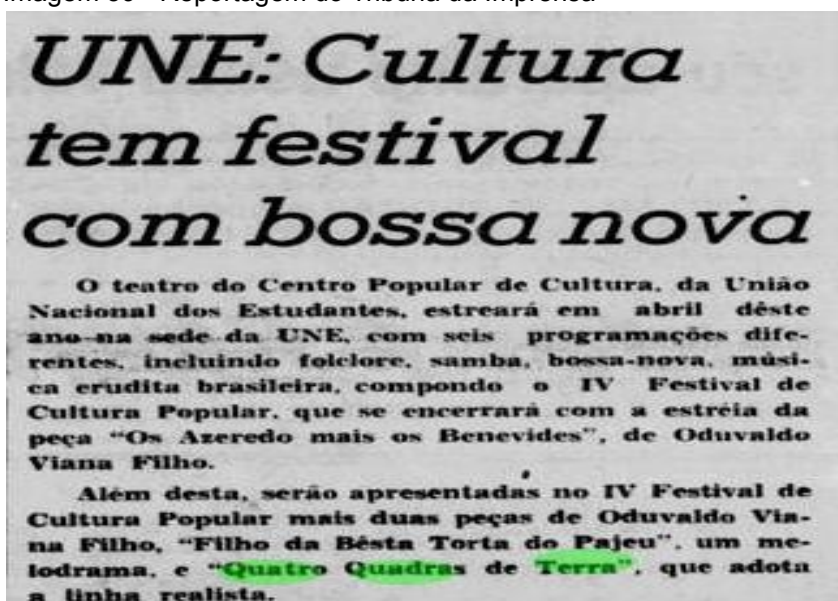
desestabilizar o Governo Goulart. (...) Para complicar ainda mais as coisas, não havia Ministro da Fazenda que derrubasse a escalada inflacionária ou contivesse a alta do custo de vida. Fustigado pela direita, pelo movimento sindical - que exigia a reposição das perdas salariais - e pelos setores ultra-esquerdistas - que falavam em acelerar o processo de reformas, na lei ou na marra -, o Presidente Goulart se equilibrava no trapézio. (MORAES, 1991, p.123)

Os participantes voltaram preocupados com a situação política do país, após terem sentido na pele uma prévia do que seria a ditadura no país.

Em Natal, o primeiro susto: uma bomba explodiu em frente ao hotel em que o grupo estava hospedado. Outro sobressalto em Vitória, o espetáculo foi interrompido por uma bomba de fabricação caseira deixada nas galerias. Pânico em Fortaleza: alguém jogou um vidro com ácido, quase acertando o ator Procópio Mariano. E, em Maceió, durante as apresentações de rua, a luz foi misteriosamente cortada. (MORAES, 1991, p. 123-124)

A notícia a seguir, publicada em março de 1964, anuncia que a peça faria parte do Festival de Cultura Popular, que seria uma das programações de inauguração do teatro da UNE. Os Festivais de Cultura Popular dos CPCs ajudaram a fazer com que artistas como Cartola, Pixinguinha e outros fossem reconhecidos pelo grande público. Suas canções tocavam nas rádios, mas eles não eram reconhecidos como compositores até então.

Imagem 39 - Reportagem do Tribuna da Imprensa



Fonte: Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, 09 mar.1964, edição 04295 p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=a no%20196&pesq=%22quatro%20quadras%20de%20terra%22&pagfis=155

59 acesso em 03 ago. 2021

3.13 Os Azeredo mais os Benevides

Na última semana de março, começaram a ser distribuídos os convites para a inauguração do Teatro da UNE, marcada para o dia 30. A programação se estenderia por todo o mês de abril, incluindo um recital em homenagem a Villa-Lobos; a Noite do Samba, organizada por Sérgio Cabral; a Noite da Nova Música Brasileira, coordenada por Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; e, finalmente, a estréia de Os Azeredos mais os Benevides, com direção de Nelson Xavier, música de Edu Lobo e um elenco de 35 atores, entre os quais Vianinha. Era a montagem mais ambiciosa do CPC: cenários e figurinos bem acabados, ensaios frequentes, previsão de pagamentos de cachês e divulgação na imprensa. Estava em curso a perspectiva de profissionalização do grupo, a sua valorização artística. O investimento na construção do teatro também evidenciava isso: platéia com 283 lugares, palco espaçoso, tratamento acústico e 60 refletores. (MORAES, 1991, p.126)

Encontramos um anúncio sobre a peça no jornal Tribuna da Imprensa do dia 31 de março de 1964. No Jornal do Commercio a peça é notícia de maior destaque, onde fala sobre Nelson Xavier, João das Neves, Edu Lobo e nomeia parte do elenco: Vera Gertel, Virgínia Valli, Isolda Cresta, Ivan Cândido, Modesto de Souza, Francisco Milani, Plávia Pianeti, Maria José de Araújo, Vera Santanna, Sidália Salles, De Carambola, Oduvaldo Vianna Filho, Waldir Onofre, Carlos Vereza, Leonides Bayer, Maria do Carmo Ferreira, Maria Thereza Tavares, Marlene Fernandes, Ithamar Ridolph, Francisco José Dias, Jair Bernardo, Cláudio de Oliveira Santos, Jorge Brandão, Carlos Angêlo, Zé Moti.²⁴

²⁴ Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 26 mar. 1964. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=%22azeredo%20mais%20os%20benevides%22&pasta=ano%20196&pagfis=27533. Acesso em 14 ago. 2021.

Imagem 40 - Anúncio no Tribuna da Imprensa



Fonte: Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: 31 mar. 1964.

Disponível em

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pesq=%22azeredo%20mais%20os%20benevides%22&pasta=ano%20196&pagfis=15831 acesso em 14 ago. 2021

O anúncio acima foi publicado de forma idêntica pelo Correio da Manhã, nos dias 31 de março de 1964²⁵ e 2 de abril de 1964²⁶. Curiosa ou tristemente, o jornal não teve tempo de tirar o anúncio para a impressão no dia 2 de abril, visto que nesta manhã já não existia o teatro do CPC e nem a menor perspectiva da peça ser apresentada.

O incêndio do prédio da UNE talvez explique o silêncio unânime que cerca essa obra-prima da dramaturgia brasileira. Assim como a anterior (quatro quadras de terra), ela merece um estudo específico, mas aqui cabe ao menos antecipar um breve resumo e seu alvo principal. Dando continuidade à crítica, presente em Brasil, versão brasileira, à aliança de classes, nessa peça Vianinha expõe seus resultados através do que chamou de 'história de uma amizade errada'. Incorporando as lições de Brecht, principalmente as aprendidas em Mãe Coragem, o dramaturgo resolveu tratar seu assunto indiretamente, isto é, de forma distanciada. Com isso, abandonando tópicos mais incandescentes de política partidária, obteve um ângulo a partir do qual pôde configurar, com a serenidade própria do gênero épico, uma espécie de marca registrada da história do Brasil, dando ênfase ao papel desempenhado por suas vítimas.(COSTA, 1996, p. 92)

²⁵ Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 31 mar. 1964. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22azeredo%20mais%20os%20benevides%22&pasta=ano%20196&pagfis=50190. Acesso em 14 ago. 2021.

²⁶ Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 02 abr. 1964. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22azeredo%20mais%20os%20benevides%22&pasta=ano%20196&pagfis=50232. Acesso em 14 ago. 2021.

Esse é um daqueles momentos em que o nosso desejo é parar a roda viva da história para não chegarmos ao 1 de abril de 1964. E podendo, temporariamente, fazer isso, sigamos apresentando a peça, como se a sua estréia tivesse ocorrido. Essa peça foi escolhida para uma análise mais detalhada, cena a cena por concordarmos com Iná Camargo Costa, a peça é uma obra-prima da dramaturgia brasileira e merece ser alvo de um estudo específico, mais cuidadoso. Também por acreditarmos que a beleza da peça se dá, em parte, pela construção que Vianna Filho faz, como se demolisse uma casa, um tijolo por vez, com episódios que constituem a história, mas que poderiam se fechar em si mesmos. E ainda por cima temos a tristeza de ler a peça com uma publicação de 1968, pois o texto está praticamente indisponível para leitura.

A peça trata, como a anterior, dos conflitos agrários. Estes estavam na ordem do dia da esquerda, pautando a reforma agrária como uma das reformas de base propostas por Jango em 13 de março de 1964. A reforma agrária já estava sendo discutida desde 1963, pela aprovação do Estatuto do Trabalhador Rural. Diferente de “Quatro Quadras de Terra”, esta peça se encaixa nos moldes do teatro épico brechtiano.

Segundo Manoel Berlinck (1984) essa peça foi nomeada inicialmente de Os azarados mais os bem de vidas, por isso a trama não se vê nem a família dos Azeredos e nem a dos Benevides. (...) É interessante a substituição dos termos “azarados e bens de vidas” por sobrenomes, uma vez que os termos inicialmente empregados apresentam a mensagem de diferença social entre os dois grupos distintos. O título definitivo remete também a essa diferença entre classes, uma vez que os sobrenomes são utilizados para designar a tradição e a condição financeira das famílias. (VILLARES, 2012, p.182-183)

O período coberto pela peça, vinte anos, é o período de auge e declínio do ciclo do cacau na Bahia. Assistimos o enriquecimento de Espiridião e a degradação progressiva dos trabalhadores. Quando resolve abandonar o negócio do cacau, a família Albuquerque já conta com novos recursos para a estabilidade financeira já que elegeram o governador.

A peça, que se passa em 1910, começa com a família Albuquerque aflita. A família está com problemas financeiros, ocorre uma queda de sua renda. Isso se deve a família ter perdido o monopólio sobre produtos importados graças à instalação da firma inglesa no Brasil. Aqui se coloca a questão do imperialismo como

sendo um problema para o país, um impedimento para seu desenvolvimento, tema já abordado em outras peças do CPC. Essa situação aparentemente poderia ser resolvida com o casamento do filho Espiridião com Silvinha Carvalhais, filha de Gonçalves Carvalhais. Esse casamento com a filha de um homem rico permitiria que a família conseguisse um empréstimo para retomar a alta renda.

Espiridião, no entanto, tem outros planos. Quer se mudar para as terras da família na Bahia, que estão abandonadas, para iniciar um negócio novo, a plantação de cacau. No diálogo abaixo, podemos ver as críticas à família burguesa ao representar a mãe chantageando o filho para que ele fique no Rio de Janeiro. A fala da mãe também serve como uma espécie de prólogo, contando a vida de Espiridião até ali. Podemos ver a intervenção de vozes, característica do gênero épico.

ESPIRIDIÃO - Vou partir, mãe. (SILÊNCIO)

MÃE - Então te paguei faculdade e aulas de valsa e sintaxe, aluguei-te escritório no Ouvidor, aguentei tua fase anarquista e mais... para te meteres nos confins e ... não sai daqui! Ah! Calabar! Ingrato que estragou meu talhe nascendo com cinco quilos e meio!

VOZES - Ingrato! - Não vai! - Traição!

ESPIRIDIÃO - Vou para a Bahia plantar cacáu, vou usar minhas economias, nenhum tostão da família! Nossas terras estão abandonadas. Isso o Brasil espera de nós! (VIANNA FILHO, 1968, p. 12)

Na fala de Espiridião ele se coloca como um patriota, que abre mão de suas regalias para ir heroicamente aos sertões, com o objetivo de desenvolver o Brasil. Esse discurso parece ir de encontro com o que era defendido pelo PCB na época, que a burguesia nacional seria uma aliada para desenvolver o país, uma aliada contra o imperialismo. E Espiridião assume esse lugar de “herói nacional” quando escolhe terminar a relação com Silvinha para ir à Bahia.

A segunda cena começa com os trabalhadores, que há dois dias esperam a chegada de Espiridião, que prometeu distribuir terras entre eles. Espiridião chega, heroicamente, muito doente, e o seu atraso se deve a ter ido comprar mantimentos para os trabalhadores. Ele doa os alimentos para os que ali estão. Um coro diz:

Ah, que boa confiança

Patrão tem muita segurança

Quando existe autoridade

A gente esquece até felicidade (VIANNA FILHO, 1968, p. 17)

Alvimar vê Espiridião doente e corre para pegar uma erva para ele, para que se sintam melhor. Em troca, Espiridião dá a Alvimar o melhor pedaço de terra, que estava sendo disputado entre os outros trabalhadores. Aqui vemos o primeiro momento de individualismo da parte de Alvimar e o cordialismo brasileiro, em que o com mais poder beneficia pessoas próximas, sem considerar as necessidades dos outros trabalhadores que terão mais dificuldades em outras áreas de terra. Alvimar, por sua vez, aceita a benfeitoria sem questionar ou dividir com os outros. Também ouvimos a primeira vez sobre a amizade entre Alvimar e Espiridião. A canção reforça ideias desenvolvidas durante a cena, que talvez possam ter passado despercebidas pelo público.

LINDAURA - (CANTA)

Uma funda amizade

Aqui começou

Um doutor de verdade

E um camponês, meu amor. (VIANNA FILHO, 1968, p. 18)

Na terceira cena, vemos um trabalhador, descrito como velho, seu Argemiro, cuja casa caiu devido ao vento. Aqui temos um pulo no tempo, em que os trabalhadores já estão com suas terras e suas casas construídas nelas. Entre as pessoas que estão ajudando temos Espiridião e Alvimar. Existe aí um trabalho coletivo de ajuda uns com os outros. Gonçalves não ajuda, dando a desculpa de ter medo de relâmpagos. Alvimar surge com a ideia de que os trabalhadores morem todos no mesmo lugar, sendo que este seria um local mais adequado. Também poderiam juntar todas as produções. Siá Rosa e Espiridião são contra. Para Siá Rosa, não gostaria de juntar a sua plantação com a de outros que trabalham menos. Espiridião diz que teria que pagar por mês ao invés de por produção, o que seria prejuízo para ele, além de que um se encostaria no outro, trabalhando menos. Espiridião carrega seu Argemiro para dormir aquela noite em sua casa.

Existe uma dialética própria de Brecht na cena, onde Siá Rosa e Espiridião tem opiniões parecidas e parecem fundadas, porque Gonçalves resolveu não ajudar quando Argemiro precisou. Novamente na peça vemos a questão da dificuldade da união entre os explorados. Enquanto Alvimar aponta numa outra direção, mais igualitária, de ajuda mútua, que de fato se vê na cena com os camponeses ajudando

Argemiro. Essa questão, com diversos pontos de vista, mostrando motivos de todos, é feita para que o público ativamente pense por si mesmo e escolha com quem concorda.

Na próxima cena vemos Alvimar ajudando Gonçalinho no trabalho. Ao verem Siá Rosa passar, lhe pedem ajuda. Ela nega ajuda no seguinte diálogo:

SIÁ ROSA - Não sou rica prá ajudar ninguém. Fiquei na enxada até agora. Esse Alvimar trabalha demais e doutor Espiridião fica falando: veja o Alvimar como trabalha, veja... Sem adubo, sem arado, sem nada. Já me danei demais de encontro no mundo prá trabalhar sem reclamar, acham que o Doutor é Deus. Boa noite.

OS DOIS - Boa noite. (ALVIMAR CONTINUA TRABALHANDO)

GONÇALINHO - Mulher de vice-versa, seu! Nem se pode trabalhar bastante, Alvimar? Feito a gente? Que coisa é essa de ... ah, Alvimar, vosmicê está deixando um mato ali. Isso. É, foice firme a vossa. Como a minha. Tenho uma foice firme. Ih. Hum, olhe um tufinho ali... Não sobrou uns fiapinhos? Agradecido... Vosmicê não repare, vou entrar prá dormir que é só nessa hora que me vem sonho bonito... Boa noite. (VAI ENTRAR) Olhe aquêlê matinho tihoso. Deus lhe pague. (ENTRA. ALVIMAR TRABALHA. LINDAURA ENTRA COM UM FARNEL. GRÁVIDA) (VIANNA FILHO, 1968, p. 22-23)

Neste diálogo podemos ver um pouco da dialética sendo usada por Vianinha. Siá Rosa não ajuda Gonçalinho, como ele também negou ajuda a Argemiro na cena anterior. Ela põe em questão na sua fala, o altruísmo de Alvimar, que não reclama das condições de trabalho, que talvez não sejam tão severas para ele, que é mais jovem, mas são para os outros. Logo em seguida o altruísta Alvimar é deixado trabalhando sozinho pela própria pessoa que estaria ajudando. A toda a questão é adicionada mais uma camada: a esposa de Alvimar, Lindaura, está grávida.

Ainda na mesma cena, aparece Espiridião. Ele traz mantimentos, que divide com Alvimar, junto com sonhos de desenvolvimento para aquela região. Desenvolvimento que virá, mas está atrasado pela política. A falta de poder político e econômico de Espiridião nesse momento, junto com a ausência da sua família, o coloca mais próximo dos camponeses. Uma cena peculiar acontece ali: Espiridião pega a foice e tenta cortar a grama, mas não consegue. Alvimar pega a foie e lhe mostra como se faz. Os dois riem. Uma cena que mostra a amizade que neste momento parece sincera entre os dois, rindo e sonhando juntos.

Na quinta cena, Lindaura e Alvimar trabalham, quando ela sente contrações. Alvimar corre para a casa de Espiridião, esperando que este empreste a charrete para levá-la a uma parteira. Ao chegar lá, Gonçálinho se nega a acordar Espiridião. Alvimar fica em conflito e também não o chama, nem procura nenhuma outra ajuda. Aqui é possível ver a separação de classes entre os supostos amigos. Mesmo no momento da dificuldade, o camponês não sente que tem afinidade o suficiente para interromper o sono do “amigo doutor”, preferindo arriscar a vida da esposa e do filho a acordar o patrão.

A fachada da casa de Espiridião é mostrada ao espectador por meio de um telão que desce ao palco à vista do público. Essa mudança, serve como artifício do distanciamento, fazendo o público se lembrar que está no teatro. Aqui poderíamos pensar na influência de Piscator.

Alvimar volta para sua tapera e mente a Lindaura, dizendo que Espiridião não estava em casa. Lindaura já deu à luz e lhe apresenta o filho, que não abre os olhos. Ficam preocupados, no entanto, continuam a trabalhar, deixando o menino em casa com apenas a companhia do santinho de São Nicolau para protegê-lo. Mais uma demonstração da classe social a que ambos pertencem aparece aqui: Lindaura não pode ficar em casa para descansar ou cuidar do bebê, tem que imediatamente voltar a trabalhar.

Veem o primeiro fruto de sua colheita. Com a colheita, entra um coro que canta e festeja. Espiridião também vem depois, ver a colheita de cacau. Este sente que derrotou o cacau inglês, produzindo um melhor no Brasil. Alvimar lhe apresenta o filho, que nomeia Espiridião em homenagem a ele. Todos dançam e festejam. Podemos ver um paralelo aqui entre os frutos vindos do trabalho, cacau, e o primeiro filho de Alvimar. Estes frutos parecem ter vindo para melhorar a vida de todos.

Na sexta cena, vemos a riqueza que veio na colheita do cacau. Camponeses carregam os móveis da família de Espiridião que veio de mudança do Rio, com a fachada da casa melhorada e móveis de luxo. Na conversa entre os camponeses, Vianinha se utiliza do humor, como Brecht também fazia como recurso de estranhamento:

(Lindaura, o filho numa mochila atrás das costas, carrega um bidê junto com Alvimar)

ALVIMAR - Cuidado, mulher, não ouviu seu Miguel Preto falar?

LINDAURA - Que é isso, Alvimar?

ALVIMAR - Isso é prá fazer batismo, não vê?

LINDAURA - Quanta coisa bonita...(VIANNA FILHO, 1968, p. 34-35)

A família agora apoia Espiridião, felizes com o dinheiro que conseguiu na Bahia, para o qual todos já querem uma parte. Chega também a família Carvalhais. Agora Carvalhais é que quer o casamento de Espiridião e Silvinha, que é arranjado. Com o casamento, Espiridião poderá se beneficiar da influência dos Carvalhais junto a Órgãos importantes do governo. O casamento é um símbolo da mudança de postura dele, que com isso, se torna um verdadeiro coronel.

Logo após, Espiridião paga os camponeses. Estes não parecem perceber a diferença que existe entre o dinheiro que é dado a família do coronel, que sequer trabalhou, e eles. A maior paga fica para Alvimar, que ganha também um enxoval para seu filho. A criança é passada de mão em mão pela família, e lhe fazem pequenos agradados. Alvimar faz um corte pequeno em seu braço e diz:

O sangue que corre na minha veia,
minha intenção, minha calma,
meu jeito, minha cara feia,
tudo é vosso de corpo e alma
cabeça, coração, mão e a palma.

(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)

A fala de Lindaura aparece aqui com uma intenção épica, de estranhamento. Para que não seja o público levado pela beleza da amizade, para que mantenha o olhar atento para o que está acontecendo na peça.

Começa o segundo ato numa bodega isolada no meio do mato com um cartaz pendurado que diz "Para governador da Bahia: Gonçalo Carvalhais". Não por acaso esse é o sogro de Espiridião. A diferença de tempo da cena anterior para esta é de oito anos, pois esta é a idade que tem o filho de Alvimar agora. Agora, passa o trem por aquela região. Ele aparece nas falas das personagens e por seu apito. A bodega parece demonstrar uma pequena melhora de vida para os camponeses, que antes não tinham um lugar para comprar mantimentos, mas no decorrer da cena, ela

mostra uma contradição. A melhora aparente nas terras não traz melhoras condizentes para a vida dos trabalhadores ali. Os camponeses estão sempre bêbados e causando brigas na bodega e nunca têm dinheiro sequer para pagarem o que bebem. Há também uma referência com relação ao trabalho infantil, já que a situação obrigou Alvimar a tirar o filho da escola e colocá-lo para trabalhar ali. Alvimar é o dono da bodega, onde Gonçálinho trabalha e seu filho faz a parte financeira.

Siá Rosa chega para beber, mas é lembrada de suas dívidas por Gonçálinho. Siá Rosa e Gonçálinho se desentendem com relação ao valor devido, que Gonçálinho fica mandando que o menino aumente a dívida, independente de quanto Siá Rosa realmente consome e dos reclames do menino. Alvimar e Siá Rosa começam uma briga por causa do valor de sua dívida. Entra na briga também o filho. Chegam Espiridião e Carvalhais acompanhados de Miguel e Cabra, que separam a briga. Carvalhais faz promessas para quando for eleito governador e Espiridião explica a eles que para bancar as custas da campanha, precisará de uma produção maior de cacau.

Vemos aqui a prática do coronelismo, no qual o dono das terras ajuda o político a ser eleito e depois este é beneficiado pelas obras em seu governo. A denúncia feita aqui é a forma que a elite brasileira se mantém no poder, sempre se utilizando do que seria o poder público para seus interesses privados. Outra prática comum é o apadrinhamento de filhos de camponeses pelos donos das terras, como aconteceu com o filho de Alvimar algumas cenas atrás.

Espiridião depois de pagar Alvimar, manda que Miguel derrube a bodega, ignorando os pedidos de Alvimar. Com isso, Gonçálinho fica sem serviço e o filho perde as contas na briga, então não pode cobrar o devido dos que compraram. O pai, irritado, culpa o filho e bate nele. Nesse momento, Gonçálinho canta:

Sem pensar o que fazia
Alvimar o filho surrou
Não atentou que batia
Na vida que levou
Alvimar pensou que surrava
Mas era ele quem apanhava (VIANNA FILHO, 1968, p. 52)

Nesta cena o pai bate em seu filho, prática comum no Brasil na época, que mesmo sendo proibida por lei hoje em dia, muitos ainda defendem. Em “Quatro Quadras de Terra” Jerônimo também batia em seu filho e quando o filho bate no pai, representa a mudança dos tempos, em que os oprimidos estão se revoltando contra seus opressores. Nesta peça, a agressão do pai contra o filho aparece como uma forma de Alvimar descontar a raiva que sente depois de ser destrutado pelo Coronel Espiridião.

Cena oito começa num velho tribunal, onde dois camponeses discutem sobre a quem pertence um porco. O juiz é Albuquerqueinho, irmão de Espiridião. Para fazer os processos sumirem, a única forma que ele conhece é dando dinheiro para os dois lados. Mostra mais uma vez como a elite se apodera do Estado para manter seus privilégios e também mostra como a elite tem noção da desgraça que existe no país, pois Albuquerqueinho quer largar a profissão para não ter mais que lidar com os pobres. Impedido pela mãe de largar a profissão, é chamado o próximo grupo a ser julgado.

Nesse grupo está Alvimar e Siá Rosa. Alvimar quer que ela pague a dívida, no entanto, estes diferem quanto ao valor devido. Também tem vozes que defendem os dois lados, colocando o público a se questionar quanto a quem está certo. O filho chega e diz a quantia e também que Gonçalinho mandava aumentar as contas, o que enfurece Alvimar. Albuquerqueinho vacila quanto ao julgamento, gostaria de pagar por Siá Rosa, mas seu ordenado já havia acabado. Decide então não decidir nada e deixar o caso para outro dia.

Voltamos a casa de Alvimar, onde vemos ele, Lindaura, Gonçalinho e quatro filhos, que tosem. A casa tem apenas duas camas, nas quais se dividem todos. Apesar disso, a casa apresenta uma melhora, já com outros móveis. Alvimar se lamenta e quer dormir com Lindaura, que o rejeita, pois não quer mais ter filhos. Chega na casa uma camponesa com filhos no colo, procurando por Alvimar. Ela conta que o marido faleceu depois do preço de sua colheita baixar, então vendeu as terras a Gustavo Carvalhais, que irá plantar cacau por lá. Pede a Alvimar que lhe arranje um pedaço de terra para trabalhar, já que é tão próximo do doutor Espiridião. Ele se nega até que ela lhe oferece todo o dinheiro que tem. Ele fica com o dinheiro e topa ajudá-la.

Aqui temos uma diferença na postura de Alvimar. Antes, ajudava as pessoas, agora o dinheiro vem na frente. O mesmo aconteceu com Siá Rosa, de quem cobrou valores indevidos. A riqueza de Espiridião cresce junto com a miséria dos camponeses, pois advém da exploração destes. A exploração que estes sofrem desumaniza tanto Alvimar quanto Espiridião. Para citar novamente Brecht, Alvimar acaba se tornando como o homem que não ajuda Joana na peça “A Santa Joana dos Matadouros”.

O maneta, por que não me havia de prevenir
 Se não fosse tão alto o custo de um pouco de solidariedade?
 Se ele vendeu o ódio - justo - que sentia
 É porque vocês pagam e ele precisou.
 Se a maldade deles é infinita, infinita também
 É a sua pobreza. Não foi a maldade dos pobres
 O que você me mostrou, foi
 A pobreza dos pobres.(BRECHT, 2009, p. 61)

A peça segue mostrando uma cabine de votação, onde camponeses tentam escrever para votar. Chegam Alvimar, seu filho, Gonçálinho e Lindaura, que está grávida. Gonçálinho e Lindaura incentivam Alvimar a votar, pois receberão dois mil réis de Espiridião. Entra aqui o humor novamente, com as explicações do filho sobre como são as letras e o pai que não entende. Quando consegue escrever, todos festejam. A prática do curral eleitoral funciona com a compra dos votos dos camponeses pelo coronel, que será beneficiado pelo candidato eleito por eles. O tom leve que a cena tem pelo toque de humor, aumenta a força da denúncia que Vianinha descreve.

Na cena onze Alvimar e Lindaura conversam em casa, à noite, enquanto os outros dormem. Discutem sobre o futuro do filho Espiridião. Silvinha quer levar o afilhado para a capital. Lindaura quer que ele vá, porque pensa que assim ele terá um futuro melhor. Alvimar quer que ele fique, pois gosta do menino. O filho não quer ir, mas a mãe insiste e quando chegam os Carvalhais e os Albuquerque, eles o levam.

Esta também era uma prática comum: os coronéis moravam nas cidades e levavam seus afilhados, filhos de camponeses, com eles. Na cidade eles teriam a oportunidade de ir para a escola, mas teriam uma alta carga de serviços domésticos, como uma “paga” pela educação. Os camponeses pensavam que essa seria a única

forma de seus filhos terem uma vida melhor, menos miserável do que aquela que eles poderiam oferecer e acabavam por permitir essa prática de trabalho infantil. E ainda fica uma imagem de Espiridião como amigo, que irá cuidar de seu filho, como um favor.

Ainda na mesma cena, Siá Rosa passa por lá e paga os dois mil réis que deve a Alvimar. Diz que os conseguiu vendendo o cacau de sua colheita para o vizinho que paga mais. Alvimar reluta, mas concorda que ela venda metade de sua colheita para o vizinho, contanto que Espiridião não saiba.

A cena doze também acontece na casa de Alvimar. Ele e Lindaura conversam, preocupados que o dinheiro extra do acordo com Siá Rosa possa dar problemas com Espiridião. No entanto, esse dinheiro permitirá que mandem o filho para o colégio. Preocupados com o pouco dinheiro e com Lindaura grávida de seu quinto filho, decidem que Gonçalinho não pode mais morar ali. Gonçalinho está reclamando da comida quando Lindaura vai lhe dizer que tem que ir embora. Alvimar fica calado, mas nada que Gonçalinho diz muda a decisão de Alvimar e Lindaura. Ele se vai.

Na cena seguinte a casa de Alvimar está mais farta, com toalha na mesa e galinha para comer e também o casal está vestido com suas melhores roupas para recepcionar o filho que retorna. Estão animados que agora ganharam mais dinheiro e o filho poderá ficar com eles e ainda ir para a escola. O filho chega com uma dúzia de maçãs. No entanto, diz que não pode ficar para comer, que voltará apenas para visitá-los. A fala do filho confirma que a questão dos serviços domésticos, pois precisa estar na casa de Espiridião para alimentar o filho do padrinho. Parece estar tão desconfortável na casa do pai que Alvimar sequer consegue lhe pedir que fique com eles.

Doutor Espiridião chega com Miguel, questionando sobre quem vende o cacau para o vizinho. Alvimar hesita um pouco, a fartura da casa o denuncia e a postura ameaçadora dos dois faz com que ele ao final dedure Siá Rosa. Aqui vemos as mudanças em seu comportamento, frente a violência, não consegue ter uma postura ética com suas próprias ações e acaba por prejudicar alguém que está ainda mais vulnerável do que ele.

Espiridião em sua fala, culpa os camponeses pela não-construção da barragem. Diz que é porque eles estão roubando o cacau para vender a outros que o preço cai e o governo não consegue construir a barragem. Invertendo a lógica, agora os explorados são culpados da sua própria miséria frente ao não-cumprimento de uma promessa eleitoral.

A cena quatorze acontece na casa de Siá Rosa, que será punida pela venda do cacau a outro. Ela se nega a ir embora das terras enquanto Miguel Preto e os outros jagunços tentam expulsá-la. Camponeses chegam para ver, entre eles Lindaura e Alvimar. Vozes participam, hora favoráveis a Siá Rosa, hora a Miguel Preto. Depois de muita briga, Siá Rosa é expulsa da casa. Passando por Alvimar lhe diz que não o denunciou e lhe pede a mesma quantia de dinheiro que lhe pagou como dívida da bodega. Ele lhe dá uma quantia, que parece ser inferior à que ela pediu. Mais uma vez vemos os posicionamentos dos dois, Alvimar agindo de forma individualista e Siá Rosa com uma postura mais ética e solidária, mesmo com quem a traiu.

A próxima cena acontece na casa de Espiridião, onde estão Lindaura e Alvimar. Lindaura está parindo, mas com vergonha de estar fazendo isso ali, no meio de tanta riqueza e tantas pessoas. A mãe e Silvia a tiram de cena, levando para outro lugar para ter o filho. A cena tem um tom leve, humorístico, até o momento em que nasce a menina, mas ela nasce morta. Alvimar fica triste e bravo com a mulher, que segundo ele é a culpada. A menina nasceu morta porque a mãe estava muito fraca. Novamente Alvimar não percebe que é a exploração a razão de seus problemas. Ele olha para a mulher e 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. (VIANNA FILHO, 1968, p. 75-76)

Na cena dezesseis a família Albuquerque e Carvalhais está de mudança. Alguns vão para Salvador, outros para o Rio ou para Teresópolis. Alvimar quer que o

filho fique, agora que a barragem não será mais construída e ele precisará de ajuda para o trabalho. O filho quer ir com os padrinhos, que também querem que ele vá, mas Espiridião diz que ele deve ficar com os pais. A imagem da miséria dos pais que estavam fracos, comendo terra, devia fazer o menino ter medo do que poderia lhe acontecer ficando ali. Pai e filho brigam enquanto a família parte.

Aqui começa o terceiro ato. A casa de Alvimar está com o fogão vazio, altar quebrado e três cruzeiros em frente, Lindaura reza diante delas. As cruzeiros são as lápides de seus três filhos falecidos: Nico, Vitorino e Salustianinho. Alvimar conta que quando o filho estava doente, foi atrás do médico, mas esse tinha ido embora. Espiridião também se foi e faz oito anos que não volta para as terras na Bahia e há três anos que eles não plantam cacau, plantam arroz. A vila sumiu e já não há mais trens.

A cena dezoito começa na soleira da casa. Lindaura canta uma canção triste e Alvimar mexe em um baralho. Miguel entra com o filho, agora com 20 anos. Miguel está armado e carrega também dois castiçais de prata. Miguel conta que pegou o menino roubando da casa “abandonada” de Espiridião. Alvimar briga com o filho e lhe dá tapas na cara.

ALVIMAR - Desavergonhado. (DÁ UM TAPA NO FILHO) Tenho quarenta e sete anos e nunca tirei um mil réis de ninguém e você me avexa assim? (DÁ OUTROS TAPAS) Peça perdão prá seu Miguel, desavergonhado. (SILÊNCIO) Pronto, êle disse perdão. Não ouviu? (MIGUEL SAI. PAUSA) Ê, menino. Nem pra pedir perdão. (TEMPO) Pegou alguma coisa?(VIANNA FILHO, 1968, p. 84)

O filho responde que não, que Miguel o pegou assim que entrou na casa. Aqui entendemos que na verdade a família apoia o roubo, pior do que isso, precisa dele. Alvimar briga com ele e quando o revista, encontra um broche. O filho planejava ficar com a joia para ir a cidade e ficar com uma prostituta. Alvimar fica ainda mais bravo e tira a cinta. O filho foge e Alvimar entrega a joia a Lindaura. O filho volta e começa a arrumar as suas coisas para partir.

LINDAURA - Ó, filho. Quem é que vai trabalhar?
 FILHO - Que trabalho? Esse mijinho de arroz? Êle que cuide. (SILÊNCIO)
 LINDAURA - Nem isso êle pode. Só presta prá ficar o dia inteiro falando tolice. Olhe êle, logo, logo vai chorar.

FILHO - Não soube cuidar da vida, podia me deixar na cidade, me puxou eu dizia que não, chorava, podia ter um fartão, cheio de caminho...

LINDAURA - Filho, fique, senão a gente não aguenta. (SILÊNCIO)

FILHO - Então, me dê a jóia. (ALVIMAR DÁ. LINDAURA ENTREGA)

FILHO - Mas não espero muito, não. Se não construir a barragem e plantar cacáu êsse ano, me ponho no mundo. (SILÊNCIO LONGO. SENTADOS.)

Modorra do cão. (SILÊNCIO) (VIANNA FILHO, 1968, p. 86)

Fica entendível neste trecho que o Filho ressentido a família por não ter deixado que ele partisse com o padrinho quando teve a chance. Agora seguir a vida dos pais é seguir na miséria. Alvimar insiste com o filho que escrevam outra carta a Espiridião. Ele dita.

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, Raimaldo, seu Ermeviano, seu Argemiro morreu, sabia? seu Teodoro, Indalécio, dona Osira, Aluísio Santa Cruz, quase cego, 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. 86-87)

Se em “Quatro Quadras de Terra” as posições tomadas por Jerônimo ficavam sem explicação, nesta peça Vianinha mostrou a amizade e companheirismo entre Alvimar e Espiridião para depois mostrar como ela era ilusória. Nessa cena, a amizade entre camponês e doutor já parece desfeita. Alvimar pede que o filho o roube, mostrando uma deslealdade que está justificada pelo abandono de todos os “amigos”. Uma das belezas da cena são os seus silêncios tão significativos. Coisas duras demais para se dizer ficam ditas nos silêncios. É bela também a complexidade da realidade que Vianinha consegue pôr em cena. O filho que quer ajudar os pais, ao mesmo tempo quer uma vida melhor para si e parece que a única forma é deixá-los. A lealdade dos trabalhadores que ficam nas terras esperando o retorno do patrão, mesmo passando fome e perdendo entes queridos.

Na cena dezenove há um monte de esterco no centro do palco. Segundo Iná Camargo Costa (1996) esta cena é o ápice da degradação dos trabalhadores rurais na peça. No entanto, essa cena é colocada de forma cômica por Vianinha, em que em um momento durante a disputa um dos camponeses grita ‘tem bosta prá todos!’.

Talvez se utilizar do humor aqui seja uma forma de manter o distanciamento ao invés de nos compadecermos desta miséria.

Uma velha camponesa, mais dois camponeses e Alvimar chegam ao mesmo tempo ao monte de esterco. Quando chegam, param. Silêncio. Discutem sobre quem viu primeiro e quem ficará com o esterco. Brigam por ele e logo chega mais um para a briga, o filho da senhora. O filho de Alvimar também chega, mas tenta parar a briga. Em seguida chegam Miguel, mais um sargento e um cabo. A briga para e o sargento apreende o esterco e comenta que é a terceira vez que isso acontece no mês. Quando começam a dispersar Miguel dá um aviso.

MIGUEL - Bom, gente, não é notícia boa. É um telegrama do Doutor Espiridião. Demorou prá chegar que não tem mais corrêio na vila. (ABRE) Colonos de Itabira. Tentei todo possível. Pê, tê. Impossível construir barragem. Pê, tê. Gôverno não tem dinheiro. Pê tê. Preço cacáu caindo, vê, gê, preciso plantar menos. Pê, tê. Não é mais possível vocês ficarem terra. Pê, tê. Aguentei dois anos, vê, gê, imensos prejuízos. Pê, tê. Compra de mantimentos para armazém será suspensa. Pê, tê... Levarei caminhão até Tabatinga. Pê, tê. Espiridião Albuquerque (SILÊNCIO) (VIANNA FILHO, 1968, p. 89)

Todos se desesperam. Para onde irão? O filho fica bravo, diz que sua mãe não pode sair da terra. Aqui a desapropriação de terras aparece como parte da piora das condições de vida dos trabalhadores, no momento do ápice da sua miséria.

A cena vinte se passa na casa de seu Guimas, onde ele está jantando junto com a sua esposa, Miguel e o sargento. Miguel está preocupado porque o povo está zangado e porque sumiram armas do posto. Guimas é quem compra o arroz dos camponeses e quer ir embora logo. A cena começar com estas personagens comendo é um símbolo. Estes estão comendo, numa mesa farta, enquanto há dois dias o armazém está fechado e os camponeses há anos passam fome. Essa cena mostra que os que ajudam na exploração obtêm alguns privilégios. Mas também mostra que estes perderão esses privilégios quando os explorados tomarem o poder, coisa que estes temem.

Chega o cabo correndo, contando que povo foi a vila e roubou toda a comida que havia e que agora está vindo para a casa de Guimas. O sargento tenta sair

correndo, mas os camponeses chegam antes. Entre eles, o Filho, armado, se tornou o líder dos camponeses que entram timidamente na casa. Guimas tenta expulsá-los, mas não consegue.

FILHO - Deixe de gabolice, seu Guimas. Cansei de lhe vender coisa que roubei da casa de meu padrinho. por falar nisso, êsse castiçal não fui eu quem trouxe, não. Quem foi? Quem foi, seu Guimas?

GUIMAS - Foi o Miguel. (VIANNA FILHO, 1968, p. 93)

Filho, bravo, faz com que Miguel engula o telegrama de Espiridião. Também descobre que o esterco apreendido ficava para seu Guimas, numa casa onde prendem o sargento. Podemos ver que aqui os capangas do Coronel reprimiam os camponeses por atos que eles também faziam, se tratando mais de que só eles poderiam fazer isso do que de uma defesa das propriedades alheias. O Filho diz que sairão da terra, mas de bucho e alma cheia. Ele canta.

Minha mãe me pariu de pé,

meu pai comia cobra.

Sou de ferro, ninguém me dobra.

Nasci do trabalho, nasci na fé.

Quero o mundo, não quero sobra.(VIANNA FILHO, 1968, p. 95)

O Filho faz com que todos os camponeses se sentem à mesa e comam com fartura. Algo que adiciona é que pela primeira vez, os camponeses comem chocolate, o produto de seu trabalho semeando o cacau.

Chegam à casa do Coronel, Espiridião, o sargento, Carvalhais e Albuquerque. Algo interessante é que Miguel não se encontra nessa cena, porque foi agredido severamente pelos camponeses. Os reforços chegaram e prenderam a todos, menos o Filho. Espiridião insiste na construção da barragem, mas o sogro, que agora é governador da Bahia, diz que não é possível. O Sargento chega, trazendo Lindaura e Alvimar. Espiridião sequer reconhece Alvimar. Alvimar implora que os deixem partir com o filho.

ESPIRIDIDÃO - Sabe, Alvimar? Aguentei dois anos plantando arroz, sem ganhar nada, com armazém aberto. Dois anos. Dei caminhão prá levar o povo. Olhe, Alvimar, me ouve, sabe quantas cidades o cacáu fez? Onze cidades. Em Salvador, com o dinheiro de cacau fizeram escola, hospital,

quartel, igreja. Tem água quente na torneira. Água como se saísse do sol. O povo agora sai na rua, se fala, pai em confeitaria. Passei minha vida em gabinete de ministro e, lendo, lendo, fazendo conta. A terra seca, Alvimar. Depois de vinte anos a terra seca. Não posso ensinar um a um a plantar, a economizar, a não gastar em bebida, em bordel, em rezadeira, em filho demais. Não sei se valeu a pena eu viver, Alvimar, tanta desilusão já consegui mas vocês não podiam fazer isso comigo. Não podiam fazer isso comigo!(VIANNA FILHO, 1968, p. 100)

Espiridião insiste que Alvimar diga onde está o Filho e que o punirá. Alvimar tenta protegê-lo, argumenta de todas as formas, mas quando pela sétima vez o Doutor pergunta onde ele está, Alvimar acaba dizendo. O Filho está com Ana Rosa, uma prostituta da vila.

Se levanta uma questão nesse momento da peça, sobre o relacionamento entre padrinho e afilhado. Esse afilhado que é teoricamente querido pelo padrinho, mas que não hesita em matá-lo quando se revolta contra o sistema que o favorece. Talvez por o afilhado ter vivido com Espiridião tenha conhecido a possibilidade de uma vida melhor, foi à escola, sabe ler e escrever. Pode ser que por isso veja melhor os seus direitos e outras possibilidades de vida diferentes, que os pais não vêem. Os programas de alfabetização como o do MCP, com certeza corroboraram para essa visão.

O quadro seguinte se passa na casa de Ana Rosa, onde ela está com o filho Espiridião. O Sargento arrebenta a porta, vestido à paisana, revólver na mão. O Filho tenta alcançar a espingarda, mas não dá tempo, pois o Sargento lhe aponta a arma, nervoso. Espiridião e Carvalhais entram. O Filho implora por sua vida, mas o sargento atira e o mata.

SARGENTO - Não foi vingança, não, dona. Foi não. Não sou vingativo, não. Tive ordem de matar. Êle é perigoso. Se vai prêso ia haver julgamento, ia haver muita notícia. Essas coisas não se deve de saber... Não é culpa minha. Tenho família na capital, ganho pouco. Sou vingativo não.(VIANNA FILHO, 1968, p. 103)

Essa fala mostra que o Sargento não mata o Filho por vingança, mas como matador de aluguel para o Coronel. Estar à paisana deixa isso ainda mais entendível. Aqui vemos mais uma vez como o Estado acaba sendo utilizado pelos

ricos para seus interesses privados. Essa é mais uma fala que poderíamos ouvir, tanto no golpe de 1964, quanto hoje em dia. Quantos líderes e quantos lutadores não são assassinados no Brasil? Quantos sargentos e milicos espalhados pelo país assassinando os pobres, de farda ou à paisana?

A fala também remete à questão que é discutida na peça Julgamento em Novo Sol. Jôfre, que era o líder dos camponeses, é preso ao invés de assassinado e isso causa mais mobilizações pela sua liberdade, sai nos jornais como líder, incentivando outros levantes noutras partes. Aqui, o filho Espiridião é assassinado para que não se torne outro Jôfre.

O desfecho da cena segue com o velório do Filho na casa de Alvimar. O Filho foi colocado sobre a mesa, pequena demais para ele, o que faz com que suas pernas fiquem sobrando, penduradas. Lindaura e Alvimar estão entre a tristeza e a raiva quando chega o Doutor Espiridião. Ele reza e depois diz a Alvimar que isso foi preciso, que era preciso dar o exemplo, que faria isso mesmo se fosse o próprio filho. Lhe oferece dois contos de réis para enterrar o menino e procurar outra casa em outro lugar. Lindaura canta sobre o desejo de vingança de Alvimar:

Alvimar pensou

Olhou o doutor

Nos olhos a dor

Vingança chegou

A mão levantou

Cheia de não,

A calma no fim.

A mão levantou

E a mão parou. A sua vingança, Alvimar?

CÔRO - Morreu no mar.

LINDAURA - Se vinga, Salustiano.

Já passou tanto ano.

CÔRO - já passou tanto ano.

LINDAURA - Alvimar só sabe submissão

Não aprendeu a dizer não.

ALVIMAR (PEGA O DINHEIRO) Agradecido, doutor, ... eu lhe agradeço... Ésse 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, não é coisa do homem

Que não existe amizade

Se um passa fome, outro come

Se um existe, outro some.

Mas o que queremos dizer

Oiça bem, meu amigo

Se você quer amizade

Tenha sempre um inimigo

Acabe com a desigualdade

Mas o que queremos dizer

Veja bem sem o véu

amizade é coisa de Deus

Mas ela não cai do céu

Mas o que queremos dizer

É que a amizade no fundo

É a luta do homem no mundo.

A luta do homem no mundo(VIANNA FILHO, 1968, p. 105-108)

Esse desejo de vingança aparece para Alvimar sendo que ele é, nesse momento, representante de sua classe, o proletariado. O aceite do dinheiro mais o abraço, mostra uma conciliação de classes, que favorece apenas o lado dos exploradores. O prólogo épico da peça tem a função de ensinar o que talvez possa ter passado despercebido pelo público. Nesse mundo onde é tudo luta de classes não é possível uma amizade sincera entre explorados e exploradores sem que isso favoreça um em detrimento do outro, explicitado em “se um come e o outro passa fome”. A peça, em seu fim, obriga o público a pensar no seu posicionamento: Agiriam como Alvimar?

A referência quanto a peça Mãe Coragem de Brecht fica explícita na publicação do livro que tem na sua contracapa o trecho abaixo, retirado da peça de Brecht:

Eu também, eu disse na flor da minha juventude
Não sou como todos os outros
Não comerei de tudo, tenho a minha delicadeza
Eu pretendia andar de cabeça erguida...
Antes que se passasse um ano
aprendi a beber em todos os copos...
Ponha-se no tom
um, dois, todo mundo em fila! (BRECHT *apud* VIANNA FILHO, 1968,
contracapa)

Alvimar, parece ser, de certa forma, a Mãe Coragem brasileira. Essas personagens parecem estar sempre contra elas mesmas, mas não conseguem mudar as suas ações. Quantas vezes na peça “A mãe coragem”, sabemos que aceitar o dinheiro acarretará na morte de seus filhos, mas ela continua com o mesmo comportamento. Esta personagem está sempre contra ela mesma, vemos a sua sucessão de erros, mas que diferente do drama burguês, não a levam a uma mudança de consciência, ela continua agindo da mesma forma.

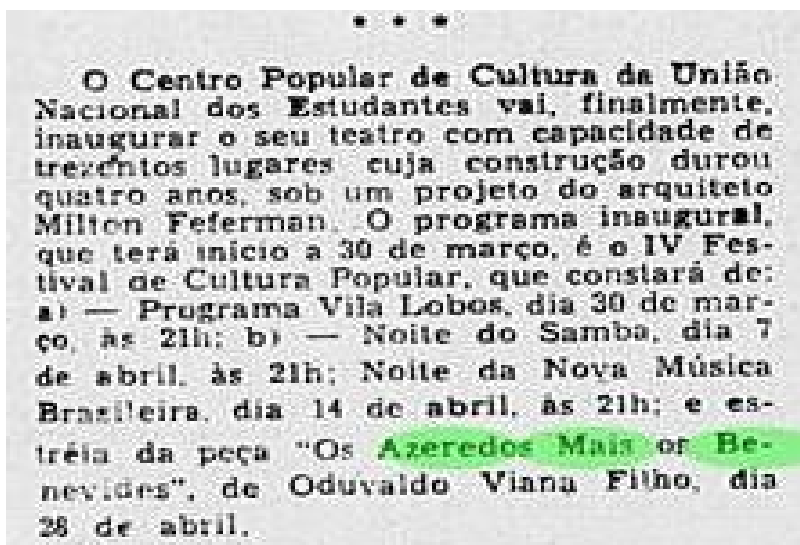
E seu aceite do dinheiro do Coronel no final da peça causa uma revolta, que se sai com o estômago embrulhado de raiva, de tristeza, de angústia. Na peça “Sr. Puntilla e seu criado Matti” Brecht também trata dessa “amizade” entre patrão e empregado e como a cordialidade é usada para favorecer o patrão.

Outra análise que poderia ser tirada da peça é a possível discordância de Vianinha com relação a posição tomada pelo PCB na época. O PCB defendia que houvesse uma conciliação de classes temporariamente no Brasil, uma aliança entre proletariado e burguesia nacional frente ao imperialismo norte-americano, para desenvolver o país e só então depois desse desenvolvimento que seria possível falar em revolução. Posição que poderíamos, inclusive, ter Vianinha como defensor na peça “Brasil-versão brasileira”, nas posições defendidas pela personagem Espártaco. Agora, essa aliança pode ser vista na peça com a amizade entre Alvimar e Espiridião. Vianinha prepara a peça cuidadosamente como forma de mostrar que essa aliança não viria sem um preço para o proletariado, que seria traído e

subjugado pela burguesia nacional na primeira oportunidade. Dado o centralismo democrático como sistema interno ao PCB, um militante não poderia colocar abertamente a sua discordância do partido, mas como o CPC não era censurado pelo partido, ali ele poderia colocar a sua posição no formato de arte.

Finalizada a análise da peça, é importante falar sobre a sua não-apresentação. O teatro da UNE seria inaugurado com uma programação que se estenderia por todo o mês de abril. O teatro, que demorou quatro anos para ser construído, foi feito com o dinheiro da venda do CD Subdesenvolvido e os artistas participantes abriram mão de seu cachê para que todo o dinheiro fosse para a construção do teatro. A peça faria parte dessa programação de inauguração, estrearia em 28 de abril de 1964, como vemos na notícia ao lado do jornal Última Hora.

Imagem 41 - Reportagem do Última Hora



Fonte: Última Hora. Rio de Janeiro, 29 fev. 1964, edição 04292. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&pesq=%22azeredo%20mais%20os%20benevides%22&pagfis=97674>. Acesso em 07 ago. 2021.

Na tarde de 31 de março de 1964,

Ao chegar à Praia do Flamengo, Vianinha deparou-se com o seguinte cenário: estudantes e militantes do CPC erguendo improvisadas barricadas, com móveis, cadeiras e outros objetos. Preparativos para uma guerra. A ordem era resistir. (MORAES, 1991, p.128)

Carlos Vereza chega a sede da UNE vindo de uma manifestação a favor de Jango, onde oficiais do Exército atiraram contra a multidão. Com a notícia também de que os esparsos focos de resistência no Sul estavam sendo sufocados, os estudantes sabiam que a qualquer momento a repressão poderia chegar à UNE, por isso montaram uma vigília na sede. Quase 200 pessoas ocuparam o prédio. Às três e meia da manhã o prédio começou a ser metralhado, os estudantes, desarmados, sentiram que não teriam como resistir. Apavorados, um tempo depois, começaram a deixar a sede, um por um.

Depois voltaram, cerca de 15 pessoas dentro da sede pensavam se se mantinham ali ou não. Entre eles, Werneck Viana, Vianinha, João das Neves, Armando Costa, Francisco Milani e Carlos Vereza. Do lado de fora, grupos lacerdistas exigiam que se invadisse o lugar. Werneck e Armando Costa fugiram primeiro pelos fundos, recebendo vaias dos prédios vizinhos. Vianinha, Vereza, Milani e João da Neves saíram depois, já na iminência da invasão, não sem antes retirarem os fusíveis da caixa de força, pensando evitar um curto circuito. Poucos minutos depois, a UNE já estava incendiada, com golpistas jogando tochas acesas, estopas com gasolina e coquetéis molotov. E junto com a UNE, também o seu teatro pegou fogo. Em 2 de abril de 1964 o Jornal do Commercio noticiava o incêndio. Vera de Sant'Anna dá o seguinte depoimento para Domont (1997, p.105):

Eu tinha feito uma faixa: 'Há 1964 anos esperando', para a estréia de Os Azeredo mais os Benevides, que era a peça que íamos encenar, e a colocado na porta da UNE. Todo mundo que passava na Praia do Flamengo via aquilo. E a faixa começou a queimar, até que caiu... Olha, foi muito triste.

Imagens 42 e 43 - Reportagem do Jornal do Comercio



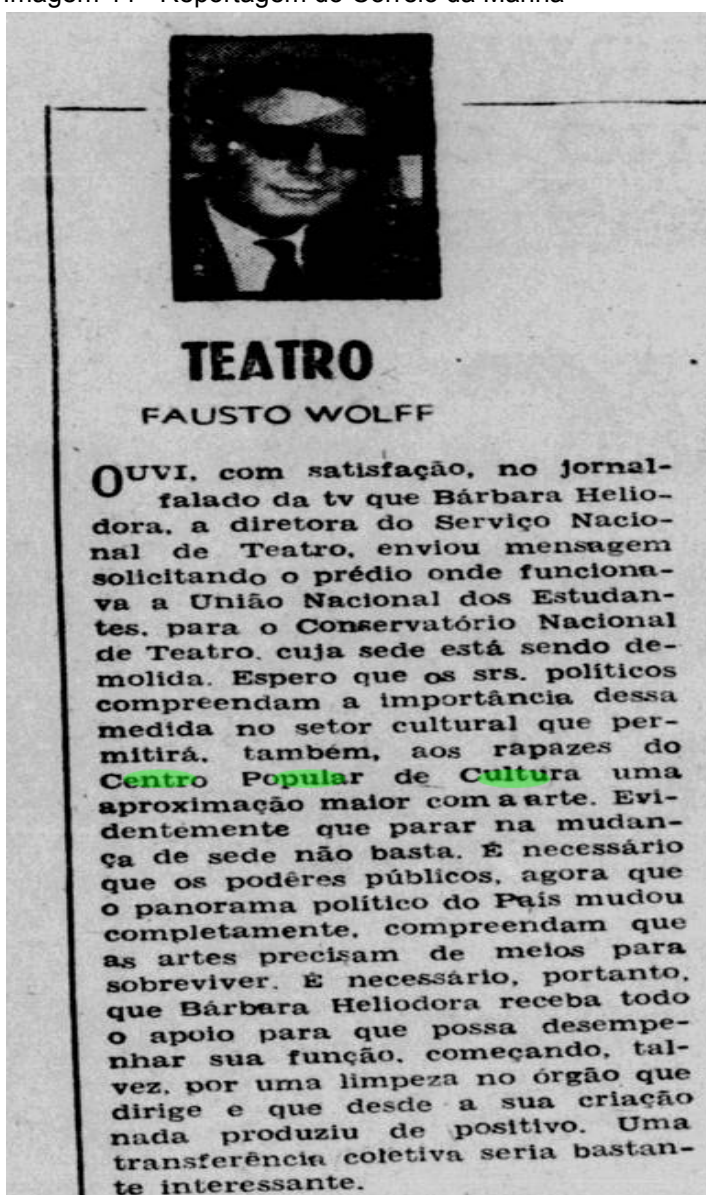
Fonte: Jornal do Comercio. Rio de Janeiro: 02 abr. 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&Pesq=%22inc%c3%aandio%20da%20sede%20da%20UNE%22&pagfis=27680. Acesso em 18 ago. 2021.

E o incêndio do prédio da UNE não foi suficiente, as críticas continuaram vindo após 1964, como vemos na matéria de Fausto Wolff em 1965. Na matéria ele fala sobre Bárbara Heliodora, diretora do Serviço Nacional de Teatro, que quer que a sede do Conservatório Nacional seja no prédio onde era a UNE. Ele sugere que ela limpe o órgão que ela dirige, que nunca produziu nada de positivo. Também diz:

Espero que os srs. políticos compreendam a importância dessa medida no setor cultural que permitirá, também, aos rapazes do Centro Popular de Cultura uma aproximação maior com a arte. (WOLFF, 1965, p.10)

Em 1966 o Serviço Nacional de Teatro premia a peça de Vianinha, como noticia o Correio da Manhã. O prêmio viabilizou sua publicação em 1968, publicação que permitiu que a peça fosse lida para este trabalho. E embora a peça não tenha sido apresentada na época, a peça foi montada em 2014, com direção de João das Neves, 50 anos depois.

Imagem 44 - Reportagem do Correio da Manhã



Fonte: Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 16 ago. 1966.
Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=%22azeredo%20mais%20os%20benevides%22&pagfis=74045. Acesso em 18 ago 2021.

4. CONCLUSÃO

Para pensarmos a arte, o contexto histórico-social em que ela é produzida tem que ser levado em conta. Isso já seria base que nos possibilitaria pensar em qualquer arte, mas no caso do teatro dos CPCs isso se aprofunda, já que esses artistas procuravam dialogar com o momento histórico em que viviam, utilizando-se de notícias e adotando posicionamentos frente às discussões políticas.

Portanto, temos que falar sobre o que estava acontecendo no Brasil na época, considerando o começo dos anos 60. O Brasil vivia um contexto específico, de contradições singulares, tanto no nível político como internacional. O Governo de João Goulart foi um dos momentos de maior instabilidade política do país.

As reformas de base estavam sendo discutidas nas ruas, nos sindicatos e nas associações camponesas. Havia uma crescente polarização, sem apoio entre os políticos eleitos, o presidente se utilizava da mobilização popular para aprovar suas medidas, como fez para aprovar a demanda dos trabalhadores pelo 13º salário. Com a formação das Ligas Camponesas e a aprovação do estatuto do trabalhador rural em 1963, a questão da terra e da reforma agrária ficou ainda mais potente no Brasil. O movimento operário também crescia com a ação popular católico-progressista e o Partido Comunista Brasileiro. No cenário internacional, o imperialismo norte-americano se redefine para impedir que aconteçam outras revoluções como a cubana de 1959 e tenta vencer a guerra no Vietnã.

É neste contexto que os artistas e universitários resolvem fazer uma arte diferente da que era feita até então, sem o interesse de ser uma arte comercializável, mas uma arte próxima ao povo, que o levasse a uma conscientização de sua situação e guiasse à revolução. No depoimento de Cecil Thiré:

Nós não queríamos subir aos palcos para divertir a burguesia. Nós queríamos nos direcionar à horizontalização da cultura; trabalhar nesse sentido, não com ilusões de conquistas acessíveis e fáceis, mas trabalhar para isso, porque se não o fizéssemos iríamos entrar no mercado puro e simples do consumo de cultura- iríamos ficar como depois ficamos durante tantos anos. (DOMONT, 1997, p. 92)

Não por acaso duas fortes influências no trabalho dos artistas do CPC foram Erwin Piscator e Bertold Brecht, que também estavam à procura de um teatro que discutisse questões reais, que promovesse a reflexão e permitisse ver o que está oculto na aparência. Quando Brecht analisa o teatro épico, coloca que não é suficiente para se fazer esse tipo de teatro, ter as devidas habilidades técnicas. É preciso um movimento social, sem o qual esse teatro não consegue existir:

Esse tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham. (BRECHT, 1978, p.54)

O teatro épico é pensado por Brecht e Piscator como experimento histórico estético social. Mais do que uma forma pronta, estes trabalhavam com o experimentalismo, pensando o ético a serviço do estético. Nesse processo de tentativa e erro em busca de uma arte que se comunicasse de fato com o povo brasileiro, os artistas do CPC recolocaram para si os problemas da arte. As críticas de Vianna Filho, por exemplo, questionavam a arte como instituição autônoma e supra-histórica. As questões da arte foram recolocadas com profundidade e com um espírito vanguardista e experimental, como coloca Paulo Bio de Toledo:

foi movido por um impulso que chamamos *vanguardista* no sentido do primeiro modernismo, por seu sentido de ruptura com as formas históricas do teatro e por sua característica veloz, socialmente interessada e abertamente experimental. Não é por acaso, portanto, que o argumento de Vianinha ao romper com o Arena fundamenta-se na *crítica da instituição arte* e não apenas na defesa programática de um teatro que seja arma da revolução. (TOLEDO, 2016, p. 218, grifos do autor).

O trabalho artístico tem que ser pensado como algo que está em movimento, que se transforma a todo o tempo. Uma das possibilidades que o grupo buscava era instaurar a arte feita de baixo para cima, ou seja, entregar os meios de produção da arte para a classe trabalhadora e viam que a produção de cima para baixo era um passo neste sentido. Comentando as crítica de Augusto Boal ao teatro do CPC, Sara Mello Neiva pontua que:

Segundo Iná Camargo Costa, a experiência de um teatro de *agitação e propaganda* no Brasil tem a singularidade de ter conhecido a derrota, com a

ditadura militar, sem ter passado pela etapa de real apropriação dos meios de produção artísticos pelos trabalhadores e camponeses. Com isso, a autocrítica de Augusto Boal, exposta no início, precisa ser repensada em perspectiva histórica. Se for fato que nessas primeiras apresentações quem representava eram artistas e intelectuais que possivelmente não estariam dispostos a seguir até às últimas consequências aquilo que incitavam, também é verdade que, pela primeira vez, no período da mais intensa politização do teatro brasileiro, o material dramaturgico estava diretamente modelado por uma realidade concreta e sofria interferências diretas de seus reais agentes, nascendo do contato entre artistas e lideranças camponesas e sendo reescrito no contato com plateias mobilizadas pela luta de classes. A rigor, não era uma cena feita para o outro, mas com o outro. Sua força popular estava ligada a sua abertura para o trabalho coletivo em perspectiva histórica. (NEIVA, 2015, p. 114-115)

Segundo Fernando Peixoto, “havia um clima permanente de crítica e autocrítica, um questionamento e uma inquietação viva incentivada pela evolução da situação política do país.” O trabalho dos artistas do CPC estava em movimento, fazendo crítica e autocrítica, experimentando novas formas, fazendo trabalhos coletivos com camponeses, querendo dialogar com novos públicos e fundando novos centros por todo o país. Em 1963, como recorda Carlos Vereza, as próprias concepções de arte estavam mudando:

Um teatro só de panfletos, de choque, já não nos satisfazia enquanto artistas. Queríamos fazer também o teatro sobre a condição humana. Os textos que vínhamos encenando no CPC sempre indicavam um caminho e isso não era legal, porque deixava pouca chance ao espectador de tirar suas conclusões. O Teatro da UNE permitiria a diversificação do repertório. (MORAES, 1991, p. 120)

O depoimento de Vereza coincide com as mudanças que ocorrem na dramaturgia de Vianinha, que escreveu peças mais próximas do agit-prop como o “Auto dos 99%”, para chegar em “Os Azeredo mais os Benevides” que carrega mais a ideia de uma peça que colocava questionamentos ao invés de trazer respostas.

Podemos ver essa perspectiva de possibilitar a arte de baixo para cima na produção do CPC da Bahia após Chico de Assis retornar ao sudeste. O CPC da Bahia se tornou um espaço em que se montaram diversos espetáculos e experimentos, como por exemplo a peça Bumba meu boi, a montagem de “Os fuzis da Senhora Carrar” de Brecht ou a peça de bonecos de Geraldo Sarno sobre a

questão agrária. Neste ambiente também nasceram artistas como Capinam, Tom Zé e Caetano Veloso, onde surgiu a escola de samba Alegria do Povo dos Unidos do CPC (XAVIER, 2015, p. 128). O que mostra que o passo para a arte ser produzida de baixo para cima, já estava em curso. No depoimento de Orlando Senna:

O trabalho do CPC da Bahia era político, mas tínhamos plena consciência que a linguagem não era a política, era a artística. Imagine: cineastas, artistas plásticos, músicos que nasceram no CPC. Foi por causa do CPC que eu vim para o Rio de Janeiro fazer um curso de cinema de um ano. Falávamos em fazer cursos e voltar à Bahia para fortalecer o cinema no CPC. Como diria Santiago Álvarez, 'o panfleto tem que ser uma obra de arte'. E no CPC era uma forma de arte, não havia a ideia de panfletar só dizendo 'viva a reforma agrária'. Foram criadas peças, filmes, músicas, sobre os temas que queríamos tratar. Imagine Tom Zé, aquele cara criativo, ninguém ia segurá-lo para ficar fazendo só propaganda - ele nem conseguiria. Não me lembro, mas é provável que a direção musical de Rebelião tenha sido de Tom Zé. (XAVIER, 2015, p. 168)

Como foi mencionado no início desse trabalho, os artistas dos CPCs foram muito criticados, tanto por críticos da direita quanto pelos próprios artistas que fizeram parte, o que faz sentido com a autocrítica que era feita lá dentro e com o que estes tiveram que passar durante a Ditadura. A crítica é um lugar interessante e necessário, mas o trabalho desses artistas precisa ser conhecido e estudado com profundidade para isso.

Foram colocadas críticas ao CPC que foram escritas à época e vemos que em igual quantidade os artistas tem seu trabalho menosprezado e tem críticas elogiosas à eles, ganhando diversos prêmios. Das críticas mais interessantes reproduzimos uma parte da crítica escrita por Nelson Werneck Sodré para o jornal O Semanário em 1962. Na sua crítica ele faz um apanhado sobre o movimento desde as peças do Arena, "Eles não usam Black-Tie" e "Revolução na América do Sul" e depois passa pelas peças "A mais valia vai acabar, seu Edgar", "O Formiguinho", "Brasil, versão brasileira" e "Reforma Universitária". Também cita filmes produzidos pelo que ficou conhecido como o Cinema Novo e artistas como Noel Rosa, Pixinguinha e Vandico que foram trazidos ao grande público pelo movimento dos CPCs. Considerando todo esse trabalho ele pondera:

A iniciativa, aliás, demonstra o seu acêrto e a sua fecundidade não apenas no fato fundamental para a iniciativa, de ter encontrado uma amplo acolhimento, pela consagração de platéias autênticas, como pelo fato, também significativo, de ter encontrado continuação em outras áreas e em outros e diversos campos hoje, faz-se esse teatro por tôda parte, e o teatro de rotina, o teatro representado em recintos fechados e com entradas pagas, não vai poder permanecer imune à ação que ganha profundidade e extensão. Outro fato que merece ser situado nas devidas proporções, e que tem enorme significação, é o que se liga à renovação do cinema. (..) Aconteceu com o cinema o mesmo que vinha acontecendo com o teatro, e não foi por coincidência: tudo isso revela o avanço do nível de consciência política do povo brasileiro e a cultura depende essencialmente dêsse avanço. A derrocada total, a desmoralização claríssima, do velho teatro e do velho cinema, são fatos que traduzem a realidade das mudanças sociais que o país assiste. O papel relevante dos artistas, dos que elaboram arte, tem sido o de provar a posse de sensibilidade para aceitar aquêle avanço, para reduzi-lo a têrmos de arte, para acolhê-lo em suas criações, e para, finalmente, tornar causa aquilo que é efeito, num primeiro tempo, fazendo voltar ao povo o que lhe pertence. E êsse retôrno, em que o povo se reconhece, que está na base do sucesso do nôvo cinema, como do nôvo teatro. Não importa aqui discutir as debilidades técnicas, principalmente do teatro nôvo. Estamos em uma daquelas fases de transformação em que há um descompasso entre forma e conteúdo, em favor dêste. Mas isto é positivo. (SODRÉ, 1962, p. 8)

Ele menciona problemas técnicos, mas mais profundo do que isso era a transformação que estava acontecendo na arte brasileira com o trabalho do CPC. A transformação que os artistas procuravam, a revolução social que queriam que acontecesse no Brasil não foi possível, mas se pensarmos na arte brasileira foi uma verdadeira revolução. Para Ferreira Gullar, que foi o último presidente do CPC,

Do nosso trabalho não resultaram benefícios para os mais desamparados, os mais pobres, aqueles que hipoteticamente queríamos ajudar. Nós é que fomos beneficiados. O teatro ganhou uma nova conformação. O cinema e a poesia é que foram beneficiados! Culturalmente, valeu. Indiretamente ao beneficiar-se o cinema, o teatro, a poesia, beneficia-se, também, a cultura do país. Mas, não conseguimos a transformação social que pretendíamos, e isso se refletiu na nossa própria experiência cultural. (DOMONT, 1997, p. 88)

No depoimento de João das Neves para a Companhia do Latão, ele comenta em resposta às críticas do CPC.

Todo mundo costuma renegar a experiência do CPC da UNE. Dizem que era sectário. Eu digo sempre: era sim! E daí? Foi um momento maravilhoso da arte nesse país, tinha uma comunicabilidade brutal com o público, e nunca foi meramente doutrinário. Pelo contrário, era um constante embate de ideias, posições, situações de trabalho. Algo muito fértil. No CPC tinha gente de tudo quanto era jeito. Misturava comunistas com católicos, e até com reacionários arrependidos. Tudo era motivo de discussões que varavam a madrugada. Aquele texto famoso do Carlos Estevam, a carta de princípios do CPC, tratado pelos comentadores como uma cartilha, não passava de um documento interno e gerava entre nós muitíssimas divergências. Isso é absolutamente negligenciado pela história. Eu mesmo fui contra, e junto comigo estavam todos que formaram depois o grupo Opinião. O que mais me desagrada é ver todo esse pessoal que passou pelo CPC agir como se a arte que fizeram depois tivesse surgido por geração espontânea. Simplesmente não é verdade; Eles ajudaram a reforçar o estigma, a tendência a recusar tudo aquilo. Mas nós fomos formados por aquelas experiências. Fazer pensar as pessoas é muito bom. E não dói, não dá dor de cabeça.²⁷

Os artistas do CPC tiveram seus erros e seus acertos e estes precisam ser retomados na história da arte brasileira, assim como as críticas precisam ser retomadas e repensadas. Há muito a se aprender com essa juventude que se colocou para responder as grandes questões da arte e as respondeu a sua forma. Falhas são comuns a todos e nem todos têm tantos acertos. E no final, quem tem todas as respostas?

Soube que vocês nada querem aprender
Então devo concluir que são milionários.
Seu futuro está garantido – à sua frente
Iluminado. Seus pais
Cuidaram para que seus pés
Não topassem com nenhuma pedra. Neste caso
Você nada precisa aprender. Assim como é
Pode ficar.
Havendo ainda dificuldades, pois os tempos
Como ouvi dizer, são incertos
Você tem seus líderes, que lhe dizem exatamente
O que tem a fazer, para que vocês estejam bem.
Eles leram aqueles que sabem

²⁷ Entrevista concedida para a Companhia do Latão, que consta no programa de 2010 da peça “Ópera dos vivos”

As verdades válidas para todos os tempos
 E as receitas que sempre funcionam.
 Onde há tantos a seu favor
 Você não precisa levantar um dedo.
 Sem dúvida, se fosse diferente
 Você teria que aprender. - **Bertold Brecht**

REFERÊNCIAS

ASSIS, Chico de. A mais-valia: pensando num mundo melhor. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 99-103

AUTRAN, Paula. Julgamento no MCP do Recife. *In*: XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 117- 121

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997

Bispo evangélico: 'Igreja não pode conformar-se com a exploração'. Última Hora, Pernambuco, 26 jul. 1962. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22Julgamento%20em%20Novo%20Sol%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=510>. Acesso em 12 set. 2021.

BOAL, Augusto. Não tem imperialismo no Brasil. *In*: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989.

BOAL, Julian. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo, Hucitec, 2000.

BRECHT, B. **Bertold Brecht: A Santa Joana dos Matadouros**. Tradução e apresentação: Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertold. **Poemas: 1913-1956**. Rio de Janeiro, Editora 34, 2006.

CARBONE, R. **João das Neves e o teatro de rua do Centro Popular de Cultura**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 11–26, 2019. DOI: 10.20396/pita.v9i2.8654553. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8654553>. Acesso em: 18 out. 2021.

CARVALHO, Sérgio de. Nota Introdutória. *In*: XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 7-8

COSTA, Armando. Clara do Paraguai. *In*: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989. p. 49-69

COSTA, Armando. O Petróleo ficou nosso. *In*: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989. p. 31-37

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.

DOMONT, Beatriz. **Um sonho interrompido**: o Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964). São Paulo: Porto Calendário, 1997.

Estudantes Paranaenses Vão à Greve e Querem Universidade Para Todos .

Novos Rumos, Rio de Janeiro: 1-7 jun. 1962. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=122831&Pesq=%22n%C3%A3o%20tem%20imperialismo%20no%20Brasil%22&pagfis=2097>. Acesso em 18 ago. 2021.

FADEEV, Alexandre. **Novos Rumos**. Rio de Janeiro, 12-18 jan. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=122831&Pesq=%22Mis%C3%A9ria%20ao%20alcance%20de%20todos%22&pagfis=1913>. Acesso em 14 set. 2021.

FÁVARI, Paulo. Um auto inédito do CPC. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 157-166

FONTOURA, Antônio Carlos, COSTA, Armando, MARTINS, Carlos Estêvam, THIRÉ, Cecil, GARCIA, Marcos Aurélio, VIANNA FILHO, Oduvaldo. Autos dos Noventa e Nove por Cento. *In*: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989. p. 101-135

HORA, Abelardo da. Depoimento. *In*: **Memorial do MCP**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1986. p. 13-18

JEAN, Yvonne. MCP: Teatro Como Meio de Consciência Da Realidade. **Correio Braziliense**. Distrito Federal: 06 fev. 1963. Disponível em

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=%22Julgamento%20em%20Novo%20Sol%22&pagfis=9526. Acesso em 12 set. 2021.

KREIMER, Samuel. Julgamento do Julgamento. **Última Hora**. Recife, 12 jan. 1963. Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&Pesq=%22Julgamento%20em%20Novo%20Sol%22&pagfis=2604>. Acesso em 12 set. 2021.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo: uma didática brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 2010

LEITE, Adeth. 'Julgamento em Novo Sol', Espetáculo Plástico com Muita Bulha Para Nada. **Diário de Pernambuco**: Recife, 09 mai. 1962. Disponível em

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Julgamento%20em%20Novo%20Sol%22&pagfis=16323. Acesso em 12 set. 2021.

MARINHO, Luiz. **Teatro é festa para o povo**. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Caderno especial teatro e realidade brasileira, 1968.

MARTINS, Carlos Estevam. A Vez da Recusa. *In*: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989. p. 137-247

MARTINS, Carlos Estevam. Petróleo e Guerra na Argélia. *In*: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989. p. 39-47

MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC. **Arte em revista**, v. 2, n. 3, mar. 1980. Disponível em http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depoi.carl_.este_.pdf. Acesso em 18 out. 2021.

MAYOR, Mariana Soutto. 'Rebelião' no CPC da Bahia. *In*: XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 123-129

MONTANA, Regina. CPC: Cultura do Povo Para o Povo e Pelo Povo. **Novos Rumos**, Rio de Janeiro, 15-21 jun.1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=122831&pasta=ano%20196&pesq=%22Centro%20Popular%20de%20Cultura%22&pagfis=2112>. Acesso em 13 set. 2021

MORAES, Dênis de. **Vianinha cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

NEIVA, Sara Mello. Mutirão no CPC Paulista. *In*: XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 109-115

OSCAR, Henrique. 'Julgamento em Novo Sol' Visto Pelo Crítico Henrique Oscar: 'Ruim Como Peça e Como Espetáculo'. **Diário de Pernambuco**. Recife: 11 abr. 1963. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Julgamento%20em%20Novo%20Sol%22&pagfis=21828. Acesso em 12 set. 2021

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Tradutor Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PONTES, Joel . 'Julgamento em Novo Sol'. **Diário de Pernambuco**: Recife, 09 mai. 1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Julgamento%20em%20Novo%20Sol%22&pagfis=16323. Acesso em 12 set. 2021.

PONTES, Joel. 'Filho da Bêsta Torta do Pajeú'. **Diário de Pernambuco**. Recife: 21 mai. 1963. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=%22besta%20t%C3%B4rta%20de%20paje%C3%BA%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=22630. Acesso em 21 out. 2021.

SEGANFREDO, Sônia Saraiva. Esquerdistas e elementos da JUC venderam eleição de Aldo Arantes. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 16 set.1962. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&Pesq=CPC&pagfis=25830. Acesso em 02 set. 2021.

SODRÉ, Nelson Werneck. Avanço da Cultura. **O Semanário**. Rio de Janeiro, 28 jun. 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=149322&Pesq=%22Centro%20Popular%20de%20Cultura%22&pagfis=4056>. Acesso em 13 set. 2021.

TOLEDO, Paulo Bio. Posfácio: Ação e pensamento no trabalho de Vianinha no CPC. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 207- 226

Uma aula sobre Bertold Brecht. Entrevista ao Prof. Dr. Alexandre Mate para o podcast do Portal Teatro sem Cortinas UNESP, disponibilizado em 08 set.2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=biMX1I_ADIs>. Acesso em 18 out. 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Brasil- versão Brasileira. *In*: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro**. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

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

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

VILLARES, Rafael de Souza. **Por uma Dramaturgia Nacional-Popular: O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)**. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2012. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284501/1/Villares_RafaeldeSouza_M.pdf> acesso em 03 ago. 2021

WOLFF, Fausto. Teatro. **Tribuna de Imprensa**. Rio de Janeiro: 22 jun.1964. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Centro%20Popular%20de%20Cultura%22&pagfis=16829. Acesso em 13 set. 2021.