



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA  
CAMPUS DE MARÍLIA**

**MANOELA PAIVA MENEZES**

**A CONTRADIÇÃO ENTRE DRAMA BURGUESES E TEATRO ÉPICO NA  
OBRA DE ODUVALDO VIANNA FILHO**

**MARÍLIA  
2017**

MANOELA PAIVA MENEZES

**A CONTRADIÇÃO ENTRE DRAMA BURGUEÊS E TEATRO ÉPICO NA  
OBRA DE ODUVALDO VIANNA FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista – UNESP –, Campus de Marília, para obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Portich

MARÍLIA  
2017

Menezes, Manoela Paiva.

M543c A contradição entre drama burguês e teatro épico na obra de Oduvaldo Vianna Filho / Manoela Paiva Menezes. – Marília, 2017.  
100 f. ; 30 cm.

Orientador: Ana Maria Portich.

I. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, 2017.

Bibliografia: f. 96-100

1. Vianna Filho, Oduvaldo – 1936-1974. 2. Teatro brasileiro. 3. Estética. I. Título.

CDD 111.85

MANOELA PAIVA MENEZES

A CONTRADIÇÃO ENTRE DRAMA BURGUESES E TEATRO ÉPICO NA OBRA DE  
ODUVALDO VIANNA FILHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista – UNESP –, Campus de Marília, para obtenção do título de Mestre em Filosofia, na área de concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

**BANCA EXAMINADORA**

Titulares

Orientadora: \_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Portich (UNESP, Campus de Marília-SP)

1º Examinador: \_\_\_\_\_  
Prof. Dr.<sup>a</sup> Renata Soares Junqueira (UNESP, Campus de Araraquara-SP)

2º Examinador: \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida (USP-SP)

Suplentes

1º Suplente: \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Andrey Ivanov (UNESP, Campus de Marília-SP)

2º Suplente: \_\_\_\_\_  
Prof. Dr.<sup>a</sup> Jacira de Freitas (UNIFESP, Campus de Guarulhos-SP)

Marília, 25 de setembro de 2017.

**Aos meus pais,  
Antonia & Antonio.**

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu *pai* e a minha *mãe*, por incontáveis motivos, dentre eles, pelo amor expresso de maneira genuína, por me ensinarem a olhar para as coisas de maneira crítica, pelo esforço de compreender o mundo em suas diversas nuances, por tudo.

Agradeço à *Cristyane*, que permaneceu, mesmo a distância, minha amiga, compartilhando o cotidiano e trocando experiências que nos tornam cada vez mais próximas e contribuem para lidar com a vida de modo menos solitário e mais acolhedor.

Agradeço à *Danieli* pela parceria única, pela companhia nos momentos mais diversos, da viagem ao Rio de Janeiro ao Petit Gateau na sorveteria, pela sensibilidade nas conversas ansiosas e pela disposição para ler esta dissertação.

Agradeço essas pessoas que, de um modo ou de outro, em um momento ou em outro, estiveram comigo: à *Elsa*, – que me deu o título de estudiosa que eu sempre quis corresponder e por todo carinho de sempre; à *Silvia*, – por ser tão generosa; à *Bruna*, – por ser minha primeira amiga em Marília; ao *Elcio*, – pela dedicação a nossa amizade; ao *David* e ao *Anderson*, – que crescem junto a mim, mesmo longe; ao *Rogger*, – por expressar a crença na minha capacidade; à *Sonia*, – por contribuir para que eu encare a vida e continue a viver; à *Edna*, – por sempre estar disposta a ajudar; à *Bárbara*, – por ter sido tão solícita quando precisei; à *Cláudia*, – pela receptividade; aos meus *alunos*, – que tanto me ensinam, mesmo diante das adversidades; à *minha família* – que, diante de tantas intempéries, sobreviveu.

Agradeço imensamente à professora *Ana Portich* pelo comprometimento e rigor na orientação, pelas indicações de leituras tão importantes, pelo incentivo para alçar novos voos e, principalmente, por ter sempre acreditado na qualidade desta dissertação.

Agradeço à banca examinadora desta dissertação, professor *Jorge de Almeida* e professora *Renata Soares Junqueira*.

Agradeço ao professor *Andrey Ivanov* pela participação na banca de qualificação e à professora *Angélica Lovatto* pela coorientação.

Esta pesquisa foi fomentada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através da concessão de bolsa durante todo o mestrado.

**(...) Tem gente que tem 25 anos de idade e é dono de 400 anos de trabalho e fica jogando baralho. Pode? (VIANNA FILHO, 1981, p. 272)**

## RESUMO

Nesta pesquisa analisaremos as seguintes peças do dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho: *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960), *O Auto dos 99%* (1962), *Brasil Versão Brasileira* (1962) e *Quatro Quadras de Terra* (1963). Nossa hipótese é que encontraremos, por um lado, alternativas ao drama e, por outro, resquícios de aspectos formais do drama burguês. O objetivo desta pesquisa é explicitar, ao analisar os elementos formais das peças, como e por que se distanciam do gênero dramático e se aproximam do épico, para então, investigar seus motivos.

**Palavras-chave:** Oduvaldo Vianna Filho. Teatro épico. Drama burguês.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the following plays by Brazilian dramatist, Oduvaldo Vianna Filho: *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960), *O Auto dos 99%* (1962), *Brasil Versão Brasileira* (1962) and *Quatro Quadras de Terra* (1963). Our proposition is that, on the one hand, we will find alternatives to the dramatic form and, on the other, remaining formal aspects of the bourgeois drama. Our goal is to make explicit, by analyzing the formal elements of the plays, how and why these elements take distance from the dramatic literary genre and approach the epic one, so that their reasons can be investigated.

**Keywords:** Oduvaldo Vianna Filho. Epic Theater. Bourgeois Drama.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1:</b> .....	16
I. As origens do drama moderno .....	16
II. Drama burguês .....	17
III. Crise do drama.....	28
IV. Teatro épico.....	31
<b>CAPÍTULO 2:</b> .....	37
I. “Os anos 20 não eram os 60, nem a Alemanha era o Brasil” .....	37
II. Reflexões teóricas de Oduvaldo Vianna Filho .....	41
III. <i>A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar</i> .....	43
IV. O Centro Popular de Cultura (CPC) .....	52
V. <i>O Auto dos 99%</i> .....	53
<b>CAPÍTULO 3:</b> .....	61
I. <i>Brasil Versão Brasileira</i> .....	61
II. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) .....	76
III. <i>Quatro Quadras de Terra</i> .....	80
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	92
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	96

## INTRODUÇÃO

Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), ator e dramaturgo brasileiro, foi vinculado ao Teatro de Arena de 1956 a 1960. O Teatro Paulista do Estudante, do qual o dramaturgo fazia parte, uniu-se ao Arena em 1956. O Arena tinha uma originalidade<sup>1</sup> em relação ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), grupo profissional criado em 1948 que encenava textos consagrados com encenadores estrangeiros: valorizava a produção de peças nacionais. Vianinha desvinculou-se do Teatro de Arena devido a sua insatisfação com o abandono do amadorismo e devido à incompatibilidade entre os temas de espetáculos que encenavam a exploração dos operários e o público seletivo a que eram dirigidos, composto por espectadores que não eram operários.

Em dezembro de 1961, fundou, no Rio de Janeiro, juntamente com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional de Estudantes (UNE), com o qual percorreu o Brasil. O CPC foi desfeito em março de 1964 quando o prédio da UNE foi invadido e incendiado por determinação dos militares.

Ainda em 1964 Oduvaldo Vianna Filho fundou o Grupo Opinião juntamente com Denoy de Oliveira, Armando Costa, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Pichin Plá, Paulo Pontes e João das Neves. O Opinião atuou como resistência ao regime militar dentro das condições possíveis, mas sem ter caráter formativo, como afirma Maria Silvia Betti em *Oduvaldo Vianna Filho*,

O espectador do Opinião não precisa ser informado ou alertado acerca das questões tratadas. Elas já lhe são plenamente familiares, e o seu ponto de vista a respeito é coincidente com o dos realizadores. É precisamente isso que o atrai e que lhe garante fruição máxima do *show*, assegurando um alto rendimento metafórico a cada palavra ou gesto, recodificando o significado de muitas canções e transformando em celebração e rito o fato de, naquele momento e dentro daquelas circunstâncias, estar sendo co-dividida aquela irrefutável “opinião”. (BETTI, 1997, p.157).

Em 1967 fundou, juntamente com Paulo Pontes e Armando Costa, o Teatro do Autor Brasileiro (TAB), que surgiu como uma alternativa às divergências internas do Opinião.

Algumas das peças escritas por Vianinha vinculam-se diretamente a trabalhos encenados e produzidos por esses grupos, como *Bilbao*, *Via Copacabana* (1957) e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), encenadas pelo Teatro de Arena. Outras, por exemplo, *A Mais-Valia Vai Acabar*, *Seu Edgar* (1960), não estão diretamente vinculadas a um grupo de teatro.

---

<sup>1</sup> Essa originalidade não diz respeito aos anos que vão de 1953 a 1958, pois até então o que diferenciava o Arena de grupos anteriores era apenas a disposição cênica: o público fica ao redor dos atores que estão no centro.

Já no CPC, em 1962 escreve vários autos para encenação, entre eles, *O Auto dos 99%*<sup>2</sup> e *Brasil Versão Brasileira*. Quanto a *Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredo Mais Os Benevides*, de 1963, ambas trazem a reforma agrária como tema e são peças mais extensas.

Uma peça inédita de Oduvaldo Vianna Filho foi publicada no ano de 2016 pela editora Expressão Popular, trata-se de *Mundo Enterrado*. Conforme consta na nota introdutória, essa peça foi

escrita provavelmente no início de 1963, como parte de um conjunto chamado *Imperialismo e Petróleo*. Essa estrutura mural reunia uma série de peças curtas (os chamados autos) em torno de uma mesma temática. Sua função era suscitar debates com o público após as sessões sobre assuntos da ordem do dia. *Mundo enterrado* é um exemplo de uma dessas peças que integravam um mural, surgidas do impulso de criar formas próprias e experimentais de um teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) brasileiro. (MAYOR et al., 2016, p.12)

Seu principal escrito no Grupo Opinião foi o *Show Opinião*<sup>3</sup> (1964), que, voltado ao teatro comercial, recuou em relação à proposta do CPC e tratou dos problemas do mercado musical brasileiro. Há ainda outras peças da fase do Grupo Opinião, são elas: *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*<sup>4</sup>, (1965), *Show Telecoteco Opus n.º.1*<sup>5</sup> (1966), o musical *Brasil pede Passagem*<sup>6</sup> (1965), que foi censurado, e outra peça, *Meia Volta Vou Ver* (1967).

Algumas peças posteriores ao ano de 1964, como *Moço em Estado de Sítio* (1965) e *Mão na Luva* (1966) não foram encenadas no mesmo período em que foram escritas e se vinculavam a um trabalho individual paralelo ao que Vianinha desenvolvia no Grupo Opinião.

*Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex*<sup>7</sup> (1967) foi um musical que inaugurou o Teatro do Autor Brasileiro. Num período de intensa repressão, escreve *Papa Highirte* (1968), peça censurada e não publicada por anos.

Começa uma outra fase, já não vinculada a grupos de teatro, quando escreve *Longa Noite de Cristal* (1969), *Brasil e Cia.*<sup>8</sup> (1969), *Corpo a Corpo* (1970), *Em Família* (1970), que em 1972 teve o título mudado para *Nossa Vida Em Família*, *Alegro Desbundaccio* (1972) e de 1972 a 1974, às vésperas de sua morte, escreve *Rasga Coração*.

<sup>2</sup> Escrito juntamente com Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia.

<sup>3</sup> Escrito juntamente com Armando Costa e Paulo Pontes e musicada por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão.

<sup>4</sup> Escrita juntamente com Ferreira Gullar.

<sup>5</sup> Escrita juntamente com Sérgio Cabral e Thereza Aragão.

<sup>6</sup> Escrita juntamente com Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Paulo Pontes e Thereza Aragão.

<sup>7</sup> Escrita juntamente com Paulo Pontes e Armando Costa, musicada por Dori Caymmi, Francis Hime e Sidney Waismann.

<sup>8</sup> Escrita juntamente com Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes.

Concomitantemente ao ofício de dramaturgo, Vianinha atuou em filmes e peças de teatro, além de ter escrito roteiros para televisão. Para este trabalho, nos interessarão apenas as peças escritas por Oduvaldo Vianna Filho para o teatro.

Ao longo de sua carreira como dramaturgo trouxe, em diferentes peças, assuntos ou desfechos recorrentes. Assim como em *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, em *Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredo Mais Os Benevides*, os conflitos entre os trabalhadores vêm de problemas exteriores que resultam em traição de classe. Por exemplo, em *Quatro Quadras de Terra*, o trabalhador rural Jerônimo, com medo da ruptura da relação paternalista com um latifundiário, acaba atirando em seu próprio filho, que liderava uma organização em luta contra a reintegração das terras. O conflito entre pais e filhos não se restringe a *Quatro Quadras de Terra*, aparece em *Os Azeredo Mais Os Benevides, Brasil Versão Brasileira, Moço em Estado de Sítio, Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come, Longa Noite de Cristal, Em Família e Rasga Coração*.

As obras de Oduvaldo Vianna Filho têm sido discutidas sob o ponto de vista biográfico, histórico e literário. Podemos ver isso em *Vianinha (Teatro, televisão, política)*, publicado em 1983, para o qual Fernando Peixoto selecionou e organizou, por períodos, artigos, entrevistas e textos inéditos do dramaturgo. Em *Um ato de resistência*, publicado em 1984, Carmelinda Guimarães optou por um ponto de vista biográfico, pois sua intenção era a de mostrar que a produção literária do dramaturgo, que buscava um teatro de crítica social, foi marcada pela trajetória pessoal. *Vianinha, Cúmplice da Paixão*, publicado em 1991, é outro livro em que há preocupação biográfica, pois, o autor, Dênis de Moraes, contou com depoimentos de amigos e colaboradores de Vianinha.

Sob outro ponto de vista, Leslie Damasceno examinou o teatro de Vianinha em *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, publicado em 1994, com intuito de levantar “quais convenções podem ser tidas como cultura específica e quais são integradas às estruturas da literatura dramática” (DAMASCENO, 2004, p.7).

Já em *Oduvaldo Vianna Filho*, publicado em 1997, Maria Silvia Betti, ao fazer uma retrospectiva da dramaturgia de Vianinha, mostrou a recorrência de alguns conceitos em diferentes etapas da trajetória do dramaturgo, como a ideia de realidade nacional e a noção de povo como protagonista.

No livro *Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo*, publicado em 1999, Rosângela Patriota propôs conectar e discutir história e teatro. Ao partir do pressuposto de que a produção estética é constituinte do processo histórico, a autora buscou através do teatro de Vianinha discutir momentos da nossa história. Como afirma, “seus textos teatrais,

primeiramente, serão analisados por meio das interpretações sobre eles elaborados, e posteriormente discutidos no interior do processo vivenciado, com intuito de resgatar a contemporaneidade existente nas reflexões do dramaturgo.” (PATRIOTA, 1999, p.18-19). Em *A crítica de um teatro crítico*, publicado em 2007, a mesma autora organizou para publicação depoimentos de pessoas que trabalharam com Vianinha, críticas da época sobre suas peças e listagem de teses, ensaios e dissertações sobre a obra do dramaturgo.

Para nossa pesquisa, reconhecemos a importância do dramaturgo sob outro ponto de vista. Recorreremos ao trabalho analítico de Iná Camargo Costa em *A Hora do teatro épico no Brasil*, publicado em 1996. Costa se interessa por um período do teatro nacional correspondente aos anos de 1958 a 1968. Sua investigação indica a preocupação com a passagem do modelo dramático ao épico no teatro brasileiro. Após analisar as peças *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1958) e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1960), a autora destinou uma seção de seu livro à análise de *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho (1960). Em outra seção, de maneira mais rápida, aborda outras três peças do dramaturgo. Todas as peças são exploradas pela autora devido às problemáticas formais ou modificações que trazem em relação ao drama canônico.

**Encontraríamos alternativas à forma dramática nas peças de Oduvaldo Vianna Filho?** Essa pergunta nos levou a revisar e expor no primeiro capítulo como se constituiu a forma dramática clássica na Europa.

Devido à hipótese de que encontraríamos alternativas à forma dramática na obra de Vianinha, nos perguntamos **quais os recursos utilizados pelo dramaturgo para distanciar-se deste modelo formal, além de propor investigar as razões para essa ruptura**. Isso exigiu que pesquisássemos o teatro épico fundamentado por Bertolt Brecht na Alemanha. Encenada pelo Teatro de Arena, uma peça antecessora às peças de Vianinha, *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, já indicava um conteúdo distinto do que se fazia até então no Brasil: trazia a temática da greve de operários. No entanto, ainda não rompia com a forma dramática. Em *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi afirma que o princípio formal do drama é a autonomia, razão pela qual não deve se remeter a nada que lhe seja exterior. As ações devem ser encadeadas e não deve existir intervenção do acaso, mas a iniciativa parte apenas do próprio indivíduo livre, caracterizado com profundidade psicológica e como dono de seu destino, através das decisões que toma.

A primeira encenação profissional de uma peça de Brecht no Brasil aconteceu em 1958 pela companhia Teatro Popular de Arte, que encenou *A alma boa de Setsuan*, o que contribuiu para a recepção do dramaturgo no Brasil. Para além disso, a constatação da necessidade de

resolver a contradição entre a forma, ainda vinculada aos cânones dramáticos, e o conteúdo, centrado em problemas de ordem coletiva, para dar continuidade à temática da peça *Eles não usam black-tie* de Guarnieri, foi um fator determinante.

Iná Camargo Costa (2016) previne que as críticas do período ao teatro de Brecht, como a de Décio de Almeida Prado, interferiram nessa recepção, embora não tenham impedido a adoção de seus recursos – que eram utilizados mesmo sem a devida atenção às reflexões teóricas de Brecht. Já *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, põe em cena José da Silva, trabalhador que não consegue dar uma vida digna à família, devido ao injusto salário e à exploração. Outras figuras atuantes na peça, que são alvos da crítica do dramaturgo, têm papel central: representam a contrarrevolução em andamento no Brasil. José da Silva acompanha o processo, que tem consequências em sua vida, como espectador. A peça é reconhecida por Costa como resultado de uma busca por recursos, como a sátira e a caricatura, no teatro épico de Brecht e no teatro de revista, pois eles contribuíram para a exposição da temática que é distanciada dos preceitos dramáticos.

Nossa pesquisa pelo teatro épico fundamentado por Brecht na Alemanha justifica-se pela possibilidade de Oduvaldo Vianna Filho ter, ao recorrer a alternativas à forma dramática, avançado na adoção consciente dos recursos sugeridos por Brecht, tal como demonstraremos no capítulo seguinte.

Após percorrer esse caminho já trilhado por outros pesquisadores que se dedicam à ruptura das peças de Vianinha com o drama clássico e destacam sua tendência épica, outra pergunta se fez necessária: **há resquícios do drama burguês na obra de Oduvaldo Vianna Filho?** Retomamos a fundamentação do gênero na Europa para destacar seus aspectos formais e **investigar como e por que aparecem na obra do dramaturgo brasileiro. Seria um recuo em relação ao teatro épico?** Nesse sentido, esta dissertação pretende avançar na análise das peças, preocupando-se com uma contradição ainda não trabalhada detidamente em pesquisas anteriores.

Para o segundo capítulo, preparamos uma exposição sobre teatro épico no Brasil, da primeira encenação de uma peça de Bertolt Brecht no país (1958) à encenação do *Auto dos 99%* (1962), de autoria de artistas do Centro Popular de Cultura. Entrecruzaremos dois aspectos a partir da obra de Oduvaldo Vianna Filho: nossas reflexões teóricas sobre os gêneros literários – drama burguês e teatro épico – e como o dramaturgo brasileiro construiu formalmente suas peças. Na peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, Vianinha rompe com o requisito exposto anteriormente de o drama não se remeter a nada exterior, pois as personagens em alguns

momentos manifestam-se como mediadoras, dirigindo-se ao público, seja para observar algo sobre a própria estrutura da peça seja para explicar algum episódio.

No terceiro capítulo, analisaremos *Brasil Versão Brasileira* (1962) e *Quatro Quadras de Terra* (1963), que apresentam um fator ausente nas peças anteriores do dramaturgo brasileiro: as relações familiares. Defendemos que haja resquícios de aspectos formais do drama burguês nessas peças: em *Quatro Quadras de Terra*, diferentemente de *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* – em que tudo o que diz respeito à caracterização da vida pessoal das personagens é deixado fora de cena, pois o foco é a classe social a que pertencem e suas ações dentro da luta de classes –, as personagens são caracterizadas individualmente, as ações são centralizadas no interior doméstico e os conflitos familiares são destacados.

## CAPÍTULO 1:

### I. As origens do drama moderno

Em *Teoria do Drama Moderno*<sup>9</sup> (2001), Peter Szondi compreende por “drama moderno” as peças teatrais nascidas no Renascimento e guiadas por uma “concepção particular de forma, que desconhece a história e a dialética entre forma e conteúdo” (SZONDI, 2001, p.17). Tal concepção, inspirada na *Poética* de Aristóteles<sup>10</sup>, conserva a ideia de que a forma seria atemporal e que o conteúdo da peça deveria ser escolhido para que correspondesse ou se encaixasse à forma já preestabelecida.

Em *O Teatro Épico* (2014), Anatol Rosenfeld explica essa tendência do seguinte modo:

Graças ao conhecimento cada vez mais preciso da antiguidade grega e romana e dos escritos de Aristóteles, implanta-se (...) pouco a pouco a ideia de peça rigorosa capaz de preencher ao máximo os cânones da Dramática pura. Aristóteles é interpretado como se tivesse estabelecido, na sua *Arte Poética*, prescrições eternas para toda a dramaturgia (...) atribuem ao filósofo a fixação definitiva mesmo de normas que só de passagem aborda (como a unidade do tempo) ou que nem sequer menciona (como a unidade do lugar). A adoção de tais (...) regras geralmente é defendida pela necessidade de manter a máxima verossimilhança. Esta, por sua vez, é exigida para se obter (...) a catarse (...). (ROSENFELD, 2014, p.53-54).

Os aspectos formais exigidos pelo drama renascentista são tratados por Szondi no primeiro capítulo de *Teoria do Drama Moderno*. Resumidamente, o dramaturgo não deve aparecer através de um prólogo, e nem ser mencionado em nenhum momento, porque o drama deve ser desvincilhado de tudo que lhe seja exterior, já que é a reprodução, através do diálogo entre atores completamente fundidos com as personagens, da relação entre indivíduos que têm de lidar com algum conflito entre suas vontades. O conflito, que deve ocorrer conforme a exigência da unidade de tempo e da unidade de lugar, exige uma escolha do indivíduo. Não pode haver algo inexprimível na representação, assim como não pode haver algo que ultrapasse

---

<sup>9</sup> Obra originalmente publicada em 1956.

<sup>10</sup> Segundo a interpretação renascentista, o filósofo teria definido categorias sistemáticas para os gêneros teatrais, mas Szondi (2001) contesta e distingue dois tipos de poética: 1) a poética aristotélica, que é histórica e descritiva; 2) a aristotelizante do Renascimento e do classicismo, que é abstrata e normativa.

a relação entre os indivíduos. Para corresponder à exigência de ser absoluto, precisa ser primário, isto é, não deve se referir a algo externo.

Segundo Szondi, no fim do século XIX, dramaturgos como Ibsen e Tchekhov inseriram temáticas em suas peças que contradiziam as principais exigências formais do drama, é o caso do foco na interioridade do indivíduo em detrimento da relação inter-humana na obra de Ibsen. Porém, buscavam manter alguns aspectos da forma dramática, por isso, na peça *John Gabriel Borkman* (1896), a ação ocorre no tempo presente, embora o tema seja o passado. Tal desajuste resultou em uma crise da forma dramática: o objeto na obra de Ibsen é o passado, enquanto as personagens, no presente, limitam-se a revelar o que aconteceu no passado. O dramaturgo tentou resolver esse problema da seguinte maneira, “inventando situações em que os homens põem em julgamento o próprio passado, impelindo-o desse modo, à abertura do presente.” (SZONDI 2001, p. 80)

Rosenfeld, em *O Teatro Épico*, ressalta que Gotthold Ephraim Lessing, no século XVIII, rejeitou alguns aspectos da interpretação francesa do drama, alegando que o protagonismo dos reis nas tragédias francesas não correspondia propriamente às prescrições aristotélicas para a forma dramática. Segundo Lessing, o aspecto principal dessa forma era seu efeito catártico e, no que diz respeito ao público burguês, esse aspecto seria mais facilmente atingido à medida que o público se reconhecesse como protagonista dos dramas.

Em vão, pois, se alega o estatuto social elevado das personagens. As pessoas distintas aprenderam a exprimir-se melhor do que o homem comum, mas não afectam permanentemente, exprimir-se melhor do que este. Muito menos no que respeita às paixões; cada uma das quais tem a sua própria eloquência, a única com que a natureza provoca entusiasmo, que não se aprende em escola alguma, e que o menos educado domina tão bem como o mais polido. (LESSING, 2005, p.95)

## II. Drama burguês

Em *Teoria do Drama Burguês*<sup>11</sup> (2004), Szondi fez um estudo voltado para a análise da história da teoria do drama burguês em que seu objeto de reflexão crítica não é visto como um mero tema da história da poética, mas também como problema da sociologia literária. No século XVIII, segundo o autor, dramaturgos como George Lillo propuseram mudanças com relação à forma dramática clássica. Lillo, segundo Szondi, defende o drama burguês através de uma

---

<sup>11</sup> Obra originalmente publicada em 1973.

crítica à teoria da tragédia interpretada no Renascimento. No entanto, na *Poética* de Aristóteles não há

(...) uma prescrição sobre a condição (...) principesca do herói trágico, a chamada cláusula dos estados (...), de cuja negação determinada se originou o drama burguês. As fontes em que os manuais da Idade Média se basearam para sua adoção, de modo que ela se estendeu através dos séculos seguintes, são obras da Antiguidade tardia, principalmente a *Ars Grammatica* de Diomedes, do final do século IV d.C., que desfrutou grande autoridade na Idade Média, quando era desconhecido o paradeiro das obras de Aristóteles (...). Semideuses, generais e reis são os heróis da tragédia, ao passo que a comédia apresenta caracteres de baixa condição, pessoas privadas. Essa definição retorna quase literalmente nas poéticas dos séculos XVI e XVII. (SZONDI, 2004, p. 40-41)

Há, na verdade, uma descrição das características das tragédias conhecidas por Aristóteles e a busca pela caracterização de um gênero a partir delas, à medida que as diferencia de outros gêneros. Nas palavras de Szondi, “interessa a Aristóteles delimitar a estrutura específica da tragédia, seu vínculo de ficção e história, tanto em relação à comédia como em relação à historiografia, e explicar sua pretensa superioridade sobre as duas formas.” (SZONDI, 2004, p.46-47).

Szondi defendeu que quando Aristóteles fala sobre imitação de homens mais nobres no drama e imitação de homens mais vulgares na comédia, ele se refere aos modos de representação, estilos, e não à condição social das personagens de cada gênero. Disso, conclui: “É com o pano de fundo de uma teoria dos modos de representação que devem ser compreendidas as definições aristotélicas da comédia e da tragédia, contra cuja dogmatização no classicismo europeu, não isenta de adulteração, se rebelaram os teóricos do drama burguês.” (SZONDI, 2004, p. 44).

Devido à interpretação da obra de Aristóteles nos séculos XVI e XVII, convencionou-se aceitar a poética aristotélica como prescritiva. Lillo, para fundamentar um novo gênero, recusa a concepção desses teóricos e determina outras características para a forma dramática: a personagem deve representar um homem burguês, ou seja, um magistrado, comerciante ou proprietário de terras, característica oposta à exigência do drama clássico de que fosse um rei ou príncipe; os acontecimentos são causados pela própria personagem e não por um destino que ensina sobre a natureza humana através da ruína de um povo ou de semideuses; os espectadores devem se identificar com as personagens, pois, segundo Szondi, “a demonstração das tristes consequências de uma escapadela do caminho da virtude nos primeiros dramas burgueses, em

Lillo (...) tem a missão de inculcar ao espectador como ele deveria organizar sua vida para chegar a uma acumulação a maior possível de bens terrenos.” (SZONDI, 2004, p.53-54).

### **Inglaterra**

Szondi afirma a impossibilidade de começar sua análise definindo o drama burguês ou datando seu surgimento, devido a dois motivos: o primeiro é o fato de não ser possível “restringir a denominação de dramas burgueses às peças que assim foram designadas por seus autores. Pois não se chama “drama burguês” quase nenhuma das obras que influenciaram mais fortemente a evolução do gênero no século XVIII (...)” (SZONDI, 2004, p.29); o segundo é que há dramas burgueses em que os heróis são aristocratas, por isso não é possível partir do ponto de vista de que no drama burguês os heróis sejam de condição burguesa. Propõe então, primeiro, expor como foi empreendida a primeira justificação do novo gênero na Inglaterra, com George Lillo, autor de *O mercador de Londres* (1731).

Embora Lillo se esforce para justificar o surgimento do drama remontando a argumentos de ordem poética, Szondi busca ver o momento histórico para entender sua interpretação da teoria da tragédia e sua crítica à teoria da tragédia. Nas palavras de Szondi: “examinar a transformação dessa teoria em suas implicações sociais; definir as mediações através das quais a realidade do processo social parece acolhida na arte e em sua teoria” (SZONDI, 2004, p.39).

Na peça *O mercador de Londres*, o protagonista, George Barnwell, aprendiz de um mercador, se apaixona pela sedutora Millwood que o instiga a matar o próprio tio para que possam roubá-lo, mas outros episódios têm uma função, no quadro do drama como um todo, bastante relevante. A peça inicia-se com o amigo de Barnwell, Trueman, também aprendiz na firma do comerciante Thorowgood, sendo instruído por este a defender a Inglaterra contra seus inimigos, “em um discurso sobre mercadores e suas potencialidades.” (SZONDI, 2004, p.57).

Vejamos:

THOROWGOOD: (...) O banco de Gênova concordou em adiantar para o rei da Espanha uma soma de dinheiro suficiente para equipar sua grande frota. Nossa inigualável rainha (mais do que apenas no nome, mãe do povo), ao ser informada, enviou Walsingham, seu sensato e confiável secretário, para consultar os mercadores dessa cidade leal sobre isso. Eles todos concordaram em dirigir seus vários agentes para influenciar os genoveses, se possível, a romper o contrato com a corte espanhola. Está feito. O conselho e o banco de Gênova, ao levar em conta e ponderar seus verdadeiros interesses, preferiram

a amizade dos mercadores de Londres do que a de um monarca que orgulhosamente se nomeia rei das Índias.<sup>12</sup>

Segundo Szondi, essa situação aparece como oposição ao que a personagem protagonista, Barnwell, tem feito ao longo do enredo. Isso porque interessou ao dramaturgo colocar essa situação “como referência ao novo papel social e o poder político da burguesia.” (SZONDI, 2004, p.64).

Szondi salienta o papel central que a racionalidade exerce sobre “o sujeito do primeiro capitalismo na Europa Ocidental” (SZONDI, 2004, p.68). No livro *Ética protestante*, Max Weber caracteriza uma conduta própria ao protestantismo como ascese intramundana. Essa ascese, diferentemente do catolicismo, em que o fiel dispunha da graça do sacramento de sua igreja para se purificar, prevê a emancipação da renúncia assistemática do mundo e da autoflagelação virtuosa. Ela traz consigo um método de atuação racional sistematicamente estruturado. Esse método incentiva o indivíduo a tomar como obrigação (que conseqüentemente salva sua alma) o aumento de seu capital e a visar ao lucro, que aparece como resultado dessa racionalidade, como vontade de Deus. Com isso, Szondi tem subsídio para afirmar que a ascese é uma virtude burguesa e que “*O mercador de Londres*, de Lillo serve ao louvor e à expansão dessa virtude burguesa, e é principalmente essa intenção, e não a condição social de seus personagens por si só, que faz da obra um drama burguês.” (SZONDI, 2004, p. 71).

Para Szondi, o que faz uma obra aparecer como drama burguês é a exposição de um tema ou motivo especificamente burguês na obra. No caso de *O mercador de Londres*, através da figura de Thorowgood, a propagação da ascese intramundana funciona como um estímulo determinante para o capitalismo.

(...) esse sistema de valores define tanto a fundação teórica da peça como um drama burguês quanto sua ação. (...) ele coloca diante dos olhos, no exemplo de um herói burguês, as conseqüências que acarreta uma escapadela do caminho da virtude, para inculcar aos espectadores a conduta correta. E (...), o deslize do aprendiz George Barnwell, baseia-se na única luta que o mercador obediente ao mandamento da ascese intramundana tem de disputar (...) não contra os dominantes, tampouco contra concorrência, mas contra os próprios instintos (SZONDI, 2004, p.75)

---

<sup>12</sup> THOROWGOOD: (...) The bank of Genoa had agreed (...) to advance the King of Spain a sum of Money sufficient to equip his vast Armado. Of which, our peerless Elizabeth (more than in name the mother of her people) being well informed, sent Walsingham, her wise and faithful secretary, to consult the merchants of this loyal city, who all agreed to direct their several agents to influence, if possible, the Genoese to break their contract with the Spanish court. 'Tis done. The state and bank of Genoa, having maturely weighed and rightly judge of their true interest, prefer the friendship of the merchants of London to that of a monarch who proudly styles himself King of both Indies. (LILLO, 1965, p.11)

## França

Quanto à França, Peter Szondi expõe que em *Conversas sobre “O filho natural”* (1757) e *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), Denis Diderot elabora suas prescrições para o novo gênero, o gênero sério.

Szondi considera que, segundo a teoria de Diderot, “o efeito da tragédia se basearia em que os reis são homens assim como os espectadores burgueses” (SZONDI, 2004, p.100). Para fundamentar isso, cita a reação desesperada de Clitemnestra, uma rainha, diante da morte da filha, na *Ifigênia* de Racine; e a reação de uma camponesa que tem o marido assassinado pelo irmão, história contada por Dorval, o protagonista de *O filho natural*, de Diderot. Ambas, diante da perda familiar, expressam o mesmo desespero, independentemente da posição social. Nas palavras de Dorval, “(...) uma mulher de outra posição social teria sido mais patética? Não. A mesma situação lhe teria inspirado as mesmas palavras. Sua alma teria sido a daquele momento; e o que é preciso que o artista encontre é o que todo mundo diria num caso como esse; o que ninguém poderá ouvir sem imediatamente reconhecer a si mesmo.” (DIDEROT, 2008, p. 117-118).

O “Autor”, que dialoga com Dorval nas *Conversas* cobra o critério da *bienséance*, exigido pelo classicismo francês, que não toleraria um assassinato no palco. Entretanto, Dorval argumenta em favor dos discursos verdadeiros representados como quadros cênicos, pois, através deles, a ação teatral, sem a preocupação com o decoro, surtiria maior efeito no espectador.

Para Diderot, ao invés de a trama ser composta por uma multiplicidade de acontecimentos ao acaso, as ações devem ser simples, manter um vínculo entre si e deve haver uma sequência nos acontecimentos que denote uma ligação causal entre eles. Por isso, o filósofo é contrário ao lance teatral (*coup de théâtre*) em favor do quadro cênico (*tableau*). Dorval, ao ser questionado pelo “Autor” sobre a diferença entre os dois recursos, indica o início do segundo ato de *O filho natural* como exemplo de *tableau* e o fim do mesmo ato como exemplo de um *coup de théâtre*. Vejamos um trecho do diálogo entre Rosali e Justine no início do segundo ato:

JUSTINE – Esta é a alegria com que a senhora espera o senhor seu pai? São estas as demonstrações de afeto eu está preparando para ele? De um tempo para cá já não entendo nada do que se passa em sua alma. E, com certeza, o que está se passando nela não presta, porque a senhora nem me conta, o que eu acho até melhor.

ROSALI (Nenhuma resposta da parte de Rosali, apenas suspiros, silêncio e lágrimas)

JUSTINE – A senhorita perdeu a cabeça? No momento em que o pai chega! Nas vésperas do casamento! Mais uma vez: a senhorita perdeu a cabeça?

ROSALI – Não, Justine.

JUSTINE – (Depois de uma pausa) – Aconteceu alguma coisa ruim com o senhor seu pai?

ROSALI – Não, Justine. (Todas essas perguntas são feitas em intervalos diferentes, durante os quais Justine larga e retoma o trabalho.) (DIDEROT, 2008, p.43-44)

Um quadro cênico caracteriza-se, então, segundo Diderot, como uma disposição de personagens em cena de maneira natural, que aparente um quadro feito por um pintor numa tela. Nessa cena não ocorre nada que de repente modifique o estado de espírito da personagem Rosali, ela se mantém do mesmo modo, não reage às indagações de Justine, que também permanece da mesma maneira durante toda a cena.

O lance teatral é caracterizado como “(..) incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a situação das personagens” (DIDEROT, 2008, p. 107), conforme veremos na cena abaixo, em que Constance fala sozinha:

O que significa esta fuga? ... Ele estava esperando por mim. Eu chego, ele desaparece . . . Dorval, o senhor não me conhece bem . . . Eu posso me curar . . . (Ela se aproxima da mesa e vê a carta inacabada) Uma carta! (Pega a carta e lê.) “Eu a amo, e fujo . . . pobre de mim! Tarde demais, demais . . . Sou amigo de Clairville . . . Os deveres da amizade, as leis sagradas da hospitalidade”? . . .

Céus! Que felicidade a minha! . . Ele me ama . . . Dorval, o senhor me ama . . . (Caminha, agitada)... Não, o senhor não partirá . . . Seus medos são tolos . . . Sua delicadeza é desnecessária. O senhor tem minha afeição. O senhor não conhece nem Constance nem o seu amigo . . . Não, o senhor não os conhece . . . Mas talvez ele esteja se afastando, fugindo, enquanto eu fico aqui falando. (Sai de cena com alguma precipitação.) (DIDEROT, 2008, p.52).

Szondi explica essa preferência de Diderot pelo quadro cênico a partir do pensamento de Weber sobre o tipo social do primeiro capitalismo, que também teria determinado o modo de agir das personagens de *O mercador de Londres*: “A conduta racional de que falamos com base no ensaio de Max Weber tem por missão também a eliminação do acaso” (SZONDI, 2004, p.113). Ressalta ainda que a família e o *intérieur* podem ter contribuído para a eliminação do lance teatral, pois

É na corte que os *coups de théâtre* encontram o seu lugar, eles espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte, *homo homini lupus*. A reviravolta repentina só se torna *coup de théâtre* para um público que a conhece apenas no teatro: justamente o burguês. Sua vida é primariamente a vida em família. E, enquanto as grandes famílias feudais, as casas e linhagens, como se sabe defrontavam lutas pelo poder e intrigas da corte não como entidades

invioláveis, (...) a pequena família burguesa do século XVIII (...) estava unida na certeza de que cada um quer bem ao outro, *homo homini agnus*. Na era da sentimentalidade, a relação dos membros da família consigo mesma são determinadas pela comoção. (SZONDI, 2004, p.113-114)

Segundo Szondi, outras características das peças analisadas que fogem ao decoro são evocadas por Diderot como constituintes do novo gênero. No caso de *O mercador de Londres*, a exclusão do verso e o destaque à pantomima. Sobre essa última, Dorval afirma:

(...) o que sempre comove são gritos, palavras inarticuladas, vozes embargadas, alguns monossílabos que escapam a intervalos, um murmúrio qualquer travado na garganta, entredentes. Quando a violência do sentimento corta a respiração e semeia a perturbação no espírito, as sílabas das palavras se separam, o homem passa de uma ideia a outra; começa uma porção de frases, não conclui nenhuma; (...) A voz, o tom, o gesto, a ação, isso é o que pertence ao ator; e é o que nos comove, sobretudo no espetáculo das grandes paixões. (DIDEROT, 2008, p. 119-120)

O conceito de *condition*, segundo Szondi, desempenha um papel importante no drama em família. Diderot sugere que ao invés de priorizar o caráter deve-se priorizar a condição para que o espectador consiga se identificar com o que vê na obra. Essa *condition* refere-se especificamente à que constitui a família patriarcal e não às profissões ou ao papel na sociedade como um todo.

Sobre *O pai de família*, Szondi, após demonstrar que a cena inicial corresponde ao quadro cênico sugerido por Diderot, ressalta uma novidade na história do drama que tem relação com a ausência do filho, o drama de família. Para Diderot, o que determina o novo gênero, portanto, não é a classe social a que pertencem seus heróis (mesmo porque, como exemplificado por Szondi, em seus dramas, os heróis não são burgueses), mas sim a mudança na forma de organização da sociedade que colocou a família em seu centro.

É verdade que na literatura trágica dos séculos XVI e XVII, e também na literatura cômica do mesmo período, encontram-se cenas onde o pai busca se informar sobre o paradeiro do filho. Mas na tragédia o rei ou o soberano não pergunta pelo príncipe porque carece de sua companhia, não porque a família não está inteira sem ele, mas porque se suspeita que ele tenha se unido a seus inimigos e que cobice o trono. (...). É diferente em Diderot (...) *O pai de família* é um dos mais significativos. Assim, é abolida a distância cômica em relação ao burguês; a família já não é mais relativizada de fora, vista pelas normas do *honnête homme*, senão que constitui agora a realidade inteira do drama. (SZONDI, 2004, p.120-121)

Szondi preocupa-se em distanciar a teoria do drama burguês de Lillo da teoria do drama burguês de Diderot. Enquanto, para Lillo, infringir a cláusula dos estados e colocar o indivíduo voltado para vida política é necessário para atingir o efeito retificador, para Diderot, o aspecto humano é suficiente para comover. Szondi reconhece a sentimentalidade e as relações familiares como características em comum nas obras dos dois autores. No entanto, para Diderot, tais relações de ordem privada devem ocupar a cena. Outro fator importante é que: tanto a moralidade na teoria de Lillo quanto a sentimentalidade na teoria de Diderot são resultantes do “momento da ideologia burguesa do século XVIII” (SZONDI, 2004, p. 129).

### Alemanha

Lessing, autor de *Miss Sara Sampson* (1755), *Minna von Barnhelm* ou *A felicidade dos Soldados* (1767) e *Emília Galotti* (1772) teve seus escritos teóricos sobre o drama, como a obra *Discursos sobre a comédia lacrimosa ou comovente*, analisados por Peter Szondi. Lessing, segundo Szondi, constatou que *O mercador de Londres* era um drama precursor do novo gênero muito antes de publicações que tentaram fundamentar o drama burguês. O que diferencia o alemão, dos dois autores anteriores, segundo Szondi, é o fato de que “Enquanto neles a supressão da cláusula dos estados só é um ato de consciência burguesa na mediação da nova função moral do drama e do culto do sentimento, Lessing considera (...) que a supressão da cláusula dos estados foi um ato imediato de emancipação e de expansão da burguesia, como também a abolição de outros privilégios.” (SZONDI, 2004, p.147). No prólogo de *Tragédias completas de Sir Jakon Thomson* (1757), ao elogiar *O mercador de Londres*, Lessing especifica o propósito da tragédia: o despertar da compaixão. A função da compaixão em Lillo é distinta da função da compaixão em Lessing:

(...) enquanto a compaixão tem nele [Lillo] a função de exortar o espectador a uma conduta virtuosa, a fim de que não lhe suceda o mesmo que ao faltoso, que impescinde de sua compaixão, Lessing parece elevar a compaixão a fim em si, na medida em que é expressão de uma “humanidade que sente a si mesma”. (SZONDI, 2004, p.150)

Ao contrário de Diderot, Lessing não enxerga a família como determinante no que diz respeito ao efeito da tragédia, além disso, para ele, não são os nomes de príncipes ou heróis que despertam a compaixão. Em *Dramaturgia de Hamburgo*, afirma que “A infelicidade daqueles cuja situação está mais próxima de nós calará mais fundo na nossa alma; e, se nos apiedamos dos reis, fazêmo-lo porque os vemos como homens e não como reis. Se sua posição social torna,

muitas vezes, os seus reveses mais importantes, não os torna, por isso, mais interessantes.” (LESSING, 2005, p. 45).

Nesse escrito teórico, Lessing apresenta sua interpretação da poética aristotélica e a contrasta com peças de dramaturgos franceses. Para ele, o herói da tragédia não deve ser “nem muito virtuoso, nem um perfeito vilão, pois nem com a infelicidade de um nem do outro consegue atingir esse objetivo.” (LESSING, 2005, p.111). O objetivo em questão é o de provocar a compaixão e o temor. Como razão para o fato de que esta seja a finalidade da tragédia, afirma:

A compaixão trágica não tem apenas que purificar, no que respeita à compaixão, a alma de quem sente demasiada compaixão, mas também a de quem sente de menos. O temor trágico não tem apenas de purificar, no que respeita ao temor, a alma de quem não receia minimamente qualquer tipo de infelicidade, mas também a de quem qualquer infelicidade, mesmo a mais remota, mesmo a mais improvável, enche de medo. Do mesmo modo, a compaixão trágica deve, no que respeita ao temor, impedir o que é demais e o que é de menos, tal como o temor, por seu lado, no que respeita à compaixão. (LESSING, 2008, p. 117)

Para o alemão, Aristóteles prescreveu que, para suscitar compaixão e temor, os acontecimentos do drama podem ocorrer de quatro modos. O primeiro, intencionalmente empreendido e conhecido pela vítima, embora não finalizado. O segundo, intencionalmente empreendido e finalizado. O terceiro, cometido sem intenção, sem conhecimento da vítima e o autor reconhece a vítima só depois de ter cometido. O quarto, empreendido sem intenção, mas não chega a ser finalizado, pois as vítimas se reconhecem a tempo. Aristóteles, segundo Lessing, dá preferência a esta última possibilidade, mas se contradiz ao afirmar que a boa fábula trágica deve ter um final infeliz.

Lessing afirma que três tipos de acontecimentos podem ocorrer. O primeiro e o segundo, respectivamente, a mudança de sorte ou peripécia – quando o melhor se altera para pior - e o reconhecimento – quando as personagens se reconhecem no momento em que o sofrimento vai virar realidade -, não são indispensáveis, servem apenas para tornar a ação mais variada. Já o último, a paixão, é indispensável para uma ação trágica, pois os sofrimentos derivados dela, como a morte, ferimentos e martírios, refletem a intenção da tragédia, que é causar temor e compaixão.

Szondi tenta identificar quais as implicações políticas e sociais dessa concepção de compaixão descrita por Lessing como finalidade da tragédia, e conclui:

(...) enquanto a burguesia não se rebelar contra o absolutismo e declarar sua pretensão ao poder, ela viverá seus sentimentos e, impotente, deplorará no teatro sua própria miséria (...) O burguês resigna-se com sua impotência no absolutismo na medida em que se retira numa privacidade sobre a qual as relações políticas e sociais não parecem exercer poder algum. A revolta da burguesia significa para o drama o fim da sentimentalidade, o fim da compaixão e da comoção como propósito da tragédia. (SZONDI, 2004, p.158)

*O preceptor ou vantagens da educação particular (uma comédia)* (1774), de Jakob Michael Reinhold Lenz, peça também adaptada por Bertolt Brecht em 1950, é a história de um preceptor, Läufer, que presta serviços à nobreza. Devido à falta de qualidade da instituição pública de ensino, a filha do Major, Gustchen, é instruída pelo preceptor. Por um lado, ele pode desfrutar do conforto da casa dos ricos, mas, por outro, é tratado como dispensável e humilhado. Como exemplo disso, o salário do preceptor, que diminui a cada ano. Ainda assim, sua presença é exibida pela Majora ao Conde como sinal de distinção.

Ainda no terreno do drama familiar de Diderot, nessa peça a família também aparece como o centro. O preceptor engravida a filha do Major que antes, apaixonada por seu primo Fritz, havia sido proibida pelo tio, o Conselheiro Titular, de se relacionar com ele. Após a descoberta do caso dos dois, Gustchen foge de casa. Dali em diante, é posta em cena a tristeza do pai sem saber o paradeiro da filha e sua ânsia por vingar-se do preceptor. Outro relacionamento familiar conflituoso é o de Fritz e seu pai, além do conflito entre Pätus, o irresponsável e endividado amigo de Fritz, e seu pai. Num diálogo sobre o filho, o Conselheiro afirma:

É castigo do céu sobre nossa família. Meu irmão – não adianta esconder, infelizmente só se fala nisso na cidade e nas aldeias da redondeza – teve uma grande desgraça: sua filha desapareceu. E agora essas notícias a respeito de meu filho – Se ele tivesse se comportado bem não estaria na prisão. Além da remessa de costume, mandei um extra a cada seis meses; de qualquer forma... (LENZ, 1983, p. 91)

O fim da peça, em que acontece a reconciliação entre todos os membros da família, parece corresponder às indicações de Diderot. Entretanto, cabe ressaltar que Lenz distancia-se da proposta de Diderot, pois as cenas têm um teor cômico que retira a credibilidade das falas das personagens. No entanto, segundo Willi Bolle, essa peça é distinta das comédias de Molière, pois Lenz “não acompanha o riso catártico de Molière, que é um riso repressivo. Pois quem ri ou faz rir às custas de um indivíduo que apresenta um desvio da norma social, implicitamente a ratifica. Ora, a norma por sua vez pode ser questionada. É o que acontece em

*O Preceptor*, onde a sociedade como um todo cai no ridículo, ninguém escapa. ” (BOLLE, 1983, p.21)

Na peça de Lillo, como afirmamos anteriormente, a ascese aparece como uma virtude burguesa, “fê na razão prática, profunda dedicação à vida profissional, senso de economia, controle e autodomínio das paixões” (BOLLE, 1983, p.24). Em *O Preceptor*, a religiosidade é incorporada por Wenzeslaus, professor da instituição pública de ensino que abriga Läuuffer após a fuga da vingança do Major. Quando Läuuffer lhe conta que se emasculou e se arrependeu, ele afirma:

Como, arrependido? Nem pensar, meu caro confrade! Você não vai querer deslustrar um ato tão nobre como arrependimentos tolos e maculá-lo com lágrimas pecaminosas? (...). Você não vai fazer como a mulher de Lot que se voltou e olhou para Sodoma, depois de ter alcançado a calma e pacífica Segor? (...) Entre os judeus cegos havia uma seita à qual eu me teria convertido de bom grado, se não temesse aborrecer meus vizinhos e as ovelhinhas da escola: é verdade que eles tinham lá suas excrescências (...). Por exemplo, não fazerem suas necessidades aos domingos, o que é contra todas as regras de uma dieta sensata, e aí estou com o nosso venturoso Dr. Lutero: o que sobe é para Deus, mas o que desce é para você, demônio – bem, onde é que eu estava? (LENZ, 1983, p.112)

Porém, as práticas religiosas da personagem, constantemente repetidas e defendidas de forma prolixa, têm outra função, que não a de inculcar essa conduta aos espectadores, como na peça *O mercador de Londres*. Conforme afirma Bolle, “O preceptor plebeu que se aventurou para dentro do vestido de uma jovem aristocrata tinha atravessado uma barreira de classe, mas acaba se curvando diante do peso martirizante de um modelo medieval e de um enorme complexo de culpa, fomentado pelo puritanismo.” (1983, p.52)

Lenz, ao contrário de Lessing, é antiaristotélico, isso porque, segundo Bolle, não concorda com o conceito antigo de destino como elemento principal do drama burguês, pois o identifica como “autoritário, arbitrário, mítico e – reinterpretando Aristóteles no contexto do século XVIII – aponta a violência, o despotismo e o medo cego e servil como elementos de experiência cotidiana de sua época.” (BOLLE, 1983, p. 26). Para Lenz, o efeito da tragédia não deve ser o de suscitar a compaixão e a catarse como Lessing prescreve a partir do filósofo, pois esse efeito exige uma construção das personagens como “vítimas da arbitrariedade absolutista” (BOLLE,1983, p.27). O autor de *O Preceptor* deseja representar o burguês como submetido sistematicamente à exploração e subserviente. Exemplo disso é o modo que Läuuffer se dirige ao Major para conversar sobre seu pagamento, que é inferior ao inicialmente combinado: “Mas, com a gentil permissão de V.G., a Sra. Majora falou em 150 ducados, o que vem a ser

exatamente 450 táleres; foram essas as condições. ” (LENZ, 1983, p. 64). Seu pai repete a mesma atitude passiva ao conversar com o Conselheiro: “Mas pense um pouco: 100 ducados, nada mais do que 100 ducados; no primeiro ano ele tinha prometido 300, mas só pagou 140; agora, no fim do segundo, quando meu filho está tendo mais trabalho, pagou 100, e no início do terceiro quer pagar menos ainda. – V.G. me perdoe, mas isso não é justo.” (LENZ, 1983, p.69).

### III. Crise do drama

Segundo Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno*, no final do século XIX, o naturalismo surgiu como tentativa de salvação da forma dramática. Isto é, buscava resolver a contradição – entre as mudanças de conteúdo nas peças e a tentativa de seguir os preceitos da forma dramática – para superar o período de crise do drama canônico.

Gerhart Hauptmann, dramaturgo alemão, autor de *Antes do Alvorecer* (1889) e *Os Tecelões* (1892), introduziu uma nova temática: as condições sociais e políticas às quais alguns indivíduos se sujeitam. Nessas peças, um extenso grupo de pessoas que vive sob a mesma condição aparece como protagonista (no caso da primeira peça, os lavradores, e, no caso da segunda, os tecelões), pois é considerado como a camada mais capacitada para sustentar as exigências da forma dramática. Por terem a necessidade de mudar de condição para sobreviver, identificam-se enquanto coletividade e isso, conseqüentemente, contribuiria para os conflitos surgirem nas relações inter-humanas. Ao mesmo tempo, na verdade, a escolha pela representação dessas classes resultou na assimilação de tendências épicas, à medida que “as *dramatis personae*, representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições; sua situação representa uma uniformidade de situações assim condicionadas por fatores econômicos” (SZONDI, 2001, p.67). Ao invés de cumprir a exigência de que a forma dramática de seja absoluta (não se remeter a nada além dela mesmo), quando o dramaturgo opta por enfatizar as condições externas que determinam aquele grupo enquanto uma classe social, ao invés da relação inter-humana, ele contradiz a principal característica dessa forma, a autonomia. Isto é, assimila a tendência épica, à medida que expõe fatores externos à peça.

Em *Antes do Alvorecer* (1889), nas mesmas condições de outras famílias de lavradores da Silésia, uma família enriquecida “pelo carvão extraído de seus campos, decai em meio ao ócio numa vida depravada e viciosa” (SZONDI, 2001, p.68). Essas condições, segundo Szondi, não motivam nenhuma ação dramática e nem podem motivar, para que as personagens sejam representadas como condicionadas por esses fatores. A solução encontrada por Hauptmann é a

de inserir um forasteiro, um pesquisador social que “chega à região para estudar a situação dos mineiros” (SZONDI, 2001, p. 68), para motivar a ação dramática. Ao mesmo tempo, é através dessa personagem que o eu épico aparece, pois analisa a situação da família através da perspectiva de um olhar externo.

A aparição do forasteiro indica (...) que aqueles que ganharam realidade dramática por meio dele não seriam capazes de fazê-lo por contra própria. Sua mera presença já é, portanto, expressão da crise do drama, e o drama cujo surgimento ele torna possível não é mais um drama genuíno. Suas raízes se encontram na relação sujeito-objeto da épica, na qual se veem contrapostos o que é de fora e os outros. Não é o confronto entre os homens o que determina o curso da ação, mas o avanço do forasteiro – com o que também se vê suprimida a tensão dramática. (SZONDI, 2001, p. 69)

Em *Os Tecelões* (1892), Hauptmann representa a miséria que resultou na revolta dos tecelões alemães em 1844. A peça é baseada na história contada pelo pai do dramaturgo sobre a vida de um tecelão, o avô de Hauptmann. Segundo Szondi, assim como no caso dos lavradores de *Antes de Alvorecer*, a miséria dos tecelões não motiva nenhuma ação dramática, por isso, Hauptmann colocou em cena a revolta contra essa situação para obter, conseqüentemente, a dramatização.

A peça é constituída por cinco atos e, em cada um deles, novas personagens são introduzidas sem necessariamente ter relação direta com as outras, além disso, os atos ocorrem em diferentes lugares. Como não há continuidade nas ações, o espectador vê as mesmas situações através do que o eu épico decide pôr em cena.

O primeiro ato transcorre em Peterswaldau. Os tecelões entregam o tecido pronto na firma do fabricante Dreissiger (...). O segundo ato leva ao cômodo estreito de uma família de tecelões em Kaschbach. (...) O terceiro ato transcorre novamente em Peterswaldau (...) o quarto ato – dessa vez na residência de Dreissiger (...) O quinto ato, finalmente, leva à modesta sala de trabalho do velho Hilse em Langenbielau. (SZONDI, 2001, p.71-72)

Apesar de a peça ser dramatizada, não há conflito inter-humano, é o eu-épico, invisível para o espectador, que faz os eventos acontecerem. Apenas pessoas não condicionadas àquela situação podem estimular as personagens para que a ação aconteça, é o caso de Moritz Jäger, que após o serviço militar volta a sua cidade natal, mas já não se identifica com as condições dos que permaneceram nela e, por isso, pode insuflar a revolta.

JÄGER: - (...) Se dependesse de mim, bem que eu gostaria de ensinar essa corja de fabricantes. Não me importaria. Sou um sujeito cordato, mas se me

enfizo, pego o Dreissiger com um punho, o Dietrich com o outro e faço as cabeças deles estalarem até sair fogo de seus olhos – Se conseguíssemos nos manter unidos, poderíamos impor a nossa vontade aos fabricantes . . . Aí não precisaríamos nem de rei nem de governo, aí poderíamos dizer simplesmente: queremos isso e aquilo outro, e daqui a pouco as coisas andariam de maneira diferente por aqui. Se eles virem que temos peito, logo estarão encolhendo o rabo. Conheço esses beatos! São uns covardes!

MÃE BAUMERT – Daqui a pouco terá de ser assim mesmo. Olhe que não sou pessoa má. Sempre fui a primeira a dizer: os ricos também precisam existir. Mas se continuar assim . . .

JÄGER: - Por mim, o diabo que carregue a todos, essa raça bem que o mereceria. (HAUPTMANN, 1968, p. 39)

As personagens falam em dialeto, então, a linguagem faz referência a algo externo à peça, o que caracteriza mais um ponto antidramático. O canto dos tecelões não é dramático porque através dele as personagens expressam em conjunto algo que condiciona sua existência, ao invés de atuar como indivíduos envolvidos em conflitos, como a forma dramática exige.

JÄGER: - (...) (Lê, soletrando qual menino de escola, acentuando mal, mas com emoção inconfundível. Tudo está expresso: desespero, dor, fúria, ódio, sede de vingança.)

Neste lugar existe um tribunal,

Muito pior que o secreto.

Onde não há pronunciamento de sentença

Para tirar a vida rapidamente

Aqui se martiriza o ser humano.

Aqui fica a sua câmara de torturas,

Aqui suspiros inúmeros são contados

Como testemunhos da miséria. (HAUPTMANN, 1968, p.41)

Segundo Szondi, a morte do velho Hilse, que decide permanecer em sua casa durante a revolta por ser contrário a ela, indica o intuito de Hauptmann de cumprir uma exigência da forma dramática, dar um desfecho à vida de uma personagem envolvida em um conflito inter-humano. No entanto, tal desfecho, na verdade, destaca a contradição entre a temática épica da peça e sua forma dramática, pois o desenlace do conflito central, da revolta dos tecelões, não é representado. Para cumprir a exigência da forma dramática, o dramaturgo não poderia ter interrompido a representação da revolta, pois o drama deve ser absoluto. Essa opção demonstra que o narrador épico escolheu priorizar uma temática sem preocupar-se com os possíveis questionamentos quanto às soluções de outra.

#### IV. Teatro Épico

Em *Teatro Político* (1929), Erwin Piscator, diretor alemão, indica que em fins do século XIX, “irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa forças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte a suprimem. (PISCATOR 1968, p.41). O diretor remete-se à literatura e ao proletariado, forças que criaram o naturalismo e o teatro popular. Porém, ressalta que “o proletariado dos anos de setenta e oitenta segue ainda inteiramente, em matéria de arte, o caminho das opiniões burguesas.” (PISCATOR, 1968, p. 42).

Segundo o diretor, embora o naturalismo tenha trazido pela primeira vez o proletariado como classe protagonista, como em *Os Tecelões*, ainda não era suficiente, pois “[...]no lugar de uma resposta o que há são explosões de desespero” (PISCATOR, 1968, p. 44). Ainda assim, reconhece que

Não é por acaso que na mesma época na qual o proletariado, tanto ideológica como organicamente, atrai o teatro para o seu campo, se inicia igualmente a revolução técnica da cena. Na década de oitenta, introduz-se a luz elétrica nos palcos e, pelo fim do século, inventa-se o palco giratório. Assim tudo age numa só direção, para criar um novo conceito de teatro. (PISCATOR, 1968, p.45)

Em 1919, a fundação do Teatro Proletário é, para Piscator, a alternativa para a realização de um teatro político. Sobre o propósito desse teatro, ele afirma: “Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletário e sim de um teatro do proletário.” (PISCATOR, 1968, p. 51). Contudo, em 1921, tal proposta, depois de vigorar em vários espetáculos, foi encerrada pela perseguição policial e pela pressão política do Partido Comunista da Alemanha que ainda não compreendia a arte como instrumento de propaganda política.

Após, trabalhar por um período nos grandes teatros de Berlim, em 1924, Piscator encenou a peça *Bandeiras*, de Alfons Paquet, como diretor artístico convidado. Assim descreveu o enredo da peça:

Tratava-se do caso de um grupo de chefes operários de Chicago no ano de 1880, que tinham incorrido no crime, digno da pena de morte, de conclamar o proletariado à luta pela jornada de trabalho de oito horas. As maquinarias do magnata industrial Cyrus MacSchure, que, por intermédio de indivíduos comprados, mandara encenar um atentado a bomba numa assembleia de

operários, levaram o chefe do movimento, com auxílio da polícia e da justiça, igualmente subornadas, ao patíbulo. (PISCATOR, 1968, p. 68)

Piscator afirmou que o que foi definido posteriormente como teatro épico resultou do modo como dirigiu essa peça, “(...) da ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundos planos;” (PISCATOR, 1968, p. 69). Sobre os meios cênicos para isso:

Mandei erguer em ambos os lados do palco grandes telas de projeção. Durante o prólogo, que introduzia a peça com uma caracterização dos protagonistas, apareciam nas telas as fotografias das personalidades por eles representados. Na peça, vali-me de telas para ligar as diferentes cenas, por meio da projeção de textos intermediários. Foi, que eu sabia, a primeira vez que, no teatro, se aplicaram projeções de fotografias em tal sentido. De resto, limitei-me a deixar que se representasse o mais clara e objetivamente possível a peça, que aliás, exigia 56 atores. ( PISCATOR, 1968, p. 69-70)

Depois, o diretor alemão dedicou-se à revista política, que consistia em uma “sequência desordenada de cenas unidas pelas discussões de uma dupla – o proletário e o *bourgeois*; discussões que se iniciavam na plateia, com o fito de derrubar as barreiras entre palco e público. Todos os recursos de agitação foram empregados: música, *chansons*, acrobacia, projeções, um caricaturista-relâmpago, alocações, etc.” (ROSENFELD, 1997, p.146).



Diferentemente de Hauptmann, Bertolt Brecht amplia a questão social, que já aparecia antes através do conteúdo, para a forma. Em seu *Pequeno Organon para o Teatro* (1948), Brecht afirma que, em *Os Tecelões*, “É por coação que recebemos as sensações, as ideias, os impulsos das personagens principais, e da sociedade recebemos apenas o que nos é dado pelo *milieu* em que as personagens se movem.” (1978, p. 113). Para ele, é necessária uma mudança na forma para que se suscite no espectador a compreensão de seu papel na transformação das determinações sociais das relações humanas.

Rosenfeld (2014) elenca duas razões para que o teatro épico tenha surgido como oposição ao teatro aristotélico. A primeira razão diz respeito ao propósito de mostrar as determinantes sociais das relações humanas e não as relações inter-humanas individuais, como exigido pelo drama clássico.

São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e crítica, e que podem ser por ele modificados.

Mas o homem particularizado que o ator desempenha ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece; e, se é preciso ajustá-lo apenas ao que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza num homem particularizado. A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. (BRECHT, 1978, p. 128)

Com base em um trecho de Brecht, Rosenfeld ilustra isso do seguinte modo:

Até agora, os fatores impessoais não se manifestaram como autônomos no teatro; o ambiente e os processos sociais foram vistos como se pode ver a tempestade, quando numa superfície de água os navios içam as velas, notando-se então como se inclinam. Para se mostrar a própria tempestade, é indispensável dissolver a estrutura rigorosa, o encadeamento causal da ação linear, integrando-a num contexto maior e relativizando-lhe a posição absoluta em função da tempestade (III, 52). (ROSENFELD, 2014, p.148)

A segunda razão advém do interesse didático de Brecht de despertar o espectador para o funcionamento da sociedade e, conseqüentemente, para a necessidade de transformação.

No *Pequeno Organon*, Brecht, empenhado em defender novos recursos para resgatar o objetivo principal do teatro, a diversão, inicialmente compreende nosso apego ao teatro dos antigos. Porém, ressalta o desacerto do teatro antigo com a época presente e sua consequência no prazer proporcionado pelo teatro em nossa época.

Brecht afirma que vive numa época condicionada pela ciência. Por um lado, isso contribui para o desenvolvimento de técnicas e produtos que transformam o nosso ambiente, mas, por outro, a exploração da natureza resultou em invenções lucrativas e “Indústrias que, durante milhares de anos, se haviam mantido dentro de processos quase inalterados, desenvolveram-se, então, espantosamente, em várias localidades; estas localidades ligavam-se umas às outras pela concorrência e englobavam em si, por toda a parte grandes massas humanas, que, estruturadas de uma forma nova, iniciaram uma produção gigantesca.” (BRECHT, 1978, p. 105). Como consequência disso, os benefícios da ciência foram restritos a uma classe, à classe burguesa, que ascendeu justamente devido ao avanço científico. Essa classe não ampliou o pensamento científico para outros domínios, como o das relações dos homens entre si.

O dramaturgo alemão dedica-se então a defender qual deve ser o teor do teatro dessa época científica. Ele afirma que se deve

(...) deslocar nosso teatro (...) para os subúrbios das cidades; aí ficará (...) inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas. (...) É que todos aqueles que parecem tão distantes da ciência o estão (...) pela simples

razão de serem mantidos a distância; para se apropriarem da ciência terão de desenvolver e pôr em prática, por si, desde já uma nova ciência social. (...) Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão deverá torná-la, também seu tema. (...) O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade. (BRECHT, 1978, p. 108-109).

À medida que esse teatro se desenvolve, as pessoas terão diversão porque se darão conta de que as normas desse convívio humano são "provisórias e imperfeitas" (BRECHT, 1978, p.134) e que podem ser transformadas. Com esse intuito vários recursos que examinaremos à frente são sugeridos por Brecht.

Nas *Notas sobre a ópera Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny* (1928-1929), Brecht apresenta uma tabela que diferencia o teatro aristotélico do teatro épico.

No que diz respeito à forma épica de teatro, Szondi, a partir dessa tabela, destaca a contraposição sujeito-objeto, oposta à sobreposição sujeito-objeto da forma dramática, isto é, a ação é posta em cena de forma narrada, diferentemente da forma dramática, que conserva a preocupação de limitar sua ação ao que é encenado sem que o espectador suponha uma separação entre ator e personagens.

Na forma épica de teatro, o espectador deve despertar para a ação ao ser colocado diante dela para refletir sobre ela, e não transferido para dentro dela para viver uma experiência como a forma dramática exige.

Também na forma épica, o indivíduo, que é o objeto de investigação, deve ser apresentado como mutável, diferentemente da forma dramática, que pressupõe que o indivíduo seja imutável. No *Pequeno Organon*, Brecht fundamenta isso do seguinte modo: "As "condições históricas" não devem ser, evidentemente, consideradas, nem tampouco serão estruturadas, como poderes obscuros (segundos planos); são sim, criadas e mantidas pelo homem (e por ele modificadas). Aquilo que a ação nos mostra é que constitui, justamente, essas condições." (BRECHT, 1978, p. 114).

Enquanto, na forma dramática, a tensão é voltada para o final da ação, na forma épica a tensão é voltada para o andamento da ação, o que resulta na independência das cenas umas em relação às outras, nos saltos, em detrimento do encadeamento entre as cenas, da linearidade dos acontecimentos e da necessidade evolutiva.

O efeito de distanciamento, que se dá através de recursos cênicos e literários sugeridos por Brecht, segundo Szondi, "têm a função de extrair os elementos tradicionais do drama e de sua encenação, já familiares ao público, do movimento absoluto de conjunto característico dessa forma, isolando-os e ao mesmo tempo distanciando-os como elementos épicos de cena, isto é,

como objetos mostrados. ” (SZONDI, 2001, p. 118). Esse efeito deve resultar em uma conduta surpresa por parte do espectador, que a partir dele é forçado a lidar com aquilo que lhe parecia natural e imutável. Antes desse recurso, segundo Brecht, os espectadores reagiam do seguinte modo:

vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular: dão-nos a ideia de estarem retesando os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxado por intenso esgotamento. Quase não convivem entre si; é como uma reunião em que todos dormissem profundamente, simultaneamente, vítimas de sonhos agitados. (...), parecem-nos antes objetos passivos de um processo qualquer que se está desenrolando. O estado de enlevo em que se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas, é tanto mais profundo quanto melhor trabalharem os atores; (BRECHT, 1978, p. 110).

Vejam os então os recursos sugeridos por Brecht para obter o efeito de distanciamento. Dentre os recursos literários estão a ironia, a paródia, a comicidade, as piadas verbais, os paradoxos e as sátiras. No que diz respeito aos recursos cênicos e cênico-literários: títulos, cartazes, projeção de textos, uso de máscaras e cenário anti-ilusionista. Sobre esse último, “(...) O cenógrafo passa (...) a dispor de grande liberdade, se não tiver que conseguir a ilusão de um quarto ou de uma paisagem, ao montar a cena. Bastam-lhe alusões; estas alusões devem, contudo, ser um testemunho histórico ou social muito mais incisivo do que o ambiente real.” (BRECHT, 1978, p. 132)

Brecht sugere recursos cênico-musicais que aparecem através do coro e de cantores, mas com a seguinte ressalva,

Os atores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto; devem sim, destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos adequados, como, por exemplo, mudança de iluminação ou emprego de títulos. A música, por seu turno, tem de resistir por completo à “sintonização” que lhe é geralmente exigida e que a degrada, tornando-a um autômato subserviente. A música não deve “acompanhar”, a não ser por comentários. Não deve contentar-se com “exprimir-se”, esvaziando-se pura e simplesmente do tom emocional que lhe sobrevém durante os acontecimentos. (BRECHT, 1978, p. 131)

A forma épica de teatro exige mudança na representação do ator, ele deve, ao invés de se identificar totalmente com o papel, “narrar” seu papel com o “gestus” de quem mostra uma personagem, mantendo certa distância dele (I, 2, c; II, 5, e)” (ROSENFELD, 2014, p.161). Rosenfeld destaca a importância da alternância entre esse distanciamento e “entrar plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto

(personagem) a partir do foco subjetivo (ator)” (ROSENFELD, 2014, p. 161). Isso porque, desse modo, como porta voz do autor, dialoga com o público, abandonando o espaço e o tempo fictícios da ação, ao contrário do que é exigido na forma dramática, à medida que “arranca a entidade ideal do público desse tempo-espaço fictício e a reconduz à plateia, onde se une à parte material do espectador.” (ROSENFELD, 2014, p. 162). Brecht afirma que, em contraste com sua proposta, o drama clássico exige que as personagens conservassem

um caráter geral, para que o espectador possa mais facilmente identificar-se com elas. (...) os traços característicos devem sempre pertencer a um campo restrito, dentro do qual qualquer pessoa possa dizer imediatamente: “É isso mesmo”! (...) tal como uma criança, por exemplo, quando monta num cavalo de madeira num carrossel: a sensação de orgulho por saber andar a cavalo e por ter um cavalo, o prazer de se deixar levar e passar junto de outras crianças (...). A semelhança entre o veículo de madeira e um cavalo não contribui grandemente para que a criança experimente estas sensações; nem a aborrece, tampouco, o fato de a cavalgada se limitar a um pequeno círculo. Por sua vez, ao frequentador de teatro o que lhe interessa é poder substituir um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que conhece mal por um mundo onírico. (BRECHT, 1978, p. 111)

## CAPÍTULO 2:

### I. “Os anos 20 não eram os anos 60, nem a Alemanha era o Brasil”<sup>13</sup>

No ensaio *Altos e baixos da atualidade de Brecht no Brasil* (1999), Roberto Schwarz, ao falar da primeira encenação de Brecht no Brasil<sup>14</sup>, a peça *A alma boa de Setsuan*, no ano de 1958, pela companhia Teatro Popular de Arte, destaca que devido à “radicalidade da inovação artística” (SCHWARZ, 1999, p.118) houve dificuldade na assimilação da proposta brechtiana pela companhia. Quando fala de inovação artística, Schwarz se refere aos recursos literários e cênicos sugeridos por Brecht, conforme vimos na tabela presente nas *Notas sobre a ópera Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*, opostos aos recursos exigidos pela forma dramática que se consolidou a partir do Renascimento, que seguia o que se considerava prescrito por Aristóteles para obtenção do efeito catártico, como explicamos no capítulo anterior.

Oduvaldo Vianna Filho, no artigo *Momento do teatro brasileiro*<sup>15</sup>, reconhece vários avanços no teatro brasileiro no ano de 1958.

Esse ano (...) é de importância enorme. *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, é o símbolo de todo um movimento de afirmação do teatro brasileiro. Além disso? Jovens diretores: Antunes Filho, Flávio Rangel, Augusto Boal, Fernando Torres, José Renato, (...) o desenvolvimento dos cursos da Escola de Arte Dramática, (...) a realização de espetáculos populares, a montagem de Brecht pela Cia. Maria Della Costa, a fundação de um Seminário de Dramaturgia de São Paulo, um Laboratório de Interpretação, pesquisando uma forma nacional de arte de representar. (1983, p. 24)

Até então, desde 1948 as companhias profissionais de teatro brasileiras, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), tinham em seus repertórios peças de dramaturgos europeus e americanos, como Jean Paul-Sartre (em 1950 e em 1954), Arthur Miller (em 1958) etc..

No ensaio *A produção tardia do teatro moderno no Brasil* (1998), Iná Camargo Costa expõe fatores históricos que nos séculos XIX e XX interferiram no modo como os dramaturgos europeus e norte-americanos compuseram suas obras e que, conseqüentemente, resultou na

<sup>13</sup> SCHWARZ, Roberto. *Altos e baixos da atualidade de Brecht*. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

<sup>14</sup> No livro *Brecht no Brasil: Experiências e influências* (1987), organizado por Wolfgang Bader e Fernando Peixoto, a recepção do dramaturgo alemão no Brasil é analisada em detalhes.

<sup>15</sup> Esse artigo pode ser encontrado em *Vianinha (Teatro, televisão, política)*, publicado em 1983, por Fernando Peixoto.

crise da forma dramática. São eles, em resumo, o capitalismo concorrencial, a Comuna de Paris, a crise financeira alemã, a tentativa dos governos e da Igreja Católica de conter os proletários que se organizavam para a Revolução, a nova forma de organização da livre iniciativa e a consolidação do imperialismo. A autora defende que “a necessidade de dar voz no teatro à classe operária que começava a conquistar seu espaço na cena política fez com que o drama começasse a narrar e o drama deu seu primeiro passo em direção ao teatro épico.” (CAMARGO COSTA, Iná., 1998, p. 19-20).

O capitalismo tardio é um momento anunciado por Costa como determinante na dramaturgia, pois nele ocorreu

a industrialização plena de todos os ramos da economia, da agricultura aos “serviços”, nesses incluídas as diversas formas de cultura e lazer, lembrando que esta industrialização plena significa também a expropriação, pelo capital, das formas culturais desenvolvidas ou estimuladas pelo movimento proletário do período anterior. (CAMARGO COSTA, Iná., 1998, p.31)

Costa recorre ao ensaio *As ideias fora do lugar* (2012), de Roberto Schwarz, para explicar a origem do teatro moderno em nosso país. Isso porque, nesse ensaio, Schwarz expõe a incompatibilidade das ideias liberais que o Brasil importava da Europa com a realidade econômica e social do país, regida pelo escravismo. Para Iná Camargo Costa, no século XX, a encenação de peças estrangeiras no Brasil caracterizadas como drama moderno europeu foi mais uma dessas importações que no terreno brasileiro estão desajustadas com relação a seu lugar de origem. Quando o TBC passou a encenar peças estrangeiras escritas na Europa no período da crise da forma dramática, o Brasil não contava com uma classe operária politicamente ativa como a que interferiu no modo de fazer teatro na Europa (tendendo para o teatro épico). No período da importação dessas peças para o Brasil, esses países já tinham até modificado seu modo de fazer teatro novamente, devido a novos elementos históricos, como a ascensão do nazismo.

Cabe destacar alguns acontecimentos elencados por Maria Silvia Betti em *Oduvaldo Vianna Filho* (1997), relativos a esse período no Brasil. Em 1955,

(...) cria-se o Dieese, primeira instituição operária de estudo científico da conjuntura socioeconômica, destinada a orientar o movimento sindical. Em 1957, são fundados a Frente Parlamentar Nacionalista, organizada como instituição de caráter interpartidário, e o Pacto da Unidade Intersindical, que mobiliza 400.000 operários para as ruas de São Paulo, em um protesto contra a carestia. (BETTI, 1997, p.88)

No entanto, no artigo *Brecht e o teatro épico no Brasil* (2012) Iná Camargo Costa ressalta que a luta dos operários brasileiros não chegou nem perto de ter a mesma dimensão da luta dos alemães dos anos de 1920. Segundo a autora, a ascensão nazista foi resultado da preocupação de conter a luta operária que avançava em direção à revolução socialista.

Schwarz, embora destaque marcantes diferenças históricas, reconhece que a questão de fundo na Alemanha e no Brasil era a mesma: *a crise na dominação do capital*. Ele afirma que o Brasil era “pautado pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem” (p.121). Além disso, “o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que para Brecht a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica à mitologia burguesa do indivíduo avulso.” (SCHWARZ, 1999, p. 121).

O Teatro de Arena - com a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, também em 1958 - atuava em outro registro, distinto do TBC e mais aproximado, em certa medida, de Brecht. Sobre a escolha pela montagem dessa peça, Cláudia de Arruda Campos afirma, em *Zumbi, Tiradentes* (1988), que a companhia, devido a problemas financeiros, havia decidido fechar as portas, mas, antes disso, encenar uma peça inédita de um autor nacional para fazer valer as ideias defendidas pelos seus membros.

Iná Camargo Costa no ensaio *Teatro e revolução nos anos 60* (1998) retoma resumidamente a contradição entre a forma e o conteúdo da peça de Guarnieri, algo que já havia sido discutido em termos mais detalhados pela mesma autora em *A hora do teatro épico no Brasil* (2016). Em *Black-tie*, o operariado aparece pela primeira vez como protagonista e ainda lidando com a experiência de uma greve. O teatro brasileiro dessa época era guiado pelas convenções do drama moderno que exigia conteúdos relativos à vida familiar e às questões individuais. Guarnieri então, trouxe um assunto de outra ordem, mas que também exigia um tratamento formal distinto das convenções do drama moderno. Porém, a greve ficou em segundo plano, já que nem mesmo foi encenada, pois tudo que se sabe sobre ela é através *diálogo entre os membros da família* de operários. Portanto, Guarnieri não levou às últimas consequências as modificações no teatro brasileiro, mas ainda assim deu um passo importante.

Costa (2016) afirma que, através do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena criado em 1958 por Augusto Boal, jovens dramaturgos brasileiros discutiam sobre as peças dos próprios membros do grupo, o que resultava em modificações radicais nos textos. Também estudavam recursos teatrais sugeridos por encenadores como Piscator. Os dramaturgos brasileiros divergiam quanto à forma de se fazer teatro nessas discussões. Campos afirma que, no início, Guarnieri e Vianinha saíam em defesa do drama realista,

(...) que busca a expressão do social e do político através do desenvolvimento de uma situação concreta, particular, recusando o abstrato, o alegórico, o generalizante, o fragmentário. Seu estilo, embora nenhum dos dois apresente qualquer profissão de fé teórica, parece aproximar-se dos cânones mais ortodoxos de uma estética de esquerda, fundamentada sobretudo pelo pensamento lukacsiano. (CAMPOS, 1988, p. 45).

Iná Camargo Costa (2016) justifica essa tendência dos dois dramaturgos a partir de um viés histórico e político. Para a autora, o que determinava essa posição pró drama realista era a vinculação de Vianinha e Guarnieri ao Partido Comunista. Costa ressalta a importância de lembrar que, somente após a fase stalinista na União Soviética, após 1955, as peças Brecht puderam se tornar tema para os trabalhadores do teatro soviético e, nesse período, houve uma revolta contra as determinações stalinistas. De maneira retardatária, o Partido Comunista Brasileiro, somente mais tarde, incorporou as denúncias contra Stalin do Partido Comunista da União Soviética. Posteriormente, tais peças, bem como seus recursos, foram reconhecidas como importante referência para os dramaturgos brasileiros. No caso de Vianinha, a modificação em relação a aquela tendência resultou na elaboração de *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar*.

*Chapetuba Futebol Clube e Bilbao, Via Copacabana*, duas peças de autoria de Oduvaldo Vianna Filho, estrearam no Teatro Arena em 1959. *Chapetuba* surgiu a partir do trabalho desenvolvido pelo dramaturgo no Seminário de Dramaturgia e contou com a direção de Augusto Boal. A peça, montada em São Paulo e no Rio de Janeiro, tem o enredo centrado em um time de futebol denominado Chapetuba, que se esforça para tornar-se campeão regional enquanto acontecem conflitos entre os jogadores; alguns decidem-se entregar o jogo em nome de dinheiro, outros ficam inconformados com essa possibilidade. Já o enredo de *Bilbao, Via Copacabana* é cômico e focado na conduta de um homem que engana os moradores de um prédio.

Ao invés de perguntar qual a importância de Brecht nas peças brasileiras, Schwarz sugere: qual a conjuntura brasileira que levou alguns dramaturgos a recorrer aos recursos brechtianos? A canção é exemplo disso; enquanto para Brecht a canção “tinha parte com a experimentação teatral de ponta, era composta por músicos de vanguarda, a letra era obra de um grande poeta, e o conjunto integrava um momento alto de questionamento da ordem burguesa” (SCHWARZ, 1999, p.122), nos palcos brasileiros a combinação entre a música popular e o teatro era vantajosa por motivos distintos desses. Nas palavras do autor,

Para o teatro, porque a tentativa de combinar sua linguagem, de circuito restrito, a outra de imensa aceitação, com processo produtivo e enraizamento de classe muito diferente, alterava tudo. Para a canção, porque o teatro político e experimental se dirige em nome da liberdade, à fração desperta da contralite do país, em oposição ao rebanho de consumidores. (SCHWARZ, 1999, p.123)

Na análise de Betti (1997) também aparece esse argumento de que muito mais do que simplesmente apropriar-se da última moda do teatro estrangeiro, os dramaturgos do Teatro de Arena seguiam um programa político com objetivo de “superar o teatro burguês praticado pelo TBC (...) e pesquisar estilos.” (BETTI, 1997, p.64)

A peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, estreou no Teatro de Arena em 1960. Essa peça é resultado da busca por recursos fundamentados por Bertolt Brecht; exemplo disso são os títulos para introduzir as ações e a aproximação com o teatro de revista, como Costa (2016) assinala.

Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as consequências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contrarrevolução em andamento é que se colocava como protagonista. E sendo este protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita. (CAMARGO COSTA, Iná., 2016, p.72)

## II. Reflexões teóricas de Oduvaldo Vianna Filho

As reflexões teóricas de Oduvaldo Vianna Filho publicadas por Fernando Peixoto em *Vianinha (Teatro, televisão, política)* (1983) foram analisadas por Maria Silvia Betti (1997) no capítulo “Um projeto nacional para o teatro”.

No esboço *Quatro instantes do teatro no Brasil*, Vianinha, que em 1960 desvinculou-se do Arena, faz críticas à companhia e indica a busca por um outro caminho. Segundo o dramaturgo,

O Teatro de Arena continua a manter o homem como ele é; sem procurar discutir como ele não é. A perplexidade do homem diante da sociedade é espantosa. Ele pensa, age, sente, em termos de indivíduo. O Teatro de Arena não procurou golpear e demolir o indivíduo, e jogá-lo dentro da massa e dos seus problemas e sentimentos como massa. A ideia de que o indivíduo desaparece pode assustar a pequena burguesia. Não assustará o proletariado – é a sua libertação se livrar do pesado fardo de indivíduo que carrega, retido mesmo no seio do problema do homem social. (...)Nunca se colocam os sentimentos e os critérios de valores para o homem dirigir a sociedade.

Mostram-no sempre enquanto vítima – nunca enquanto agente de sua própria condição. (VIANNA FILHO, 1983, p.51)

Nesses esboços, Vianinha revisa os propósitos e o modo de fazer arte do Teatro de Arena à medida que reconhece a necessidade da radicalização do teatro épico no Brasil. O dramaturgo identificou a necessidade de tratar os assuntos no teatro de outro modo. Em *Alienação e irresponsabilidade*, afirma:

Brecht para mim é tudo isso – é artista antes de ser homem. É consciente de suas responsabilidades. Faz o preciso e não faz o que pode fazer com as armas anárquicas que lhe entrega uma sociedade alienada. Os gregos eu já li, e nunca vi, desde então, tanta responsabilidade e clareza. (...). Brecht faz um teatro ético. Exclusivamente ético. A arte para ele é o que trata da ética instintiva do homem que ele apanha empiricamente da realidade – e que só a arte pode organizar e dirigir conscientemente. Isto não exclui a inspiração, a intuição etc. Dando-lhe os lugares certos e correspondentes na escala normal da necessidade e causalidade, liberam-na para os mais altos voos. Os do pensamento. (1983, p. 60-61)

No texto de abertura da publicação da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, que estreou no Rio de Janeiro em julho de 1960, Vianinha opina sobre a função da arte e reforça a posição dos esboços anteriores. Para ele, através dos sentidos testemunhamos individualmente os fenômenos do mundo exterior. No entanto, somente através do conhecimento é possível compreender as experiências, a história. A arte, portanto, deve contribuir para a construção desse conhecimento e para a intervenção no que foi conhecido. Porém, há condicionamentos que determinam o modo pelo qual alguns artistas compreendem e constroem o conhecimento em suas obras de arte. Oduvaldo Vianna Filho aponta o teatro realista como exemplo disso, pois essa forma de teatro, busca corresponder ao que os indivíduos apreendem através dos sentidos. Nas palavras do dramaturgo, o realismo

não consegue levar à consciência social o instrumento com o qual poderá verificar seu condicionamento, seu movimento histórico, sua alienação, para poder modificar as relações que se estabelecem independente de nossa vontade e que necessariamente conduzem a história para trás. O realismo agora conduz à contemplação. (2016, p. 94)

Vianinha, ainda nesse texto, indica outra forma que contempla suas propostas. Para ele, os indivíduos devem ser representados diante das condições sociais que os condicionam, pois assim será possível a compreensão da peça para além dos dados imediatos, já que ela conseguirá expressar, de maneira responsável, seu intuito de intervenção na sociedade.

### III. *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*

Na peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960), duas classes são colocadas lado a lado em uma fábrica, proprietários e trabalhadores sem propriedade, denominados como ‘Capitalistas’ e ‘Desgraçados’. No início da peça, após o término do descanso de dois minutos cedido aos trabalhadores, eles reivindicam aos Capitalistas mais dois minutos. Segue-se o enredo, de modo que as cenas ilustrem o conceito de mais-valia dentro da luta de classes. Segundo Iná Camargo Costa (1998), nesta exposição teatral montada com o grupo de Teatro Jovem no teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura, expõe o conceito de mais-valia e seus desdobramentos, conceito este que não se caracteriza como objeto, mas que só interessa ao dramaturgo pensando-o dentro da luta de classes.

Essa peça ficou em cartaz por cerca de oito meses, tinha a média de quatrocentos espectadores por apresentação e os ensaios eram abertos ao público. Apesar da grande afluência de público, em 1960, João das Neves afirmou que os textos do Teatro de Arena visavam a um público (popular), mas atingiam outro (classe média). Oduvaldo Vianna Filho concordou com a crítica de João das Neves, por isso, buscou, na prática, mudar os locais de encenação da peça e propôs um intercâmbio com o Teatro de Arena e uma militância que visasse à intervenção política na realidade. Da mesma forma, buscava com o teatro intervir culturalmente, mesmo que suspeitasse que esta estratégia rendesse menos visibilidade a um tipo de grupo que não atendesse aos interesses da imprensa especializada.

A primeira fala dos atores em cena é dirigida aos espectadores, trata-se de um comentário que, mais do que apenas cômico, situa prontamente a diferença desta peça em relação a outras peças brasileiras. Isso pode ser ilustrado no seguinte trecho:

...Titio e Titia não brigarão,  
 Nenhuma Dona Maria vai chorar,  
 estão cansados de brigar,  
 desistiram de chorar.  
 Estão todos na rua pensando como chegamos até aqui (...)  
 Só nos velhos palcos se choram, se brigam (...)  
 Procuramos outro descaminho  
 Mesmo enterrado, sem graça, raivudo  
 Para deixar de chorar porque o pinico furou,  
 Pneu estourou (...)  
 Somos poucos: eu, eu, Abreu, Romeu, Tadeu, Dirceu... (VIANNA, 1981,  
 p.224-225)

Nessa fala os atores anunciam que procurarão outro caminho teatral, que não o que privilegia conflitos familiares e domésticos embalados por choro, portanto, dão a entender que outra temática, diferente da que aparecia nos velhos palcos, terá lugar. O fato de esta ser a primeira fala do espetáculo indica uma mudança formal, além da mudança de conteúdo da peça, isto é, se o assunto não será mais o mesmo das peças anteriores, tampouco o modo de representar os assuntos será semelhante.

As coisas, lugares e objetos do espetáculo não são representados buscando semelhança com o que existe fora de cena. Ao contrário, recursos mínimos são utilizados para representá-los. Uma piscina, por exemplo, é um painel escrito “piscina” e o sol é segurado por um pedaço de arame. A opção formal do dramaturgo por esse tipo de representação denota que seu interesse era o de possibilitar justamente um distanciamento do espectador em relação ao que vê, a percepção de que outra coisa, para além daquilo que aparece representado, deve ser extraída da peça.

O primeiro coro da peça é o Coro dos Desgraçados, em que os trabalhadores que nem sequer têm nomes afirmam que trabalham constantemente e desfrutam somente do resultado negativo do seu trabalho. Dizem: “Fizemos as correntes que nos botaram nos pés...” (VIANNA, 1981, p.225). “Eu faço charutos e fumo bitucas, Eu faço tecidos e ando pelado...” (VIANNA, 1981, p.226). Após esse coro, os Desgraçados têm dois minutos de descanso e o que poderia aparentar traço cômico, na verdade, é muito sério: esqueceram de como sentar-se, de tanto trabalhar.

Embora os Desgraçados tenham traços de personalidade específicos definidos para cada um, suas ações não são motivadas por questões individuais e não implicam resultados individuais, todas são motivadas pela classe social de que fazem parte, como posteriormente demonstraremos. O Desgraçado 1 é religioso, o Desgraçado 2 ri constantemente sem saber o porquê, o Desgraçado 3 fala obsessivamente de mulheres e o Desgraçado 4 é o que tem um olhar crítico para a situação em que vivem, inicialmente já se caracteriza como incomodado e cansado da situação, demonstrando insatisfação com a frustração das vontades que tem, mostrando uma postura questionadora.

A primeira reivindicação dos Desgraçados é por mais dois minutos de descanso, mas o Coro dos Capitalistas tenta dispersá-los ao ordenar que voltem a trabalhar. Diante da solitária insistência do Desgraçado 4, o Capitalista 2 utiliza táticas como a distribuição de balas de água ao povo. É ele quem lidera o discurso dos Capitalistas, pois aparenta ser o mais instruído, já que conta uma falsa história de dedicação e dificuldades: “Trabalhava vinte e cinco horas na

fábrica de um homem mau que roubava o povo bom . . . as outras trinta e duras horas do dia trabalhava pra mim aprendendo sob a luz dos vaga-lumes . . .” (VIANNA, 1981, p.233).

Ao contar a história, passa a encená-la com a participação dos demais Capitalistas, de uma Mocinha chamada Maria e de outros apetrechos como revólver, lenço no pescoço, música de suspense etc. Em sua falsa história, ele e a filha de seu patrão, Mocinha, apaixonam-se. Tanto os Capitalistas quanto a Mocinha desmascaram a falsa história para o espectador com falhas propositais inseridas pelo dramaturgo. O Capitalista 3 questiona se a história é verdadeira, pois o pai do Capitalista 2 tinha uma fazenda, portanto, supunha que fosse herdeiro da propriedade das terras. Quando afirma que o pai de Mocinha é corrupto pois mistura terra na farinha, Mocinha interfere dizendo que a máquina inventada pelo Capitalista 2 também mistura farinha na terra. Quando Maria oferece pudim, ele a cutuca, pois deveria oferecer capim para a história ser ainda mais comovente. Sua história prossegue com o casal sendo perseguido pelo pai, interpretado pelo Capitalista 1, que em vários momentos distorce sua fala. O Capitalista 2 discursa fervorosamente sobre sua incansável vontade de vencer, sua superação dos obstáculos, competição com os demais e, conseqüentemente, sobre o final feliz. O Coro dos Capitalistas diz:

Todos nós temos histórias iguais,  
de luta, suor e lágrimas . . .  
De descrença, vontade e fibra.  
Vencer é lutar, lutar é vencer.  
Continuamos lutando  
Para que nossos filhos um dia futuro se lembrem de nós  
Com uma lágrima de orgulho,  
Com um pedaço de sorriso,  
Com rosas na mão,  
Com rosas no coração! (VIANNA, 1981, p.237)

O espectador pode, a partir do distanciamento provocado pelas falhas propositais no discurso e na encenação do Capitalista 1, perceber criticamente que a falsa história ilude aos Desgraçados de que não há desigualdade social sistemática e estrutural, mas que tudo depende do esforço e, justamente por isso, não devem descansar nem mesmo por um minuto. Já os Desgraçados impressionam-se com a história e desistem da reivindicação.

Há ainda outra função tão relevante quanto a de convencimento dos Desgraçados para essa falsa história do Capitalista 2, trata-se da identificação da história com a forma e com os temas do drama burguês. Com a forma, pois o Capitalista 2 constantemente refere-se a si mesmo como indivíduo sozinho, que luta, tem iniciativa para vencer e determinar seu próprio destino justamente por isso. Com os temas, pois vence a fome, o patrão explorador, o amor, os

concorrentes etc. Segundo Szondi (2004), a intenção individual de ascensão social e a tentativa de propagação dessa virtude que move a ação numa peça é o que faz da obra um drama burguês. Importa-nos demonstrar que esta cena - em que a ideologia burguesa é encenada pelo Capitalista 2 e falseada satiricamente pelo dramaturgo - funciona como uma crítica às formas teatrais de que Oduvaldo Vianna Filho procura se distanciar na *Mais-Valia*.

Como o Desgraçado 4 é o único a não acreditar na falsa história, os Capitalistas rapidamente se unem enquanto classe e têm uma ideia. Utilizam-se de um artifício para desviar a atenção dos trabalhadores, que é o concurso “Você é o homem mais feliz do país?”, no qual o vencedor ganha uma viagem aos Estados Unidos. A banca examinadora é composta de três Capitalistas e para concorrer basta fumar cento e doze maços de “comigo ninguém põe a cara.” O Capitalista 3 convoca:

Será você aí na esquina com a mão no nariz? Ou você que está na fila da lotação há sete anos e oito dias? Você aí – largue a sua marmitta e venha concorrer. Você também que concerta esgoto fedido da Avenida Buracos a Granel. Venha. Uma viagem aos States, homem mais feliz do país! (VIANNA, 1981, p.239)

Novamente há a ruptura da quarta parede quando os figurantes entram na fila para participar do concurso.

Fig. 1 -Puxa, eu só entro nessa história para entrar em fila.  
 Fig. 2 - E pra vir ao teatro eu também entrei na fila.  
 Fig. 3 - No mundo de hoje só tem fila.  
 Fig. 4 - Fila da mãe!  
 D4 - (Aparece em cena. Ao público) Nesta cena eu não entro, não. Sem motivo especial nenhum. É que acho que o autor não sabia o que fazer comigo! Principiante! (Sai) (VIANNA, 1981, p.239)

Os Desgraçados 1, 2 e 3 participam do concurso e são avaliados pela banca de Capitalistas, que associa propositalmente felicidade ao que corresponde, na verdade, ao que há de mais precário na vida dos trabalhadores. Supõem que o Desgraçado 3 seja o mais feliz porque ele reclama de vários problemas físicos, mas mudam de ideia quando ele admite ter um tipo de lazer: vai ao sítio de seus parentes. Descartam prontamente o Desgraçado 1, que afirma que no ano seguinte se aposentará. Já o Desgraçado 2 corresponde às expectativas dos Capitalistas: esposa, filhos, mãe e irmão morreram, não sabe do que ri, não sabe nem enunciar qual o maior desejo de sua vida. Como diz o Coro do Homem Feliz:

Não sabe ler, não quer comer,

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

Após o concurso, ao cair no chão, o Desgraçado 2 começa a ter sintomas que prenunciam a morte; os outros Desgraçados alertam sobre o prêmio do concurso e ele afirma que tem medo de avião, não sabe falar inglês e que não pode faltar no trabalho. Após sua morte, os outros desgraçados não se comovem quando colocam uma vela em sua mão o morto dirige-se ao público: “Puxa! Ainda vão querer queimar minha mão?” (VIANNA, 1981, p.244). Nesta cena, a ausência de comoção e dramatização em relação à morte é substituída pela tomada de consciência, Iná Camargo Costa (2016) afirma que

Tal recurso de distanciamento, visando deliberadamente a dissipar eventuais emoções baratas (piedade caridosa pelo explorado infeliz), trivial para atores cômicos e circenses (palhaços) é de difícil aceitação por atores de formação dramática e ainda mais por públicos cultivados pelo repertório dramático. Mas corresponde a importante conquista do repertório épico que não aceita mais distinções facilitadoras como drama e comédia, nem admite o critério das técnicas próprias à interpretação num gênero e proibidas no outro. Por outro lado, o uso desses recursos induz (...) à cômoda classificação de *Mais-valia*, no âmbito da farsa. Mas o momento seguinte (a revolta dos companheiros com a morte de D2 não tem nada de cômico ou farsesco: tem fortíssima carga dramática, indicando que o dramaturgo espera a identificação do público com essa situação e não com a anterior. (p.87)

Isso pode ser notado na seguinte fala do Desgraçado 4:

Podem disfarçar e me enganar; podem tocar tango, anular gol de Pelé, que na Índia é muito pior, que o Brasil é rico de fazer dó, que eu estou aqui porque quis, que o calor arrebenta o verniz. Podem fazer pinga da verde, da branca, da amarela. Quem nasceu pra tostão nunca chegará ao milhão e ficará mijão e pagão. Só uma coisa vocês não podem me esconder, porque vocês não podem sentir! É essa dor de barriga, é essa dor no meu peito- é essa dor que eu tenho de mim! Precisamos descobrir imediatamente de onde vem essa dor, essa raiva enrugada, o macacão que não sai do meu corpo. Quem vai? (VIANNA, 1981, p. 245)

O Desgraçado 3 é quem se dispõe a ser o primeiro a investigar o que o Desgraçado 4 propõe. Ele se dirige aos Capitalistas e quer saber por que existe o lucro, mas através do

oferecimento de benefícios é cooptado: leva um papel, em que os Capitalistas explicam que o problema do mundo está no fato de ele girar, para ler aos companheiros. Torna-se traidor da classe e retira-se em companhia da garota de programa que os capitalistas providenciaram.

Insatisfeito com a explicação do Desgraçado 3, que não possibilita uma resolução efetiva para os problemas do mundo, o Desgraçado 4 vai para a fila do suicídio, em que há um cobrador, uma banqueta e um cartaz ao lado com os seguintes dizeres: “taxa de suicídio 1.º andar ao 5.º - Cr\$ 50,00; 5.º ao 10.º andar – Cr\$ 100,00; 10.º ao 15.º andar – Cr\$ 500,00; 16.º ao 20.º andar – Cr\$ 1.000 – Gorjeta inclusa.” (VIANNA, 1981, p.249). Como o Desgraçado 4 só tem vinte cruzeiros, não tem condições de pagar o exigido para a morte ser garantida. Essa cena, assim como a cena da morte do Desgraçado 2, não é representada com teor dramático, novamente o que ocorre não é à comoção em relação à morte.

Após essa cena, se inicia um confuso diálogo entre dois barbeiros e o Desgraçado 4; neste diálogo os barbeiros dizem que ganham dinheiro pelo trabalho que têm, cobrando mais caro do que realmente vale. É um diálogo que se repete cada vez mais rápido e é ele que possibilita que o Desgraçado 4 chegue à seguinte conclusão:

No começo dessa peça sem graça de desgraça, um homem muito rico, de muito bom bico, disse que ele tinha lucro porque vendia um pouco mais caro o que ele fazia trabalhando como burro chucro! E era mentira. (...) Se ele vendesse um pouquinho mais caro do que é, comprava dos outros um pouquinho mais caro do que é – e tudo acontecia sempre como aconteceu com vocês – ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo . . . (VIANNA, 1981, p.253).

O que argumentamos sobre a ausência da comoção em relação à morte e a tomada de consciência propagada pela peça pode ser observado na fala que se segue a essa descoberta do Desgraçado 4. Além da fala, o Coro reforça essa ideia ao dizer que não é hora de chorar, mas, sim, de lutar.

Eu não estou louco . . . só fiquei rouco! Eu não quero me matar – eu descobri! Quem descobre não morre! Vocês me salvaram . . . eu volto para salvar vocês. Vou descobrir onde está o lucro. Não é quem trabalha quem tem lucro! Não é quem trabalha quem tem lucro! (VIANNA, 1981, p.254)

A cena seguinte é um diálogo entre o Desgraçado 4 e um vendedor de carros. O Desgraçado 4 tenta pagar por um carro com uma carta escrita por sua avó que tem valor sentimental para ele. O vendedor supõe que o Desgraçado esteja brincando mas, na verdade,

essa tentativa premeditada faz parte de suas investigações para saber de onde vem o lucro e, conseqüentemente, entender por que algumas coisas são compráveis e outras não. Quando o vendedor no final do diálogo saca um revólver e se suicida, pela terceira vez, a morte não é recebida com comoção pelo Desgraçado, que continua conversando com o vendedor morto.

Começa na peça o “congresso dos sábios economistas - valor das mercadorias e preço”. Nesse congresso há vários participantes velhos, numerados como 1, 2, 3 e 4. Esses participantes têm alguns problemas, como surdez, são até acompanhados por enfermeiras, alguns velhos pausam suas falas constantemente para descansar ou por necessidade de urinar, outros até morrem durante suas falas. O tema de discussão no congresso é: o que determina o preço da mercadoria? Dentro desta confusão generalizada afirmam que é a etiqueta, aquele adesivo pregado no produto, que determina o preço da mercadoria. Há outro participante, um moço gago, que pede a fala, mas devido à gagueira é atrapalhado pelos velhos. Ele diz que: “O va . . . valor das mer . . . merca... dorias é deter . . . determinado pelo tempo de trabalho que se com . . . consome na sua fa . . . . fabricação! Vão ouvir ou não vão?” (VIANNA, 1981, p. 263). E continua “Se o tem . . . tempo de trabalho gas . . . gasto na pro . . . produção de um par sa . . . pato é de duas horas e o tem . . . po gasto na produção de um qui . . . quilo de trigo é de u . . . uma hora . . . Um par de sapato vale dois quilos de trigo.” ... (VIANNA, 1981, p.264).

O moço gago insiste em defender suas ideias, ignoradas pelos velhos mas aplaudidas pelo Desgraçado 4, que assiste a tudo atentamente e recolhe um papel jogado no chão pelo moço gago, que desiste do congresso, após mais um velho morrer e o Velho 1 decretar outra vez um minuto de silêncio. Nessa cena, tanto os velhos acadêmicos defensores do capitalismo quanto o moço defensor da tese marxista não são caracterizados pelo dramaturgo em condições favoráveis para a defesa de suas ideias, pois os velhos estão cheios de problemas físicos e já acomodados, o moço, sozinho e com dificuldade de fala devido à gagueira. O único que incorpora por acaso – já que o papel foi jogado no chão – um discurso que de fato terá utilidade, como demonstraremos em seguida, é o trabalhador, o Desgraçado 4. A construção formal das personagens do congresso não ocorre ao acaso, ocorre para alertar qual lugar os acadêmicos têm ocupado na relação com os trabalhadores.

O Desgraçado 4 procura o Desgraçado 1 para dividir sua descoberta, mas o Desgraçado 1, de tanto lidar de forma estranhada<sup>16</sup> com seu trabalho, precisa de uma representação que

---

<sup>16</sup> O conceito de *estranhamento* é exposto por Karl Marx nos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Nossa monografia de conclusão de curso de graduação, intitulada *Análise da presença de correntes filosóficas nos romances de Machado de Assis*, parte da constatação que o Brasil do século XIX já atendia, ao seu próprio modo, a interesses capitalistas. Com base nessa premissa, defendemos que o comportamento da personagem Dona Plácida denota similaridades com o comportamento do trabalhador estranhado do sistema capitalista, são elas: enxergar

exemplifique a mais-valia, por isso vão a uma feira imaginária onde só podem comprar o que comprariam acordados. Costa reitera 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. (CAMARGO COSTA, Iná. ,2016, p.92)

Nesta feira vários vendedores oferecem todo tipo de coisa, desde apartamentos a cursos em faculdades. Os Desgraçados pagam pelas mercadorias com o tempo de trabalho, por exemplo, o Desgraçado 1 trabalha oito horas por dia e para adquirir um quilo de feijão precisa pagar trinta minutos. Ele percebe que, com a condição de comprar somente o que compraria acordado, não pode comprar nada do que deseja. Além disso, nota que o que ele mais deseja vale muito mais horas do que o tanto de horas que ele trabalha.

O Desgraçado 1 ilude-se, pensando que em outro momento poderá comprar mais coisas, mas é surpreendido pelo Porteiro da feira, que alerta que, segundo o regulamento, as horas que sobraram ficam na feira.

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

D4 - E gasta para viver – pra poder trabalhar no dia seguinte – só duas horas . . . As outras seis horas . . . ficam na feira . . . é o lucro! (VIANNA, 1981, p. 271)

O Desgraçado 4 prossegue com a explicação de que as horas a mais que trabalham, lucradas pelo patrão, são a mais-valia. As personagens entoam um coro dizendo que a mais-valia vai acabar e os Capitalistas aparecem novamente ao ouvir esse coro, e encenam o seguinte diálogo:

C3 - O que é maisania?

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

C3 - E essas quatro horas que sobram?

C1 - Ingenuozinho. Faz bilu-bilu. São nossas horas – é o meu iate, minha boate, a virgindade de minha filha, o meu peru, sua havaiana, nosso pastel de creme, nossa piscina, minha vacina, meu cavalinho . . . poc, poc, cavalinho bom . . . Minha fábrica. (VIANNA, 1981, p.274)

---

sua própria atividade como uma atividade não pertencente a ela e não reconhecer que a precariedade de sua vida é resultante da exploração que convém às elites. No caso desta dissertação, notamos as mesmas características nas personagens operárias.

Os Desgraçados enfrentam os patrões Capitalistas, afirmando que tudo que os Capitalistas têm é deles também. O Capitalista 3, com medo da reação dos Desgraçados quer desistir, denunciando uma fratura dentro da classe social dominante, mas é ameaçado pelo Capitalista 1, que diz que anunciaria um caso de corrupção que o envolve. Quando a luta dos Desgraçados começa a realmente incomodar, os Capitalistas recorrem à polícia para reprimilos e prendê-los, acusando-os de desacato à autoridade e perturbação da ordem. A única solução possível, que é a que encaminha para o epílogo, é a união da classe trabalhadora, que reconhece que as mercadorias produzidas, fruto de seu trabalho, são suas e que pode descobrir outras coisas e compartilhar com todos os outros trabalhadores para se unirem na luta. Como diz D1:

Gente – o trem é teu, o riso é teu, a linotipo é tua, aço é teu, eletricidade é teu, prensa é tua, rotativa é teu, eletricidade é teu, prensa é tua, rotativa é teu, tear é teu, torno é teu, segadeira é tua, martelo é teu, rotativa é teu, o sonho é teu, a foice é tua, o samba é teu o amor é teu, a lembrança é tua, a lua é tua. A vida é teu! A vida é tua! (VIANNA, 1981, p.278)



Na peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, encontramos uma alternativa à forma dramática clássica, pois há uma série de características que não correspondem às exigências dessa forma, como o prólogo, o cenário anti-ilusionista, o coro, a falta de fusão completa dos atores com as personagens, a configuração das personagens enquanto pertencentes a uma classe social, a ruptura da quarta parede, a inclusão de um mediador que contribui para o andamento da peça, a ausência de comoção das personagens diante da morte, os tipos de preocupação que guiam a ação das personagens, a ironia, a comicidade, os slides, a função das canções, a ausência do conflito inter-humano e a presença de determinações que independem da vontade das personagens.

Se a ascense intramundana, assim denominada por Weber e retomada por Szondi (2001), contribuiu na caracterização da personagem burguesa no século XVIII, por outro lado, na peça brasileira a consciência de classe contribuiu na caracterização da personagem trabalhadora.

O sentimentalismo é alvo de ironia e serve ao efeito de distanciamento proposto por Brecht, pois é evitado em situações de mortes e tragédias. Nem mesmo laços familiares são apresentados nessa peça de Vianna Filho.

Conforme já indicamos acima, ao mostrar as determinantes sociais das relações humanas, Vianinha dá o primeiro passo para distanciar sua obra da forma dramática. À medida que o espectador é levado a perceber através de recursos literários como a paródia, a sátira e

os paradoxos que algo para além da representação deve ser apreendido, – por exemplo, quando os capitalistas encenam sua falsa história de luta e muito trabalho para enriquecer, à maneira que o drama burguês exigiria: um indivíduo que visa à ascensão social vence uma série de obstáculos e os conflitos familiares etc., e com falhas inseridas propositalmente pelo dramaturgo na fala das personagens para deslegitimar aquele discurso – ele, conseqüentemente, desperta para as formas de exploração resultantes do sistema capitalista (conhece) e conforme as personagens descobrem ao longo da peça o que é mais-valia (tensão voltada para o andamento da ação) e modificam sua conduta (indivíduos são mutáveis), o efeito didático da peça é atingido.

#### IV. O Centro Popular de Cultura (CPC)

Durante a temporada de encenação de *Black-tie* no Rio de Janeiro, Vianinha atuou como ator na montagem da peça. Ainda nesse período, foi responsável pela organização do Seminário de Dramaturgia carioca. Como mostramos na seção anterior através das reflexões teóricas do dramaturgo, ele vivia uma fase de intensas divergências com o Arena e decidiu trilhar outro caminho<sup>17</sup>, o que resultou na montagem da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman, colaboradores de *Mais-Valia*, ao lado de Vianna Filho, foram os idealizadores do Centro Popular de Cultura.

Fundado em dezembro de 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC) vinculado à UNE (União Nacional dos Estudantes)<sup>18</sup> era um movimento político composto por artistas e intelectuais que buscavam um público popular para apresentar suas inovações artísticas diretamente envolvidas com o teatro político de agitação e propaganda (Agitrop). Costa, no livro *Agitprop: Cultura política* (2015) destaca como um importante aspecto desse movimento

A ruptura ideológica, realizada na prática, com as determinações do mercado de entretenimento – particularmente notável nos espetáculos de rua para os quais não se cobravam ingressos – tanto no âmbito da produção quanto no plano do debate crítico. Os militantes do CPC divergiam abertamente das demandas culturais burguesas e pequeno-burguesas apresentadas nos jornais – e, como contrapartida, estes veículos de comunicação simplesmente

<sup>17</sup> No artigo *Do Arena ao CPC* (outubro de 1962), Vianna expõe novamente as razões que motivaram seu rompimento com o Teatro de Arena.

<sup>18</sup> A história do Centro Popular de Cultura é relatada em *CPC UNE*, de Manoel Tosta Berlinck (1984). Maria Silvia Betti (1997) elencou três categorias de trabalho sobre o CPC: a) obras de resgate histórico; b) trabalhos de estabelecimento crítico; c) trabalhos de periodização e informação geral.

ignoravam, (para não dizer boicotavam) os seus trabalhos. (CAMARGO COSTA, Iná., 2015, p.30-31)

Costa (2015) reconhece o CPC como um movimento de grande importância, comparável, no que diz respeito à revolução teatral, às experiências com teatro épico na União Soviética e na Alemanha. A organização de uma “ação cultural que fizesse avançar a consciência política crítica dos (...) estudantes universitários” (CAMARGO COSTA, Iná., 2015, p.30) e a “criação de um ambiente de debate e produção de uma cultura menos comprometida com as demandas de mercado da classe dominante” (CAMARGO COSTA, Iná., 2015, p.30) são as características que permitem essa comparação.

## V. *O Auto dos 99%*

No *Auto dos 99%* (março de 1962), que tem o subtítulo *Onde se Vê como a Universidade Capricha no Subdesenvolvimento*, o percurso da história do Brasil é refeito desde a colonização, passando pela catequização dos índios, escravidão dos negros, criação das universidades, Independência do Brasil e Proclamação da República. A equipe que produziu a peça afirma que é uma tentativa de conscientizar os estudantes da importância e urgência de uma reforma universitária. Seu intuito, ao evidenciar o papel ideológico dos cursos universitários, é mostrar como a universidade reproduz o sistema excludente que fundou o Brasil. Foi escrita por Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam, Cecil Thiré, Marco Aurélio e Oduvaldo Vianna Filho, que formavam uma equipe do Centro Popular de Cultura da UNE. Na nota de apresentação da peça em sua primeira edição, publicada pela revista *Tempo Brasileiro*, os autores afirmam:

Percorrendo todas as capitais brasileiras, juntamente com diversos outros textos apresentados pela UNE-volante, o *Auto dos 99%* fez com que, pela primeira vez, se levantasse o problema da Universidade no Brasil em termos realmente amplos e populares. E, já por ocasião da greve geral pela participação de 1/3 nos órgãos universitários, os estudantes, ao tentarem levar ao povo, em praça pública, uma questão que sobretudo a eles e ao povo dizia respeito, tiveram de enfrentar a ação policial que lhes impediu de encenarem aquele Auto... (p.89)

O prólogo da peça é feito por uma *Voz* que descreve as características bucólicas do Brasil antes da chegada dos portugueses. Assim como na *Mais-Valia*, logo de início, já comunica o que não irá fazer. Ao descrever a natureza, afirma que tudo era silêncio e que não é o barulho dos passarinhos ou das árvores que quebra o silêncio, dando a entender que outra

coisa quebra o silêncio e que para contar essa história será necessário outro recurso que não o lírico.

Nesta peça, as personagens não têm traços de personalidade definidos, diferente da *Mais-Valia*, em que os Desgraçados 1 e 4 tinham características próprias, um religioso dogmático e outro questionador. Conta-se a história do Brasil criticamente, ao invés de caracterizar como um tipo as personagens que são partes atuantes dessa história. As primeiras personagens em cena são índios numerados como índio 1 e índio 2, eles dialogam sobre a caça que fizeram e decidem por compartilhá-la entre si.

O próximo diálogo é de duas personagens conhecidas na história do Brasil, Pedro Álvares Cabral e Pero Vaz de Caminha, designados na peça apenas pelos seus sobrenomes. Eles suspeitam da chegada a uma terra que na peça já denominam como Brasil. O fato de haver essa referência ao nome dado apenas futuramente ao país e a rapidez no trato dado ao diálogo sobre a “descoberta” do Brasil demonstra que os autores não desejam um retrato histórico objetivo. O Padre responsável pela catequização dos índios é chamado de “Coisa Preta” por eles e fala utilizando palavras que se remetem à língua portuguesa, mas acrescenta outras letras para aproximar do latim. Diz o padre, ao ser ameaçado pelos índios com flechas: “Abaxare flecham que apontam ad me, Mi venito cumo amigorum do peitum. Abaxare flecham! Abaxare flecham! (p.90). Essa construção da linguagem do padre possibilita reafirmarmos que não se trata de um retrato histórico.

O padre passa a ser chamado de Tupã pelos índios quando tira um espinho do pé de um índio. Após essa situação o sistema de escambo é iniciado e o Coro canta:

... Bugigangorum, bugigangorum.  
Índio quer bugiganga,  
Mesmo que continue de tanga.  
Parece que será essa a história do Brasil:  
Cheio de Bugiganga,  
Sempre de tanga.  
Me dá. Me dá. Me dá. (p.90)

Os índios são incentivados pelo padre a trabalhar explorando a terra e aceitam, mas quando um dos índios recebe mais coisas em troca por ter trabalhado mais, os outros índios reclamam, pois defendem que todos deveriam receber o mesmo. O discurso do padre e do donatário das terras é o mesmo dos Capitalistas da *Mais-Valia*; embora seja uma situação mais rápida, pretendem convencê-los de que o que se tem é devido ao esforço. Os índios 2 e 3 cansam-se do trabalho, enquanto o índio 1 trabalha cada vez mais e perde completamente o

hábito de compartilhar aquilo que tem, sob a justificativa de que não é mais selvagem. Aqui, assim como na *Mais-Valia*, em que o Desgraçado 3 é cooptado pelas Capitalistas, acontece o mesmo com o índio 1, pois, enquanto os outros índios decidem voltar aos hábitos de antes da invasão portuguesa, o índio 1 continua a ser explorado por eles em troca de objetos. O português donatário diz:

Façam como ele (Aponta Índio 1). Tem as melhores bugigangas do país. Porque sabe trabalhar. Obedece à marcação. Vão se danar, ó nativos! Vão se danar! Não tem mais caça. Água acabou. Nós derrubamos muitas árvores, ó, bocós de mola! Acabou árvore, acabou água, acabou bicho. Vão se danar, ó nudistas! É melhor trabalhar comigo, ó, precursores dos nordestinos!” (p.91)

Nesta fala fica evidente a agressividade dos colonizadores, quando os índios se dão conta de sua situação e se negam a trabalhar para eles. Aproxima-se da *Mais-valia*, pois, quando os Capitalistas se sentem mais incomodados com a luta dos Desgraçados, apelam à polícia para acusá-los de perturbação da ordem. Com a situação dos índios agravando-se cada vez mais devido à sede e à fome, o padre continua a catequização insistindo que devem trabalhar para superar a miséria. Os índios começam a sofrer castigos físicos e novamente o índio 1 aparece como cooptado pelos portugueses, pois até castiga, em parceria com os colonizadores, seus antigos companheiros. O português diz em relação à escravização dos negros:

Não dá pé! Não dá pé! Esse negócio de catequizar índios termina assim. Bondade dá nisso. Gastamos um dinheirão, eles poucos produzem, a Inglaterra a nos comer as vesículas. O melhor é usar gente acostumada a ter o cangote abaixado. O melhor é usar negro que negro não é gente, desde que Deus os pintou de preto para facilitar a distinção. Que venham os pretos! (p.92)

Em referência à invasão francesa em Portugal a peça conta a fuga de D. João VI para o Brasil, sob pressão de Napoleão Bonaparte. Como resultado dessa fuga, a intensificação da exploração, a criação de portos, escolas, e, entre outras coisas, a criação de faculdades. A partir daqui a peça passa a representar o processo seletivo das faculdades, o vestibular. Neste processo, todos os candidatos aparecem esperançosos quanto à possibilidade de estudo, mas a vaga é destinada só a quem já detém privilégios, vejamos:

PROF. – Todos se saíram muito bem! As letras gordinhas, desenhadas a capricho, as provas muito bem perfumadas. Todos se saíram muito bem. Em sendo assim, será na prova de títulos que decidiremos o concurso. Por favor, queiram declinar seus títulos.

ALUNO – Cidadão português.

PROF. – Pronto! Passou! Passou, meu filho. Já está dentro. Sem choro nem vela. Não tem arrego. Sem apelação. Vem de lá com um abraço! (Abraçam-se). (p.93)

Os autores da peça optaram por contar, através de diálogos curtos, a Independência do Brasil e a Proclamação da República, pois a esperança das personagens exploradas na peça era de que esses fatos históricos corrigissem a injustiça de que somente quem já detinha privilégios pudesse cursar a faculdade. A cada fato histórico, o Coro renova a esperança ao dizer:

Chegando a independência  
Virá a nossa vez  
Vai acabar a indecência  
De só passar português. (p.93)

Diferente da *Mais-Valia*, o desfecho das ações nesta peça não é encaminhado por uma personagem. Ao alertar o espectador quanto à necessidade de uma reforma universitária, o desfecho é encaminhado através da retomada satírica de fatos históricos que culminaram nas condições atuais das universidades. Na *Mais-Valia*, como é representada a tomada de consciência dos trabalhadores sobre o que é a mais-valia e é desconstruído o discurso do patrão, isto só poderia ser encaminhado por uma personagem trabalhadora.

O próximo episódio da peça é o anúncio por um bedel de que as aulas se iniciarão. Todos os cursos são apresentados por uma chamada introdutória, são aulas de Ciências Sociais, Arquitetura, História, Direito, Economia e Filosofia. Na aula do curso de Ciências Sociais, o professor fala apenas sobre obviedades relativas aos jornais:

Por matutinos entendemos os jornais que saem e devem ser lidos pela manhã. Por vespertinos entendemos o que saem e devem ser lidos à tarde. Os senhores talvez estejam inquietos por saber qual o significado desse *devem*, que eu mencionei no período anterior, ao dizer que os periódicos tais e tais *devem* ser lidos a tais e tais horas. Coloquei esse *devem* unicamente por rigor científico. Em verdade, nem sempre são os matutinos lidos pela manhã ou os vespertinos à tarde. Há quem os leia à tarde e à noite, respectivamente. (p.94)

Portanto, é prolixo, não desenvolve o que realmente interessaria ao curso, como quando diz que não se aprofundará no conceito de classe social, pois é um problema que tem pouca importância à sociologia. Nesta mesma aula, quando aparecem operários reivindicando aumento, os estudantes criticam, dizendo que falta organização e afirmam que os salários não aumentam devido ao alto custo de produção. Já o curso de Arquitetura é dedicado às colunas

jônicas, assim como em outros cursos o professor não aprofunda suas análises e é prolixo. Numa aula de arquitetura, quando surge a imagem de uma favela o professor diz:

Trata-se de uma favela, habitação popular que não sofre a mínima interferência de arquitetos, adquirindo assim esse aspecto rude e desagradável. Isso está fora do âmbito de nossa profissão, porque tanto as casas quanto a disposição delas são planejadas e realizadas unicamente pelos habitantes do morro. Mais comumente conhecidos como favelados. Como veem, eles mesmos dão conta do recado. Logo, não vale a pena perdermos tempo com isso. Voltemos ao nosso capitel jônico! (p.95)

No curso de História, ao falar sobre a Independência do Brasil, o professor se detém em inutilidades a respeito do dia da Proclamação da Independência. Quanto ao Curso de Direito, o professor não se lembra qual é o objeto de estudo da matéria que leciona. Já no curso de Economia, os alunos são incentivados a lucrar independentemente de qualquer outra coisa. Em Filosofia, o professor cita clichês de problemas filosóficos e filósofos, mas suas falas são desconexas e confusas. Nessa aula, os alunos manifestam-se, dizendo coisas incompreensíveis, sem sentido nenhum.

A variedade de aulas encenadas tem a função de mostrar ao espectador que se trata de um problema resultante de um sistema vinculado à história do Brasil e da criação das universidades no Brasil pelos portugueses, e não resultante dos temas concernentes a cada área de conhecimento. O problema é a ausência de pobres estudando nas universidades e a ausência da preocupação com isso dentro das universidades, devido ao sistema de exclusão no qual o Brasil foi fundado e não às áreas do conhecimento em si mesmas.

Após a apresentação dos cursos, um estudante faz duras críticas à universidade reforçadas pelo Coro, chamando os catedráticos de parasitas e a universidade de cabide de emprego. Chama os professores de burros que apenas decoram aquilo que dizem.

Em seguida, o bedel anuncia uma Reunião Egrégia da Congregação. Nesta reunião há velhos numerados como 1, 2, 3 e 4. O velho 1 é quem lidera a reunião, o velho 2 delibera de maneira autoritária e irrefletida, o velho 3 concorda com tudo o que os outros determinam, o velho 4 dorme constantemente e é surdo. Nesta reunião decidem por suspender um contrato de um professor de Filosofia que deu duas aulas além das previstas, sobre marxismo e existencialismo; discordam da mudança de horário solicitada pelos estudantes para fazer um movimento de alfabetização; votam contra a solicitação de uma comissão de professores recém-admitidos que pede verbas para bolsa de estudos e contra o aumento das instalações da faculdade, pois argumentam que a verba já tem destino: instalar ar refrigerado na sala da reunião, aumentar seus próprios salários etc. Um estudante entra na reunião da congregação,

mesmo com o bedel tentando impedi-lo. Os velhos tentam expulsá-lo, mas o estudante consegue dizer, depois de muita insistência:

É preciso mudar tudo, professor. As coisas que se ensinam aqui nós não usamos, ou não são verdadeiras, ou são mentidas, ou são esquecidas, ou são roubadas! Nós saímos daqui jovens e ficamos velhos em duas semanas numa monotonia de estupidez que ninguém aguenta! (p.97)

O velho 1 contraria a afirmação do estudante, dizendo nomes de figuras de renome que lá se formaram. A discussão prossegue quando o estudante diz ao professor que precisam respeitar a vida dele:

VELHO 1 - E não respeitamos a vida, criança? (...) Meus cabelos estão encanecidos, meus olhos já perderam seu brilho, minhas mãos perderam sua firmeza. (...) Tudo para ensiná-lo.

ESTUD. – Não foi por mim, professor. Foi por sua causa. Para ter prestígio, para ter posição (...). Preciso que gastem mais comigo, professor. Quero aulas melhores, professores menos cansados, quero lugar para praticar, lugar para discutir. (...) Quero que mais gente estude, quero que mais gente pense. Esta Faculdade está fechada, professor! Só entra aqui dentro quem já tem sua vida garantida à custa dos outros. Gente assim não precisa estudar. (...)

VELHO 1 – Faculdade é fechada por princípio, criança. A cultura foi feita por todos ou foi feita por Aristóteles, Tomás de Aquino e mais uns poucos? (...) É absorver os mestres e venerá-los, criança. Este é o nosso dever. A humanidade precisa ser dirigida sempre. Deus não é camêlo de graças. Ele ilumina a poucos. Esses poucos que fiquem juntos, enclausurados, longe das imundícies e das pequenezas do mundo. (p.98)

Após o estudante falar, o velho 1 continua com seu discurso de que apenas os escolhidos devem entrar na faculdade. O estudante desiste de dialogar e sai gritando palavras de ordem. Os membros da reunião começam uma discussão sobre a melhor denominação para os membros da congregação e a peça termina com vozes satirizando essa denominação.

A cena final do *Auto dos 99%*, em que ocorre a reunião egrégia da congregação tem semelhanças com o “congresso dos sábios economistas - valor das mercadorias e preço” da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. Nas duas peças, as personagens são velhas, há alguns surdos, há os que dormem constantemente, outros são submissos etc. Os temas das discussões pretendem-se sérios, na primeira peça, o que determina o preço da mercadoria, na segunda peça, decisões sobre questões burocráticas importantes. Há jovens que tentam intervir no andamento das discussões de ambas as peças, mas são impedidos e silenciados. Essas características em comum nos levam a defender que no *Auto dos 99%* a crítica direcionada aos acadêmicos é reforçada, mas, além disso, há uma importante diferença. O jovem estudante do

*Auto dos 99%*, mesmo com a tentativa de coerção, tem condições favoráveis de expressar-se, isso porque, diferentemente do jovem gago da *Mais-valia*, que desiste e até joga o papel no chão, sua atuação ultrapassa à oposição dos velhos e vai ao encontro das classes baixas excluídas da universidade, como fica evidente na seguinte fala: “Abaixo a Universidade! Abaixo os velhos! Esperem! Vou à forra! Há de haver alguém no Brasil que se interesse por nós! Esperem!” (p.98)



No *Auto dos 99%*, assim como na peça *Mais-valia*, há características que não correspondem às exigências da forma dramática clássica. A peça inicia-se com um prólogo narrado por uma voz mediadora dos acontecimentos, então o dramaturgo aparece e há referências a fatores externos à peça, contrariando a exigência da forma dramática de que não haja. A fala das personagens, como a do padre, tem defeitos que permitem duvidar se ele é realmente um padre, portanto, não há fusão completa dos atores com as personagens. A configuração das personagens enquanto pertencentes a um grupo étnico ou a uma categoria social é contrária à exigência da forma dramática de indivíduos caracterizados pelas suas próprias escolhas e nada mais. Há acontecimentos no enredo que não correspondem à exigência dramática de encenar a relação conflituosa inter-humana, na verdade, nessa peça há uma apresentação de como funciona a exclusão de grupos étnicos e suas respectivas classes sociais desde a “descoberta” do Brasil. Séculos são atravessados em um só ato, então não há unidade de tempo, assim como não há unidade de lugar. Além disso, podemos destacar o coro, a comicidade e a ironia, ao contar momentos da história do país em detrimento de um retrato histórico objetivo.

Esse auto não se enquadra no drama burguês. Se, para Lillo, a cláusula dos estados deveria ser infringida e o burguês, como protagonista, deveria centrar-se na acumulação de riqueza – conforme Szondi argumenta (2004) – no *Auto dos 99%*, as personagens não estão em condições de decidir autonomamente sua inserção na universidade. Vemos, na verdade, a esperança de ascensão individual minada a cada fato histórico retratado, pois índios, negros e pobres estão submetidos a processos históricos que independem de suas vontades. Não há a possibilidade de estruturar um método de atuação racional para acumulação de riqueza e, justamente por isso, a proposta da peça é a exposição das razões dessa impossibilidade.

O drama burguês fundamentado por Diderot é ancorado na sentimentalidade e nas relações familiares. Para o filósofo, o objetivo do teatro deve ser reconciliar o espectador com sua natureza virtuosa e isso independe da classe social dos protagonistas. No *Auto dos 99%* não

há nenhum tipo de sentimentalidade e nem mesmo relação familiar, pois, para os dramaturgos do CPC, é a esfera pública que pode resolver os problemas da humanidade.

O *Auto dos 99%* sai do registro do drama, pois, tanto o assunto da peça quanto seus aspectos formais, dão continuidade à radicalização do teatro épico no Brasil iniciada com a *Mais-Valia*. Acima destacamos a opção de centralizar a peça nas determinantes sociais, mas, além disso, todas as indicações de Brecht presentes na tabela em que contrapõe o teatro aristotélico ao teatro épico são encontradas nessa peça: a contraposição sujeito-objeto; o objetivo de despertar o espectador para a ação, ao ser colocado diante da peça para conhecer essa história brasileira baseada num sistema de exclusão de algumas categorias sociais; a tensão voltada para o andamento das ações e não para o desfecho, o que permite o salto de um século para outro; o efeito de distanciamento produzido através da atuação dos atores sem completa fusão com as personagens; a sátira na fala dos professores que apresentam os cursos universitários de maneira prolixa ou na discussão dos membros da congregação sobre assuntos irrelevantes para a universidade.

### CAPÍTULO 3:

#### **I. *Brasil Versão Brasileira***

Na peça *Brasil Versão Brasileira* (fevereiro de 1962), encenada pelo Centro Popular de Cultura, as personagens são: Prudente, presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava; Vidigal, representante da Confederação das Indústrias no Conselho Nacional de Petróleo; o Presidente da República; e Lincoln Sanders, representante da Esso no Brasil. Um conselho composto por essas personagens deve se manifestar sobre irregularidades na construção da Refinaria Duque de Caixas, por isso é convocada uma reunião. Vidigal quer votar a favor da suspensão do contrato com a Kellog (firma americana que constrói a Refinaria Duque de Caxias), mas é pressionado para votar contra pelas outras personagens, que tentam manipulá-lo. Claudionor, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos, pede aumento salarial ao patrão Vidigal, em nome dos operários, mas reproduz a ideologia dominante sobre meritocracia. Diógenes e Espártaco são comunistas que acusam Claudionor de fazer conchavo com o patrão.

O cenário da peça é composto por quatro caldeirões, por uma mesa, uma cadeira e telefones. Antes da entrada das personagens em cena, são apresentados 112 slides que, através de imagens e textos, expõem qual a conjuntura do país. Concomitantemente à apresentação dos slides há uma Voz que comenta o que aparece nos slides. Essa Voz alerta que, com o dinheiro economizado pela Petrobrás, as cidades poderiam ser beneficiadas, mas as empresas privadas lucram através da Petrobrás, já que o Estado não tem seus próprios recursos. O Coro reforça aquilo que é dito pela Voz, ao afirmar que a Petrobrás está ameaçada.

VOZ Esta história começa por volta de 1955. A Petrobrás já estava em pleno funcionamento pela lei 2.004, de 3 de outubro de 1953.

SLIDE 61 A LEI QUE CRIOU A PETROBRÁS.

VOZ Dá à Petrobrás o monopólio de pesquisa, de lavra, de refino e de transporte de petróleo. Começaram a ser construídas as refinarias de Duque de Caxias, de Cubatão. Mas já existiam refinarias particulares em funcionamento, antes da criação da Petrobrás. Todas elas, pela lei, sendo particulares, não podiam continuar a refinar o petróleo. Todas elas, pela lei, deviam ter sido encampadas. Não foram, cada uma delas recebeu uma cota de petróleo para refinar.

SLIDE 62 AS COTAS DE REFINO: REFINARIA DE MANGUINHOS...  
9.000 BARRIS DIÁRIOS

REFINARIA DE CAPUAVA... 20.000 BARRIS DIÁRIOS

ESSE SLIDE DEVE SER FEITO COMO SE FOSSE NOTÍCIA DE JORNAL, RECORTE DE DIÁRIO OFICIAL. O NOME DE CAPUAVA É GRIFADO.

VOZ (DEPOIS DE UM TEMPO) (...) descobriu-se que a Refinaria de Capuava, refinaria particular, clandestinamente refinava mais petróleo do que era permitido. Não refinava 20.000 barris diários. Refinava 31.000 (...). (p. 4-5).

A primeira personagem a se manifestar é Vidigal, ele se direciona ao público para apresentar a história que a peça desenvolverá: no dia seguinte, o conselho do qual faz parte deverá se pronunciar sobre o atraso no prazo de término da construção da Refinaria Duque de Caxias.

Prudente de Sotelo, presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava (que produz mais barris do que o permitido por lei), é quem primeiro se aborrece com Vidigal. Quando Prudente afirma que deveriam estudar o motivo do atraso na construção da Refinaria, Vidigal afirma, vigorosamente, que o motivo do atraso é sabotagem. O Presidente da República pede calma quando os ânimos se exaltam e demonstra sua preocupação com o que os capitalistas americanos pensarão, caso suspendam o contrato. Embora o Presidente afirme que estão tentando conciliar pontos de vista, a intenção, na verdade, é convencer Vidigal a votar a favor da permanência do contrato com a firma americana. Já Lincoln Sanders, representante da Esso no Brasil, tem um discurso similar ao discurso dos Capitalistas em *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, pois defende que devem unir-se enquanto classe dominante para não perder seus privilégios. Em várias falas, Lincoln assume os verdadeiros interesses dessa reunião: a manutenção de seus privilégios, a manipulação do povo e o desaparecimento progressivo da Petrobrás.

Já que Vidigal se recusa a ceder, o Presidente propõe que o lucro que a Refinaria Capuava obtém, com os onze mil barris a mais, seja entregue ao Fundo de Pesquisa da Petrobrás. Prudente aceita imediatamente, mas Vidigal não aceita, pois diz que todos sabem que o Fundo de Pesquisa está nas mãos de homens de confiança dos americanos, na verdade, esse lucro não seria realmente investido no Fundo de Pesquisa, mas sim desviado.

Quando Prudente e Lincoln saem, o Presidente e Vidigal ficam sozinhos e se tratam pelos primeiros nomes: Dionísio e Hipólito. Vidigal repreende o Presidente por colocar interesses pessoais acima dos interesses do povo, fala da situação miserável dos operários de sua fábrica e revela seu passado militante em defesa do petróleo nacional. O Presidente relembra Vidigal, em tom ameaçador, sua interferência para que a Petrobrás compre produtos da fábrica de Vidigal.

O Coro, que encerra a primeira cena, é feito por mulheres com crianças no colo, velhos e operários. Enquanto dão tapas no Presidente, seguem em Coro cantando sobre a preocupação dos políticos em manter seus privilégios.

No início desta peça não há um prólogo em que o dramaturgo diga prontamente quais recursos predominarão no enredo, mas, antes dos slides, a peça se inicia com um Coro que canta um verso do hino da independência do Brasil: “Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil” (p.2). O verso parece ser uma exaltação da liberdade resultante da Independência do Brasil, mas contrasta, propositalmente, com o que de fato ocorre na peça: o Presidente do Brasil e seus negociantes, membros do conselho, amedrontam-se com a possibilidade de romper o contrato com a firma americana que constrói a Refinaria, temem a desestabilização da relação lucrativa com a Esso e com a Shell e até chamam os Estados Unidos de país amigo. Isso denota uma relação de dependência com os Estados Unidos, ou seja, não há liberdade.

Defenderemos que o fato de o dramaturgo ter optado por iniciar a peça com um Coro que contrasta com o que ocorrerá no enredo revela que destacará essa dubiedade na história brasileira. Embora isso não seja dito pelas personagens e nem por um narrador, a sequência das cenas, os slides escolhidos e os conflitos entre as personagens denunciam a visão de Vianinha.

A segunda personagem a dirigir-se aos espectadores para se apresentar é Claudionor da Rosa, operário da fábrica de Vidigal e presidente do Sindicato dos Metalúrgicos. Claudionor, junto de seu filho, Tiago, vai ao encontro de seu patrão para saber se o pedido de aumento salarial será atendido. Vidigal afirma que não é possível dar o aumento e repreende os operários por não entenderem que a fábrica quase não dê lucros, pois 80% de sua produção são destinados à Petrobrás.

Neste diálogo, Claudionor é representado como subordinado a Vidigal até no que diz respeito às ideias, já que, mesmo com a postura opressora do patrão, ele afirma que entende as alegações para não dar o aumento salarial. Isso pode ser observado quando Vidigal diz que não admite a agitação de comunistas dentro da fábrica e quando ignora que o filho de um operário morreu porque não tinham dinheiro para comprar remédio. Claudionor, ao ouvir o patrão, quase se desculpa pelo pedido de aumento e tenta se redimir, afirmando que não é comunista. Quando Tiago afirma que Claudionor foi quem afastou Diógenes (um comunista) do sindicato e que, na verdade, até lutaram contra os comunistas na assembleia, Claudionor repreende o filho para que fique em silêncio e deixe Vidigal falar. Podemos observar que Vidigal é visto pelos dois operários como alguém que tem uma autoridade inquestionável. Eles valorizam o patrão devido à ideia de que é merecedor do que tem por ter trabalhado e estudado.

No momento em que Claudionor se mostra um pouco mais crítico do que anteriormente por falar sobre a iminente possibilidade de uma greve e sobre a incompreensão da ostentação de riquezas, Vidigal, imediatamente, muda de postura. Isso pode ser percebido porque, em seguida, inicia-se um outro diálogo entre Vidigal e o Presidente da República pelo telefone, em que o industrial quer saber se é possível conseguir um empréstimo no Banco do Brasil para atender ao pedido de aumento salarial dos operários. O Presidente inicialmente afirma que sim, mas devido à decisão de Vidigal de votar pela suspensão do contrato, o Presidente coloca obstáculos para conceder o empréstimo.

O diálogo seguinte é entre Claudionor e Tiago. Os dois demonstram não compreender que pertencem a uma classe social, associam o enriquecimento ao trabalho duro e desconhecem as táticas comunistas e seus objetivos.

Vidigal faz outra ligação com objetivo de tentar um empréstimo, desta vez para Lincoln. Ele exige que Vidigal não vote pela suspensão do contrato e o industrial acaba cedendo à pressão, aceita cumprir a exigência e propõe um aumento de 20% aos operários. Como a proposta é menor do que os operários tinham pedido, Tiago quer questionar o patrão, mas é repreendido pelo pai novamente.

Interpretamos essa sequência de diálogos<sup>19</sup> como uma indicação do contraste entre a atuação dos operários e a atuação dos capitalistas na peça. Enquanto os capitalistas estão unidos para a manutenção de seus privilégios mesmo que existam discordâncias entre eles, alguns dos operários divergem entre si e não se reconhecem como pertencentes a uma classe social, o que impossibilita a luta contra a classe dominante.

Os slides<sup>20</sup> escolhidos para passagem da primeira cena, em que acontece a reunião do conselho, para a segunda cena, em que os operários procuram pelo patrão para pedir aumento, reforçam a ideia de que o dramaturgo apresentou o contraste entre as classes sociais, para, em seguida, na próxima cena, mostrar que as divergências dentro da classe trabalhadora são incitadas pela classe dominante, no caso, por Vidigal, que insiste em difamar os comunistas. Outro ponto da peça que corrobora essa análise é a agilidade de Vidigal para conseguir um empréstimo que possibilite um aumento, a partir do momento em que Claudionor sugere a

---

<sup>19</sup> O diálogo entre os membros do Conselho Nacional de Petróleo, o diálogo entre Vidigal, Claudionor e Tiago, o diálogo pelo telefone entre Vidigal e o Presidente e entre Vidigal e Lincoln e o diálogo entre Claudionor e Tiago.

<sup>20</sup> “SLIDE 63 FACHADA DE FÁBRICA - "FUNDIÇÃO VIDIGAL", 64 OPERÁRIOS TRABALHANDO COM CADINHO. FERRO DERRETIDO NO CHÃO. OS OPERÁRIOS DESCALÇOS, SEM PROTEÇÃO, 65 O ROSTO DE UM OPERÁRIO. ROSTO TERMINADO, BATIDO, FOSCO, 66 O ESCRITÓRIO DA COMPANHIA. PERSIANAS, TAPETES. 67 OPERÁRIOS COMENDO MARMITAS NAS RUAS. 68 AR-REFRIGERADO NO ESCRITÓRIO. UMA GARRAFA DE WHISKY EM CIMA DO APARELHO; BISCOITINHOS.” (p.5)

iminência de um movimento grevista. Quando Vidigal percebe a vinculação de Claudionor com as pautas dos operários apoiadores de uma greve, o patrão se sente pressionado e decide agir.

O encerramento dessa cena, em que é proposto o aumento de 20% aos operários, se dá com Vidigal ouvindo, como memória, a voz de Lincoln dizendo algo já que havia dito no início da peça para tentar convencer Vidigal, e, além disso, com slides que mostram a vida luxuosa de Vidigal, viajando de avião, em uma piscina, tomando whisky, em camarotes, dispoindo dos serviços de um chofer etc.

A terceira personagem a se dirigir aos espectadores para se apresentar é Espártaco, operário da Fundação Vidigal, militante do Partido Comunista e filho de Diógenes. José, outros operários, Espártaco e seu pai estão numa reunião para decidir qual será o posicionamento do Partido quanto à proposta do patrão de aumentar apenas 20% do salário. Nessa reunião, Diógenes fala, sem aceitar que interrompam seu discurso, que Claudionor faz conchavo com o patrão, por isso, sugere que, na assembleia que ocorrerá à noite, acusem Claudionor de traidor de classe. Espártaco discorda, pois acha que a massa se dividirá de vez e não conseguirão nenhum aumento. Diógenes não cede e mantém uma posição ainda mais radical. José, operário e companheiro de militância, diz que vai trabalhar na Refinaria Duque de Caxias, por isso opinará na base operária de lá, mas ressalta que concorda com Espártaco. Já outros operários anunciam ser a favor da posição de Diógenes.

Na assembleia inicia-se uma discussão entre Diógenes e Claudionor, pois Diógenes quer denunciá-lo como traidor de classe aos outros operários e Claudionor insiste para que mantenham a pauta. Enquanto Diógenes afirma a necessidade da greve e Claudionor pede que evitem a greve, Tiago aproveita para reiterar suas críticas aos comunistas. A discussão prossegue entre Diógenes e Tiago, a partir de então, o primeiro afirma que os comunistas não lutam por migalhas do patrão, já Tiago diz que os operários deveriam aprender a trabalhar melhor e não viver inventando inimigos. Quando Diógenes afirma que os comunistas querem aprender a fazer um mundo sem patrão e não aprender a trabalhar para patrão, Tiago não compreende e pergunta se quem trabalha de maneira esforçada deixaria de receber o mérito por isso e reitera, com discurso religioso, que vai demorar muito para o homem ser como Deus pediu. Diógenes aproveita para debochar da religiosidade de Tiago e por isso os dois partem para a agressão física.

Diógenes acusa Claudionor e Tiago de serem traidores de classe, pois eles não atuam contra o patrão da maneira que sugere. Na *Mais-Valia*, o Desgraçado 3 é cooptado pelos Capitalistas e no *Auto dos 99%* o índio 1 é cooptado pelos invasores portugueses. Nesta peça, segundo o nosso ponto de vista, o dramaturgo não representa outra cooptação através da

denúncia de Diógenes. Na verdade, mostra as consequências de os operários não compreenderem que as divergências entre eles dificultam ou até impedem a luta. Podemos justificar essa análise através da relação entre Claudionor e Vidigal, pois não há nenhum privilégio concedido a Claudionor, diferente do caso do Desgraçado 3 e do índio 1 nas peças anteriores analisadas.

Enquanto na *Mais-Valia* o Desgraçado 4 estava ainda buscando identificar a razão de sua miséria, e no *Auto dos 99%*, os pobres não tinham nem as condições necessárias para identificar a razão da miséria, nesta peça, alguns operários são comunistas e já têm uma militância organizada, o que deveria fazê-los reconhecer os motivos que afastam os operários da luta para evitá-los.

O recurso da feira imaginária na *Mais-Valia* tem a função de expor como o Desgraçado 4 compreendeu o conceito de mais-valia, mas, além disso, possibilita que explique ao Desgraçado 1 o motivo para que lutem juntos contra o patrão. Em *Brasil Versão Brasileira*, não há um recurso que possibilite que outros operários compreendam o motivo de sua miséria, pois, justamente, mostra que, quando o operário não se reconhece enquanto pertencente a uma classe social ou não reconhece a necessidade de aproximar os outros da luta, a classe dominante beneficia-se disso.

Espártaco é quem parece ter a postura contrária à que seria satisfatória para os patrões e tenta a conciliação impedindo as agressões físicas. Ele repreende o próprio pai devido à divisão que o conflito causou e lembra que nem mesmo discutiram acerca do aumento salarial, mas Diógenes humilha o filho e lhe dá um tapa. Depois disso, Espártaco é procurado por uma mulher com quem se relacionava, que lhe pede dinheiro, mas, revoltado com tudo o que tem acontecido, pede à mulher que vá embora. Entristecido, Espártaco desabafa com José, mostrando-se frustrado com a vida que leva. José tenta incentivá-lo a ir à luta, mas, ao invés disso, Espártaco sai para beber. Já bêbado, encontra Tiago e iniciam uma discussão, rodeados por pessoas que incentivam outra briga. Quando a briga acaba e um padre reclama do espaço que ocupam na rua, Espártaco e Tiago começam a rir, cantam e gritam. Enquanto isso, vozes reclamam do barulho que fazem, debocham de Espártaco por ter apanhado do pai, jogam latas e água e chamam a polícia, que é enfrentada pelos dois jovens. Neste momento a Voz reaparece para anunciar uma tragédia:

RUÍDO DE ASSISTÊNCIA VAI AUMENTANDO. EMENDANDO COM O TEMA CARACTERÍSTICO DO REPÓRTER ESSO. VOZ Terrível explosão na unidade de craqueamento da Refinaria Duque de Caxias, no fim da tarde de hoje. Oito mortos. Perto de vinte feridos. Trágico acidente enluta a família

brasileira. A firma americana Kellog, que constrói a refinaria, pagará a hospitalização de todos os acidentados. Os Estados Unidos é o primeiro país a hipotecar solidariedade, plasma sanguíneo foi enviado pelo país irmão do Norte. Voltaremos às 22 horas ou a qualquer momento em Edição Extraordinária, sempre numa cortesia da Esso do Brasil. (O RUÍDO DA ASSISTÊNCIA AUMENTA) Sempre numa cortesia da Esso do Brasil. (p.24-25)

O dramaturgo optou por encenar o drama entre pai e filho, a dispersão conflituosa dos dois jovens operários e, em seguida, o anúncio da explosão na refinaria, para retratar fatores que impedem a luta e, conseqüentemente, mantêm os operários em condições precárias de trabalho. Se na assembleia tivessem se unido e organizado um movimento grevista e o conflito familiar não tivesse ocupado a cena, provavelmente, as mortes na refinaria teriam sido evitadas. Ainda que Espártaco defenda a união da classe operária, esse trecho da peça mostra que o dramaturgo não considerava suficiente apenas tentar a conciliação entre os operários, pois é necessário não se ausentarem da luta de classes.

Concomitantemente às vozes que pedem socorro na explosão da refinaria, outra Voz diz: “Sempre numa cortesia da Esso do Brasil” (p.25). Em seguida, uma mulher aparece e encontra José morto, vítima da explosão. Ela diz:

Ó, José. Foi você que morreu? Que pena. Logo hoje que o filho disse que não quer mais estudar. Logo hoje que precisa pagar a conta na birosca. Que pena. Ia te avisar que o Ramiro disse que quer entrar para o Partido, que você tinha razão. O Ramiro, José. Comissário de polícia. Você aumentou esse partido, hein, José? O Ramiro. O Tadeu. Tadeu era gigolô. Que pena, José. Vai faltar um homem em casa. Essa gente é abusada. (p.25)

Espártaco, ao encontrar José morto, diz:

Não consigo chorar, José. Tenho medo, mas tenho vergonha de você, José. Assim estendido, quieto, cheio de terra no cabelo, essa cara de susto. Isso não vai acontecer comigo, José. Só penso nisso. É feio terminar assim, José. No chão, na rua, com todo mundo olhando. Agora vão tirar fotografia tua, José. Não choro uma gota. Vou lutar. (p.25)

Assim como em todas as mortes ocorridas na *Mais-Valia*, nessa cena de morte, os operários tomam consciência de que a exploração é a causa das mortes. Essa opção formal do dramaturgo pode ser observada nas cenas acima: a mulher se remete aos assuntos cotidianos como se o marido não estivesse morto e relembra a importância de sua militância política, Espártaco reafirma a importância da luta, já Tiago, ao rezar, faz o comentário de que José nem mesmo acreditava em nenhuma religião.

O motivo da explosão é revelado por um operário que encontra sua esposa morta:

Anita. Anita. Foi você mesmo, Anita! Foi você. (SILÊNCIO LONGO) Ela só veio me trazer a marmita. Filho da puta que eu sou, companheiro. Deixei minha mulher morrendo porque fui beber cachaça em hora de trabalho. Essa explosão. Desde um mês a gente avisava que o aço era franzino. José até greve quis fazer. Não ia aguentar o calor. Eu avisei, avisei. Mas tenho a língua pequena. Nem explicar direito consigo. Começo a contar uma história, quando vejo, estou brigando... (p.26)

Após os mortos serem encontrados, aparecem nos slides imagens de políticos rindo, dentre eles Juscelino Kubistchek, Carlos Lacerda, Assis Chateaubriand, Eisenhower e Kennedy. Além dessas imagens, é reproduzido um som com gargalhadas durante um minuto, enquanto um jornalista afirma que não há culpados pela explosão, pois foi um acidente. Na cena seguinte, os mortos continuam em cena caídos no chão, e outras pessoas, denominadas como homens e madames dançam valsa, tomam champanhe, conversam sobre viagens à Europa etc. Essa cena novamente escancara os contrastes; enquanto os proprietários das refinarias desfrutam do lucro, que é resultado do trabalho dos operários, os operários morrem.

A Voz anuncia, como se fosse uma chamada de telejornal, a chegada de Walter Link, norte-americano que assumirá a direção de pesquisas da Petrobrás. Após esse anúncio, Vidigal, em um diálogo com o Presidente da República, pede a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar a explosão na Refinaria Duque de Caixas que causou a morte de oito operários. Vidigal insinua que foi sabotagem dos americanos, mas o Presidente do Brasil insiste que foi um acidente e explica a razão de não aceitar que investiguem os motivos da explosão: está negociando um empréstimo com os americanos. Quando Walter Link entra, acompanhado por Prudente e Lincoln, é aplaudido e reverenciado por um Coro que inclui Vidigal. O americano e o Presidente retiram-se após serem apresentados um ao outro e o diálogo prossegue entre Vidigal e Lincoln, o representante da Esso no Brasil

LINCOLN Sempre falo claro, senhor Vidigal. Pensei que o senhor já havia se acostumado. O senhor nos deve quantias importantes. Com esse dinheiro o senhor tem pagado a campanha para a formação dessa Comissão. Ou o senhor suspende a campanha ou cobraremos a dívida imediatamente.

VIDIGAL Pagarei, Lincoln. Pagarei. Uma vez eu cedi. Matei oito operários. Não me submete mais. Pagarei a dívida mesmo que termine nu. Mas a Comissão Parlamentar de Inquérito há de sair. APAGA A LUZ. (DESCE A TELA. SLIDE 87 a 90) (p.28)

Espártaco se dirige ao público para falar sobre a Comissão do Inquérito:

A Comissão do Inquérito saiu, sim senhor. Foi bom. Mostrou a mão do americano em todo lugar, enforcando a gente. (...) Dono do Brasil, Nossa Senhora. Na Petrobrás furam poço onde não tem petróleo, arrebentam aparelhagem, compram engenheiro. Pagavam cinco cruzeiros por cada jornal, desses respeitadões, para vomitar mentira em cima da gente. Nossa Senhora! É gente decidida a raspar-nos a vida até o fim, sem vamos com calma. (...) 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. (p.28-29)

Diógenes convida Espártaco para a reunião do Partido em sua casa e avisa que farão um documento para denunciar Claudionor aos outros operários. Os dois novamente iniciam uma discussão, pois Espártaco defende uma nova linha do Partido, aliada a Claudionor, para mediar a relação com o governo e acabar com imperialismo no país. Diógenes ainda discorda porque acha que é uma tendência burguesa.

Embora Vidigal desconfie de que os americanos tenham causado a explosão da Refinaria Duque de Caixas propositalmente e por isso insista para que o governo instaure uma Comissão Parlamentar de Inquérito, o dramaturgo inclui Vidigal no Coro que reverencia o americano recém-chegado. Essa participação no Coro, novamente, explicita a homogeneidade dentro da classe social a que Vidigal pertence, mesmo havendo divergências entre eles. Vidigal defende a instauração da Comissão devido ao inconformismo com a morte dos operários, mas sua participação no Coro já mostra que há outros interesses por trás da insatisfação com os americanos. A classe operária, representada por Espártaco e Diógenes na cena, já ciente do resultado da Comissão, diverge quanto às linhas de ação e não consegue se organizar coletivamente, nem para lutar contra o imperialismo, nem para romper com Claudionor, que representa o Sindicato enfraquecido.

Na cena seguinte, Walter Link aparece sozinho escrevendo um relatório e ouvimos a voz de Lincoln, fora de cena, dizer que a Petrobrás precisa desaparecer aos poucos. Enquanto o Coro reverencia Walter Link, ele lê o relatório:

E concluindo meu relatório, posso afirmar com segurança que não há petróleo comercialmente explorável no Brasil, sem nenhum outro interesse senão o de colaborar na construção de um Brasil verdadeiro e belo. Não há petróleo no Brasil. (p. 29)

Vidigal e Prudente, ao ouvirem o relatório de Link, começam outra discussão, que é interrompida pelo Presidente: “Pela previsão do relatório do senhor Link nós só podemos conseguir 90.000 barris diários. O país precisa de 270.000. Temos, portanto um déficit de 110.000 barris. Este déficit não pode ser coberto com nosso petróleo. Não o temos.” (p. 30).

Lincoln afirma que a Esso está disposta a oferecer a quantidade de barris que falta, mas exige a garantia de um contrato com no mínimo cinco anos de vigência. Vidigal manifesta-se contrário a essa proposta dos americanos e não aceita assinar o contrato, pois rejeita a ideia de cessar a exploração do petróleo brasileiro.

Na peça, o Presidente persiste afirmando que não há petróleo no Brasil, mesmo que Vidigal saiba que é uma fraude. O industrial teme esse acordo porque a Petrobrás compra produtos de sua fábrica, portanto, para que sua fábrica continue a funcionar, depende da exploração do Petróleo através da Petrobrás. Ele diz ao Presidente:

VIDIGAL Vamos lutar, Dionísio. Vamos lutar! (SILÊNCIO PROFUNDO)  
 Não assine esse contrato. Fora com o acordo Esso-Brasil. Eu farei dumping. Fecharei as portas de todas as fábricas. Não haverá o que comer. Sou diretor da Federação das Indústrias. Eu paro toda essa merda!  
 LINCOLN Para a fábrica de quem, senhor Vidigal? Do industrial Miranda e Silva? Nos deve dezoito milhões. A do industrial Pacheco Marques? Nos deve dez milhões e quatrocentos e vinte e sete mil. A do industrial Gonzaga Ferreira? Deve cinco milhões...  
 VIDIGAL É a minha falência... Tenho que despedir operários... A quem apelar? Ao povo? Mas tenho que despedir o povo. Vendidos. Vocês terminarão mais cedo ou mais tarde. Ninguém compra povos. Ninguém. Vendidos... (AO PRESIDENTE) Dionísio. Dionísio, meu irmão. É a falência. Dionísio. Dionísio. (BERRA) Dionísio. (SAINDO E BERRANDO) Dionísio. Dionísio. (O PRESIDENTE ESTÁ DE CABEÇA BAIXA)  
 PRUDENTE (TINHA O CONTRATO NA MÃO) Quer assinar aqui, Excelência? (PAUSA) (O PRESIDENTE LEVANTA A CABEÇA)  
 PRESID. Eu gostaria talvez de refletir mais um pouco. (PAUSA LONGA)  
 Não. Para que refletir? Está tudo claro, não é? (ASSINA. OS HOMENS CUMPRIMENTAM-SE, EMOCIONADOS. SAEM. O PRESIDENTE LENTAMENTE SE AJOELHA. APAGA A LUZ. DESCE A TELA. (p.31)

O Presidente permanece em cena após a saída das outras personagens. A situação do país é exposta através dos slides em que aparecem retratos de pessoas em filas procurando emprego, dormindo na rua etc. Manchetes lidas por um jornalista anunciam que não há petróleo no Brasil e operários não compram o jornal, pois não têm dinheiro devido à demissão da Fundação Vidigal.

Em uma reunião do Partido na Fundação Vidigal, alguns defendem a greve devido à demissão de quarenta operários. Diógenes é contrário à greve, pois considera que os operários demitidos não merecem sua preocupação. Espártaco discorda do pai e diz: “Operário só aprende alguma porra se agir politicamente, companheiro. Não adianta miséria aumentar, perder filho e o diabo se ele não age politicamente. ” (p.32). Mesmo com a insistência de Espártaco, Diógenes não cede. A principal discordância dos dois é em relação à possível aliança com o patrão, Vidigal, para lutar contra a sabotagem da Petrobrás. Espártaco inicia a campanha

pela greve, afirmando aos outros operários que a Petrobrás está sendo sabotada por causa de um acordo com a Esso. Os operários têm medo de perder o emprego, recusam-se a aderir à greve e afirmam que é coisa de comunista. Tiago muda radicalmente de postura e intervém a favor de Espártaco, o que faz com que os outros operários deliberem greve. Juntamente com outro operário que discorda dos grevistas, Diógenes vai à fábrica decidido a atravancar a greve. Por isso, ele e Espártaco iniciam outro conflito que desemboca na expulsão de Diógenes do Partido.

Os americanos têm interesse em dizer que não há mais petróleo no Brasil para que a exploração nacional pela Petrobrás dê lugar à exploração americana. Vidigal, agora através do próprio diálogo com os outros membros da classe social a que pertence, revela que sua preocupação com a interferência americana na Petrobrás não tem relação com a morte dos operários ou com o aumento do desemprego, mas sim com a ausência da Petrobrás como principal compradora de sua fábrica. Com esse quadro, o dramaturgo consegue colocar em destaque, para ser respondida ao longo da peça, a seguinte questão: é válida a aliança com o patrão na luta contra o imperialismo e, conseqüentemente, contra o desemprego, já que essa aliança, na verdade, representa um meio para o patrão continuar a explorá-los?

A adesão de Tiago à ideologia comunista não é desenvolvida na peça, pois não há, como houve na *Mais-Valia*, o recurso da feira ou qualquer outro recurso que justifique a mudança de postura. Ao contrário, o que aproxima Tiago e Espártaco é a noite de algazarra que serviu ao dramaturgo para representar o oposto do que se espera na luta política.

Em seguida, chegam policiais que acusam Espártaco e Tiago de fazer baderna e ir contra as ordens do Presidente. Os dois jovens são presos e não têm ajuda dos demais operários. Nessa cena, aparecem slides com imagens de pessoas presas sendo torturadas e amontoadas em celas. Espártaco e Tiago são torturados pelos policiais que afundam suas cabeças em baldes de água para forçar que revelem quem está por trás da greve nas várias fábricas paradas. Quando Claudionor e os outros operários vão procurar por Espártaco e Tiago, os policiais mentem, afirmam que os jovens não estão lá e que talvez nem tenham sido presos.

Antes do início da próxima cena aparece o seguinte slide:

106 "É necessário o início das atividades internacionais do Brasil em matéria de exploração petrolífera através da associação da Petrobrás com outras companhias nacionais e estrangeiras ou por intermédio de empresas brasileiras privadas". (DO PROGRAMA DE GOVERNO PUBLICADO NO DIÁRIO DO CONGRESSO EM 29 DE SETEMBRO DE 1961) (p.6)

Nesta cena, Vidigal, Prudente, o Presidente da República bêbado e mais três capitalistas têm uma conversa sobre as últimas manobras políticas do governo. Enquanto os Capitalistas afirmam que o país é um caos e que o governo não tem autoridade, Vidigal afirma que não podem aceitar a decisão da Justiça do Trabalho que dá ganho de causa aos operários. Prudente intercede pelo Presidente e assume que sabiam das consequências dessa decisão que aumentaria o desemprego, mas também assume que não previam a reação popular diante do acordo do governo brasileiro com a Esso. Enquanto ele fala, vozes externas ao palco acusam o governo de ser o único responsável pelas mazelas sociais e outras vozes afirmam que não receberão os operários de volta, pois não terão para quem vender e lucrar. Prudente acaba revelando que fizeram com que a Justiça do Trabalho desse ganho de causa aos operários para que o grupo se dividisse.

Como o Presidente está bêbado, resmunga um trecho de uma canção patriótica americana e não tem condições de fazer a proposta que planejaram aos industriais, Prudente fala no lugar dele:

(...) firmas brasileiras vão se associar a empresas estrangeiras para explorar petróleo boliviano. Estas firmas comprarão a produção de Vossas Excelências. As fábricas não pararão. Oferecemos empréstimos. Bons empréstimos. Houve cortes... na verba da saúde... bons empréstimos. (p.39)

Vidigal insiste em não aceitar:

Não posso aceitar. Não posso aceitar. Não posso aceitar. É a morte da Petrobrás. Definitiva. Estas companhias vão comprar nossa produção, muito bem. Mas são elas que vão nos vender petróleo, não é? Não é a Esso? Não é a Esso? Vão nos vender petróleo a preço de ouro. E cada vez mais caro. Cada vez mais caro. Teremos que parar da mesma maneira. Não sobrá dinheiro nem para comida. (PALMAS). (p.39)

Para pressionar Vidigal e os outros Capitalistas, Prudente afirma que as Forças Armadas estão ao seu lado. Isso faz com o que os Capitalistas aceitem e assinem o contrato, exceto Vidigal.

A repressão policial que acontece na *Mais-Valia* consegue inibir a união da classe trabalhadora, já que, quando os Capitalistas começam a perceber que a luta dos Desgraçados está organizada, e por isso tem avançado, recorrem à polícia para repreendê-los. O mesmo ocorre em *Brasil Versão Brasileira* quando a classe dominante se sente ameaçada. Além de apelar à força policial, utilizam-se de estratégia política –ganho de causa aos trabalhadores –, com o objetivo de dividi-los, já que alguns serão a favor do fim da greve e outros não. Os

operários aparecem comemorando o ganho de causa na justiça, consideram-se vitoriosos e ovacionam Claudionor. Quando Diógenes e o outro operário que se aliou a ele chegam, são vaiados e acusados de furar a greve. Diógenes diz:

Me ouçam agora, companheiros. Me ouçam. É coisa importante... Não pode voltar para o trabalho, companheiros. É manobra de patrão. É manobra de americano para dividir a gente. Tem muito operário na rua ainda. Tem muita fabriqueta fechando. Essa fábrica trabalhava para a Petrobrás. Agora vai trabalhar para a Esso? A Esso gasta dinheiro em bomba. A Petrobrás, não. Gasta em coisa para a gente viver. É greve política, companheiro. Não pode deixar vitória na metade... Me ouçam... (O VELHINHO SOBE NO CADEIRÃO)

OP. C Companheiros... Ouçam o Diógenes. Ele tem razão, Claudionor. Ouça isso. (AS VAIAS DIMINUEM. DIÓGENES BATIDO) Companheiros. A gente viveu essa semana bonita, como? Foi com o dinheiro que o Sindicato dos Trabalhadores em Estanho na Bolívia mandou para nós. Não foi. Agora a gente vai trabalhar para a companhia que vai tirar petróleo da Bolívia? Vamos cuspir nos nossos companheiros? Vamos enterrar os bolivianos naquelas minas? (ALGUMAS PALMAS)

Os operários ficam divididos, pois Claudionor afirma que já conseguiram a vitória. Neste momento, Vidigal entra no local onde os operários se encontram e é vaiado. Após a ordem de Claudionor, a vaia cessa e Vidigal diz:

Estão retalhando o povo nos gabinetes, minha gente. Retalhando. (...) O povo brasileiro. Minha fábrica vai ficar fechada. Podem fazer o que quiser esses reis! Podem cortar empréstimo, cortar energia elétrica. Podem fazer. Fica fechada. Até acabar com esse acordo Brasil-Esso. Até esse Walter Link ir embora. Até se poder viver nessa terra. Estou com vocês. Estou com vocês. (PAUSA LONGA. SAI PARA DENTRO DA FÁBRICA) (p. 41-42).

A partir de então, a maioria dos operários rebela-se contra o acordo com a Esso e dá razão a Diógenes.

Quando os policiais se aproximam, outros operários chegam e alertam para as prisões arbitrárias que a polícia tem realizado de maneira violenta. O conflito entre policiais e operários fica cada vez mais intenso devido à violência policial e à resistência operária. Diógenes, em cima de um dos caldeirões do cenário, é atingido no tiroteio.

Iná Camargo Costa (2016) afirma que a morte de Diógenes foi uma solução que o dramaturgo encontrou para evitar que a peça propagasse a ideia de que o industrial nacionalista havia, a partir do rompimento com sua classe social, possibilitado a união dos trabalhadores. Diógenes seria como um mártir que possibilita que outros trabalhadores compreendam o embaraço da aliança com um membro da classe social dominante.



Na peça *Brasil Versão Brasileira*, assim como nas duas peças anteriormente analisadas, há vários aspectos que se opõem às exigências da forma dramática clássica. Como aspectos contrários à exigência de que o drama seja absoluto, podemos indicar o coro, a voz que narra alguns acontecimentos da peça e a projeção de slides que exibem imagens e textos com referências à conjuntura brasileira da época. As personagens dirigem-se aos espectadores para se apresentar, portanto, rompem com a quarta parede e indicam que o dramaturgo não restringe a peça ao diálogo entre atores completamente fundidos com as personagens. Há algumas cenas que não têm propriamente um encadeamento com outros acontecimentos que resultam em um desfecho, é o caso da primeira cena. Nela alguns operários dão tapas no Presidente da República enquanto cantam um coro criticando a preocupação dos políticos em manter seus privilégios. Além dessa cena, após a morte dos operários na explosão da refinaria, há outra cena sem encadeamento com os acontecimentos centrais da peça, operários mortos estão caídos no chão, enquanto ricos andam diante deles desfrutando de seus privilégios. Há ainda outros fatores que distanciam a peça do registro do drama, como o cenário anti-ilusionista, a inserção de novas personagens que não têm ligação direta com a trama e novamente a ausência de comoção diante da morte.

A tela com projeção de slides de fotos, referências externas à peça e textos corresponde ao que Erwin Piscator, como diretor artístico, inaugurou no século XX na Alemanha. Outros aspectos correspondem ao que Brecht indicou quanto à forma épica de teatro, conforme expusemos no primeiro capítulo, a contraposição entre sujeito-objeto, o distanciamento do espectador em relação à ação, as condições históricas como modificáveis pelo homem que também é mutável, os acontecimentos paralelos ao enredo central, a sátira e a exposição das contradições através do coro.

Embora as personagens sejam caracterizadas individualmente por nomes e pelas diferentes escolhas que causam conflitos em suas relações, o que poderia ser um aspecto que enquadraria a peça no drama, não se propaga a ideia de que cada indivíduo deve contribuir para o aumento de capital e enxergar o lucro como fruto do esforço e da vontade de Deus, como no caso de *O mercador de Londres*, de Lillo. Conforme vemos em *Brasil Versão Brasileira*, as personagens pertencem a duas classes sociais distintas, a dos trabalhadores e a dos patrões, e é o jogo de forças políticas que determina a relação entre eles. Vidigal, dono de fábrica, ao decidir votar a favor da suspensão do contrato da firma americana que constrói a refinaria, envolve-se num conflito com os outros membros do Conselho que o pressionam para votar contra a

suspensão. A razão de sua escolha é política, ele defende que a indústria nacional continue a explorar o petróleo brasileiro, o que conseqüentemente mantém sua fábrica em funcionamento. Já o conflito entre os operários também não ocorre devido a problemas de ordem individual, como vemos na cena em que o presidente do Banco do Brasil assume que fizeram um acordo com a Justiça do Trabalho para dar ganho de causa aos operários, pois assim alguns não aceitariam o aumento, enquanto outros, satisfeitos, acabariam com a greve.

O destaque dado às relações familiares nessa peça poderia ser apontado como um resquício de drama burguês na obra de Oduvaldo Vianna Filho. Diógenes, Claudionor e seus respectivos filhos, Espártaco e Tiago, têm embates ao longo da peça. Em algumas cenas, os conflitos familiares aparecem em primeiro plano em detrimento do assunto central da peça. Conforme expusemos no primeiro capítulo, Diderot, no século XVIII, fundamentou o drama burguês de modo a colocar a família em seu centro. No entanto, em *Brasil Versão Brasileira*, o drama familiar, embalado por violência física e choro, é resultado de uma divergência quanto à postura de Diógenes em relação aos colegas operários. A função dessa cena é a de retratar fatores que entravam a luta e isso pode ser afirmado devido aos acontecimentos paralelos, como as mortes na refinaria, enquanto pai e filho discutem. Outro fator relevante para distanciar a peça do drama burguês é o de que o filho não abre mão de sua atuação política para reatar a relação com o pai, ao contrário, até mesmo defende uma nova linha do Partido Comunista da qual o pai discorda. Até o fim da peça, em nenhum momento há a reconciliação dos dois e o assunto do drama entre pai e filho não retorna.

Em outubro de 1962, no final do artigo *Do Arena ao CPC*, Oduvaldo Vianna Filho afirma que, ao sair do Arena, buscou uma forma que correspondesse ao conteúdo novo de suas peças, pois não se conformava com a tradição de teatro realista que, segundo o dramaturgo, era “um teatro dos vícios do capitalismo” (VIANNA, p.192). No entanto, nesse artigo, Vianinha demonstra ter repensado sua postura e afirma que Guarnieri tinha razão na crítica que havia feito.

Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não pode haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado. As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe dão meios para compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte. (VIANNA, p.192-193)

No esboço *Repertório do CPC*<sup>21</sup>, provavelmente escrito entre o final de 1962 e o início de 1963, Vianinha afirma que *Brasil Versão Brasileira*, na verdade, atendia somente às expectativas do CPC, mas não condizia com as referências do povo brasileiro. Isso porque, segundo o dramaturgo, na peça há a representação de categorias econômicas e sociológicas que regem o país, quando, na verdade, deveria indicar o caminho de atuação possível para libertar o país dessas categorias.

Vianinha entende que a personagem deva ser o resultado dos obstáculos, diferentemente da forma dramática, em que ela está diante de entraves que exigem uma escolha, a qual vai resultar nos acontecimentos da peça. A forma épica de teatro,

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

## II. O Partido Comunista Brasileiro (PCB)

No que se refere à história brasileira, segundo Negro e Silva em *Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964)*, a contraposição entre os sindicatos e o PCB representada na peça diverge, no entanto, da política de aliança entre o governo Vargas e o PCB entre 1943 e 1947. O projeto político de Vargas tinha como característica o desenvolvimento capitalista do país e coincidia com as orientações de Luís Carlos Prestes, secretário geral do PCB, aos membros do Partido. Segundo Segatto, em *PCB: a questão nacional e a democracia*, Prestes recupera a tese de Lenin, ao afirmar que “os trabalhadores sofriam menos da exploração do capitalismo do que da insuficiência de seu desenvolvimento. Um capitalismo nacional, que incorpore a grande massa de trabalhadores e um Estado democrático que estenda os direitos de cidadania, tanto políticos, como civis e sociais.” (SEGATTO, 2003, p.222).

Nesse período, o PCB, que em 1945 saiu da ilegalidade e conquistou a liberdade para organizar-se partidariamente, atuou dentro dos sindicatos, orientando os trabalhadores a “apertarem os cintos”, isto é, a evitar as greves. Apoiaram Vargas na decisão de opor-se ao nazi-fascismo e tentaram facilitar a aliança entre a burguesia nacional e outras classes contra o imperialismo. Porém, em 1947, após a deposição de Vargas e a tomada de poder dos generais

---

<sup>21</sup> Esse esboço foi localizado e consultado no Centro de Documentação e Informação da Funarte no Rio de Janeiro por Paulo Bio Toledo e publicado no livro *Peças do CPC*.

Dutra e Góes Monteiro através de um golpe, a perseguição aos comunistas intensifica-se devido ao alinhamento com os Estados Unidos. Como consequência, o registro do PCB é cassado,

A Juventude Comunista tem seu funcionamento suspenso, as sedes do PCB são fechadas e seus arquivos e fichários apreendidos. Em outubro, é aprovada no Senado a demissão de todos os funcionários públicos suspeitos de serem comunistas e o governo rompe relações diplomáticas com a União Soviética. Além disso, o Ministério do Trabalho decreta o fechamento de diversas organizações dos trabalhadores (MUT, CGTB) e intervém em mais de uma centena de sindicatos. Em janeiro de 1948, os parlamentares comunistas têm seus mandatos cassados, a polícia invade e depreda a redação dos jornais pecebistas e prende diversos líderes e dirigentes do PCB. (SEGATTO, 2003, p.223-224)

A partir de 1948, até o ano de 1954, a política pecebista é alterada, em função da descrença nas alianças anteriores. Numa guinada à esquerda, “O PCB defende greves “a qualquer custo”, repudia o corporativismo, exorta aos “sindicatos paralelos” e à organização de base, ataca as demais correntes e não evita confronto aberto com a polícia.” (SILVA; NEGRO, 2003, p.60)

Segatto afirma que, em novembro de 1954, foi realizado o IV Congresso do PCB, nesse evento aprovaram um programa em que avaliam a conjuntura nacional e indicam propostas de ação. O programa do Partido

caracterizava o Brasil como um país totalmente subordinado ao imperialismo e sua economia como sendo transformada em “simples apêndice da economia de guerra dos Estados Unidos (...) que tratam de reduzir à condição de colônia...” Diz ainda que o “atual governo de latifundiários é um instrumento servil dos imperialistas do Estados Unidos” e que seu objetivo seria o de “arrastar o Brasil à guerra, vendê-lo aos imperialistas norte-americanos a fim de conservar o latifúndio e as sobrevivências feudais e escravistas na agricultura”. Seria, portanto, “um governo de preparação para a guerra e de traição nacional, um governo inimigo do povo”. (SEGATTO, 2003, p. 225)

Os militantes comunistas operários ou vinculados às fábricas combatiam os sindicatos que se consideravam subordinados ao Estado, organizavam greves mesmo sem adesão dos trabalhadores e criavam associações paralelas. Esse posicionamento do PCB foi rejeitado por muitos operários, o que o levou ao isolamento e deu força para outras organizações políticas ocuparem espaço nos sindicatos.

Os resultados das indicações do programa coincidem com as ações de Diógenes na peça. Conforme expusemos, ele é um membro do Partido que sustenta uma postura radicalmente contrária à aliança entre as classes, e, por isso, considera Claudionor, presidente do Sindicato

dos Metalúrgicos que não enfrenta o patrão, um traidor de classe. Através dos diálogos entre algumas personagens, o espectador é informado de que Diógenes foi afastado do cargo de conselheiro do sindicato por Claudionor, de que por dois anos os comunistas permaneceram na presidência do sindicato e intensificaram as greves mesmo sem adesão dos trabalhadores. Portanto, Vianinha refere-se à rejeição de alguns operários às táticas do PCB daquele período, à orientação do Partido em relação ao sindicato e à subordinação dos sindicatos em relação ao patrão.

Seguindo a periodização de Segatto, remetemo-nos a dois momentos relativos à história do Partido Comunista Brasileiro. O primeiro momento, de 1943 a 1947, caracterizado pela política de união nacional; o segundo, de 1948 a 1954, caracterizado pela intensa perseguição aos comunistas e consequente autocrítica quanto ao período anterior, culminou na radicalização da oposição ao governo. Agora, falaremos do terceiro momento, de 1954 a 1958, que pode ser caracterizado como um período de renovação do programa político.

Segundo Segatto, no mês seguinte ao suicídio de Vargas, em agosto de 1954 (desde 1950 havia voltado à presidência pela legenda do PTB) o Partido afirma em um manifesto do Comitê Central que

O golpe norte-americano foi dado. Pela força das armas, os piores inimigos do povo conseguiram chegar ao poder [...] o governo de Vargas foi substituído pela ditadura americana de Café Filho.” E, a seguir, faz um apelo à unidade com os trabalhistas, concluindo pela necessidade de união de forças democráticas contra o golpismo: “Nós, comunistas [...] estamos prontos a entrar em entendimento com todas as forças políticas, líderes políticos e correntes patrióticas que queiram unir-se em torno de uma plataforma democrática a fim de derrotar eleitoralmente as forças de reação e do entreguismo.” (SEGATTO, 2003, p. 228)

Portanto, o PCB renovou seu programa, instaurando novamente uma aliança com outros setores, em nome da luta contra o imperialismo. Por essa razão, em 1955, apoia a candidatura de Juscelino Kubitschek e João Goulart, à presidência e à vice-presidência da República.

A renovação do programa do PCB coincide com a nova linha do Partido defendida por Espártaco na peça. Em oposição ao seu pai, Diógenes, membro de um grupo do PCB que discorda da aliança com patrão e mantém a posição dos anos anteriores, Espártaco lidera o movimento grevista contra o imperialismo e incorpora o discurso do patrão, Vidigal, industrial nacionalista, contra o acordo com a Esso.

Conforme Moreira afirma em *Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural*, durante sua campanha, JK defendeu um programa político de

desenvolvimentismo ou nacional-desenvolvimentismo, “cujos traços essenciais eram o compromisso com a democracia e com a intensificação do desenvolvimento industrial de tipo capitalista”. (MOREIRA, 2003, p.159). O slogan da campanha presidencial “cinquenta anos em cinco”, devia-se ao projeto de aprofundar rapidamente o processo de industrialização. Já o Plano de Metas foi um documento com a enumeração de 30 metas que se relacionavam a vários setores, como energia, transporte etc. e contribuiriam para a efetivação de seu programa político, juntamente com a construção de Brasília.

O aspecto nacionalista relaciona-se com a aliança que JK estabeleceu com o movimento nacionalista representado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), “uma instituição ligada ao Ministério da Educação e um dos principais centros de produção e difusão do ideário nacionalista durante a experiência democrática” (MOREIRA, 2003, p.162). Devido à defesa da industrialização e à crença de que os latifundiários, entre outros grupos sociais, inviabilizavam o novo modelo de desenvolvimento, eles pregavam a aliança da burguesia, do proletariado, dos camponeses e da nova classe média. Quanto às razões para defender o nacionalismo:

Desde o colapso econômico de 1929, ficou relativamente claro para setores políticos e intelectuais importantes do cenário brasileiro o quanto era frágil a nação, justamente por ter-se sustentado em um processo de desenvolvimento dependente do mercado externo, isto é, no modelo agrário-exportador. O antídoto proposto para combater tal fraqueza da nacionalidade era, não por mero acaso, o desenvolvimento de uma indústria nacional, cujo crescimento deveria ancorar-se no mercado interno. (MOREIRA, 2003, p. 167-168)

Moreira salienta que, a partir de 1943, com a campanha “O petróleo é nosso”, caracterizada pela rejeição às multinacionais como a Shell e Texaco e pela preocupação em “mobilizar a sociedade na defesa da exploração do petróleo, então recém-encontrado na Bahia, por empresas nacionais” (MOREIRA, 2003, p. 169-170), o nacionalismo passou a ser defendido no Brasil.

Segundo Moreira, embora Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil entre 1956 e 1961, defendesse o nacional-desenvolvimentismo, é importante salientar que se contradizia. O financiamento do Plano de Metas dependeu da “instalação de multinacionais no país, o que resultou no aumento inflacionário e na ampliação da presença do capital internacional na economia brasileira” (MOREIRA, 2003, p.171). A historiadora destaca ainda a contraposição de diversos setores que, “Qualificavam tais investimentos com epítetos nada elogiosos, como “capital colonizador”, e a opção juscelinista de “entreguista”, pois entendiam que a ampla

participação do capital internacional atrelaria o país à lógica do imperialismo” (MOREIRA, 2003, p. 171).

Segundo Negro e Silva, desde a Era Vargas, essa relação de dependência já se estabelecia, pois, em 1942, o governo Vargas juntou-se aos Países Aliados contra o nazifascismo e passou a colaborar com a guerra. Dentre outras coisas,

A tarefa dos “soldados do trabalho” e dos “sindicatos-quartéis” – no “campo de batalha das fábricas” – era produzir, colaborando com a mobilização econômica. A contrapartida estaria no futuro da nação, com justiça social e respeito à dignidade do trabalho. Naquele momento, porém, o país exigia sacrifícios cívicos. Foram recrutados, por exemplo, 30 mil “soldados de borracha” para produzir 60 mil toneladas anuais de látex, o que levou muitos seringueiros à morte (...) (SILVA; NEGRO, 2003, p. 52)

Com base nos diálogos entre o Presidente da República e Vidigal na peça de Vianinha, podemos afirmar que o Presidente também se contradiz. Isso porque, no passado, defendia a exploração nacional do petróleo e agora negocia um empréstimo com os americanos, razão pela qual não deseja suspender o contrato com a empresa americana que constrói a refinaria. Vianinha também expõe essa contradição quando o coro canta um trecho do hino da independência do Brasil e contrasta com o momento seguinte, em que os membros do conselho temem a desestabilização da relação com os EUA.

Segundo Segatto, a partir da *Declaração de Março de 1958*, consequência do relatório do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, que denunciou o “culto à personalidade” e fez “diversas acusações sobre o período stalinista (entre elas, o autoritarismo, rompimento da “legalidade socialista”, crimes)” (SEGATTO, 2003, p. 230), um grupo de membros do PCB operou mudanças em sua concepção política. Porém, a concepção, pautada por estratégias denominadas como “soluções positivas”, não rompeu bruscamente com o passado, foi apenas parcial. Insistiam na luta contra o imperialismo e na instauração de um “governo nacionalista e democrático” (SEGATTO, 2003, p.231) que seria empreendido por alguns setores sob a ordem dos operários.

### III. *Quatro Quadras de Terra*

Na peça *Quatro Quadras de Terra*<sup>22</sup> ou *Filho da Besta Torta do Pajeú* (1963), peça em três atos produzida pelo Centro Popular de Cultura, há um conflito entre camponeses e um

---

<sup>22</sup> Encenada em Cuba, foi vencedora do concurso internacional de dramaturgia promovido pela Casa de Las Américas, de Havana, em 1964.

latifundiário. Enquanto o Coronel exige a saída dos trabalhadores rurais das terras, acontece uma discordância entre os próprios trabalhadores, pois alguns consideram justo o valor oferecido para a saída das terras, já que não veem alternativa, enquanto outros, inconformados, recusam-se a sair e criam uma organização que luta contra a reintegração das terras. Isso faz com que o Coronel rompa a relação paternalista que mantinha até então com alguns dos camponeses e tome atitudes mais drásticas para expulsá-los. As personagens são: a família protagonista – o camponês Jerônimo, Xavier (esposa de Jerônimo), Ranieri (filho caçula de oito anos), Demétrio (filho mais velho) e Farfino (pai de Jerônimo); os outros camponeses – Isaltino e sua esposa Marivalda, Afonsozinho e seu filho, Raul Motta e sua esposa, S' Eudócio, Seu Duda, Mé, Camisa Verde, Hélio da Preta e sua esposa e Chiquinho; os aliados do Coronel Salles – Miguel Encarregado, Prefeito e Secretário da Justiça.

Jerônimo, inicialmente, é bastante respeitado pelos camponeses e considerado autoridade, pois é trabalhador rural, assim como eles e, através de muito esforço, construiu uma casa de farinha e mantém a maior plantação de algodão daquelas terras. Diante dos camponeses, condena as práticas de Miguel Encarregado e do Coronel, mas, na verdade, bajula o Coronel e até o convidou para apadrinhar Ranieri.

Xavier é submissa ao marido, Jerônimo e, com frequência, faz as contas do dinheiro que eles têm guardado.

Farfino reza constantemente e sempre urina nas calças quando sente medo, é caracterizado como acomodado e nostálgico, além de só se preocupar consigo mesmo. É dependente de Jerônimo e se orgulha das conquistas do filho. É acompanhado em suas orações por Ranieri, menino curioso que, às vezes, se cansa de rezar com o avô e quer seguir o irmão mais velho.

Demétrio, diferentemente de Jerônimo, repudia a relação paternalista que o Coronel estabeleceu com eles e, devido a sua postura crítica, vive em conflito com o pai. É um jovem corajoso que lidera a resistência camponesa contra a reintegração das terras.

Chiquinho é empregado de Miguel Encarregado, mas aparece, com frequência, pedindo comida na casa de Jerônimo. Sua atuação tem um traço cômico, pois sempre se esquia de trabalhar. Ele aparece deslocando-se entre os dois núcleos de camponeses, os que decidem permanecer nas terras e os que decidem sair. Representa na peça aqueles que não se submetem à exploração do latifundiário, mas ao mesmo tempo, vivem de favores.

Miguel Encarregado cumpre as ordens do Coronel de maneira autoritária, e não compreende que a qualquer momento pode perder tudo o que tem, pois depende da continuidade do esquema de retribuição em nome de favores.

O Coronel Salles responsabiliza Miguel pela truculência que ele mesmo ordena, tem mais poder que o próprio Prefeito e o Secretário da Justiça, é arbitrário em suas decisões e só se preocupa com seus próprios interesses.

Mé, Duda, Hélio da Preta, Camisa Verde, Marivalda e o filho de Afonsozinho são os camponeses que se recusam a sair da terra. Já Raul Motta, S'Eudóximo, Afonsozinho, Isaltino são os que decidem receber a indenização que o Coronel propôs para saírem da terra.

No primeiro ato, alguns camponeses, principalmente Jerônimo e Demétrio, atribuem, precipitadamente a Miguel a responsabilidade pela decisão de expulsá-los das terras. Mesmo que Jerônimo reconheça que as terras pertencem ao Coronel, pressupõe que Miguel tenha autonomia para decidir quando e como expulsá-los. O espectador, desde a primeira vez que o Coronel aparece em cena, pode concluir que, na verdade, ele é o único responsável pela expulsão dos camponeses, embora, se aproveite da relação paternalista que mantém com Miguel para, de maneira dissimulada, culpa-lo pela violência que ele mesmo ordena. Podemos constatar isso ao analisar a resposta do Coronel, quando o Secretário da Justiça pergunta por que não demite Miguel devido à sua truculência para com os camponeses: ele afirma que é Miguel quem faz o povo trabalhar. Então, para não afetar negativamente sua imagem diante dos camponeses, o Coronel encarrega Miguel de fazer tudo aquilo que lhe interessa.

Ao retomar a história brasileira, podemos concluir que os moradores das terras do Coronel constituem uma categoria social que surgiu no Brasil no século XIX. Em *Homens livres na ordem escravocrata*, Franco explica a razão de os latifundiários cederem terras:

A concessão de sesmarias ou, mais tarde, o artifício de solicitar datas em nome de vários membros dependentes da mesma família, levou a uma considerável concentração de propriedade fundiária. Contudo, (...) as dimensões das propriedades assim formadas ultrapassaram as necessidades da produção e, o que é ainda mais importante, excediam também as possibilidades de sua expansão (...). Portanto, as próprias condições nas quais se organizou a exploração mercantil, isto é, grandes propriedades destinadas a uma cultura onerosa, desenvolvidas numa época de dificuldades de mão de obra, possibilitaram a sobrevivência do caipira independente: as terras improdutivas podiam, sem prejuízo para o proprietário, ser cedidas de favor. (FRANCO, 1997, p.99)

O paternalismo é um mecanismo social caracterizado pelo esquema de concessão de favores, pelo domínio que proprietários de terras exercem sobre trabalhadores do campo que moram em suas terras e pela dependência que os moradores têm dos proprietários, que disfarçam a exploração com estima e cordialidade. Em *Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução*, Montenegro afirma que, no século XX, os latifundiários ainda

Reproduzem práticas patriarcais, em que pequenos favores e apadrinhamentos se misturam com relações de exploração, que se manifestam através do cambão, do foro, do ‘pulo da vara’ do barracão e aparecem como naturais. O morador – submetido ao ‘regime de condição’, como é conhecido – tem obrigação de prestar dois ou três dias de trabalho por semana no engenho ou na fazenda. Já o foreiro arrenda um lote de terra, mas tem de conceder 10 a 20 dias de trabalho gratuito por ano ao proprietário, podendo enviar uma terceira pessoa para substituí-lo, no sistema conhecido por cambão. O ‘pulo da vara’ é uma expressão muito comum na zona canavieira; o administrador, ao medir uma vara a extensão da terra trabalhada, comumente salta um ou dois passos em relação à marca anterior. Assim, um trabalhador que haja cortado, plantado ou preparado uma terra de oito quadras (essa é a medida) é pago como havendo trabalhado seis. (MONTENEGRO, 2003, p. 260)

Em *Quatro Quadras de Terra*, através da figura de Miguel e sua relação com os camponeses que, no início da peça, o dramaturgo já indica que tratará do problema da cisão dentro de uma classe social e suas razões. Ou seja, quais as consequências de não haver nada que os integre enquanto classe social, devido à relação que o latifundiário estabelece com os camponeses. Um outro exemplo é o fato de Jerônimo exigir subordinação do filho, Demétrio, para com o Coronel e Miguel Encarregado. Em *Brasil Versão Brasileira*, Claudionor exige do filho, Tiago, sujeição ao patrão. Se na peça anteriormente analisada o motivo da valorização do patrão era a crença de que fosse merecedor do que tinha por ter estudado e trabalhado, aqui, trata-se do medo de que o Coronel rompa com a lógica de favores, que se baseia na cordialidade entre o camponês e Coronel.

Na segunda cena, predomina o ambiente doméstico, os membros da família recordam o passado; tais lembranças não se restringem à pura nostalgia, servem para mostrar ao espectador porque é injusta a expulsão dos trabalhadores das terras e que qualquer quantia de indenização será insatisfatória. A família de Jerônimo é responsável pela plantação do algodão, pela construção da casa de farinha, pelo reboco das paredes, pelo fogão de tijolo etc.

A leitura da revista de fotonovela, que ocorre após as refeições, mostra que o passatempo da família serve como fuga dos problemas com que se defrontariam caso resolvessem não aceitar a expulsão das terras, isto é, ao invés de lidar objetivamente com a expulsão das terras, distraem-se com inutilidades.

Quando o Coronel vai até a casa de Jerônimo, a relação entre a família e os visitantes parece bastante amigável, pois o mesmo licor oferecido aos companheiros camponeses é oferecido ao Coronel. Além disso, o Coronel e Jerônimo atendem um ao outro por compadre, já que Ranieri é seu afilhado, e até o segundo nome do menino é em homenagem ao Coronel.

Embora o camponês implore ao Coronel pela reavaliação da decisão de expulsá-los das terras, o Coronel está convicto de sua decisão e trata do assunto como se não fosse algo determinante na vida da família de Jerônimo. Na frente dele, o camponês não manifesta descontentamento, finge que é um assunto como qualquer outro, como indica o fato de oferecer licor às visitas novamente, apertar sua mão na despedida e desejar um bom domingo. Somente após a saída do Coronel, ele reclama, o que não quer dizer que tenha decidido enfrentá-lo. Jerônimo diz a si mesmo:

(...) O reboco da parede foi em 1956, por causa que o Ranieri ia nascer. A Nossa Senhora foi em 1948 . . . O cimento do chão foi em 1950 . . . Pai tinha doença com o úmido que ficava . . . Até que Xavier costurou essa coberta . . . Quanto custou, Xavier? A casa de farinha foi em 1953... Essa casa de farinha não tem melhor . . . Tenho cinquenta e três anos e no fim da minha vida recebo assim uma pancada dessas? Coronel tem tanta cobiça que não vê que estou no fim da minha vida? Coronel não tem grandeza? Tem terra e não tem grandeza? Então enterrei minha vida e . . . (Pára. Tempo. Luz.) (VIANNA, 1981, p. 314-315)

O conflito entre Mé e Jerônimo, na terceira cena, nos remete ao conflito entre Diógenes e Claudionor da peça *Brasil Versão Brasileira*. Em *Quatro Quadras de Terra*, o protagonista abdica da luta e, mesmo como liderança dos camponeses, favorece o latifundiário. Isso não é aceito por Mé nem por Demétrio, portanto, ocorre a discordância entre os camponeses. Já em *Brasil Versão Brasileira*, Claudionor é acusado por Diógenes de fazer conchavo com o patrão, sem que, de fato, tenha feito. Mé, apoiado por outros camponeses, mantém-se firme em sua posição e inicia uma discussão.

Mé – Quanto, Jerônimo? 32 mil réis? 34 mil réis? Põe cinquenta conto no bolso, cem contos e fica rolando até cair cheio de miséria que trabalho não existe por aí, não.  
 Jerônimo – Trabalho se arranja, trabalho não falta pra trabalhador.  
 Mé – Pra você, você tem conhecimento na redondeza, tem casa de farinha, tem mil e duzentos pés de algodão, recebe indenização maior . . . e o resto do povo? Da minha terra só saio morto. (VIANNA, 1981, p.316)

Jerônimo esclarece sua decisão de sair da terra: o Coronel já tem a ordem de despejo e, caso desobedeçam, serão expulsos por soldados, portanto, a indenização só viria muito tempo depois, já que demoraria para ser liberada pelo juiz. Como a divisão entre os camponeses se intensifica, Demétrio intervém:

Povo, olhe povo, olhe, gente . . . (Faz-se um pouco mais de silêncio) Povo, a gente é rico, olhe o dinheiro que a gente tem junto, pai! (Mostra os papéis) 300 pés de algodão, 400 pés, 300, 250 . . . Olha. Tem mais de milhão aqui. Mais de milhão e meio. (VIANNA, 1981, p. 317)

Ele continua: “ Povo, a gente dá parte do Coronel, junta o algodão todo da gente, aluga caminhão e vai vender a colheita em Tinguá. Em Tinguá dá até 70 mil réis, povo. Aí a gente pode sair com mais segurança . . .” (VIANNA, 1981, p. 317). Sua ideia é ovacionada por alguns camponeses e rejeitada por outros. Entre os que rejeitam, seu pai, que não aceita misturar sua colheita com as outras menores. Jerônimo pede que Mé e Duda se retirem de sua casa após afirmarem que ele quer sair da terra por ter recebido mais vantagem do Coronel. Antes de sair, convidam Demétrio, porém, o jovem é impedido pelo pai. Então Jerônimo, incomodado com a mobilização contrária, decide desistir de auxiliar nas contas dos outros camponeses.

No segundo ato, novamente a representação do convívio da família protagonista é privilegiada, as atividades cotidianas em conjunto, como as orações e as refeições. Esse aspecto diferencia completamente esta peça das outras peças analisadas neste trabalho, pois em *A Mais-Valia, Vai Acabar, Seu Edgar* a representação do convívio dos trabalhadores em situações precárias é privilegiada porque expõem as consequências do modo de produção capitalista na vida dos trabalhadores e o processo de tomada de consciência; No *Auto dos 99%*, a representação satírica de fatos históricos é privilegiada, portanto, nem protagonistas são destacados, apenas a história brasileira é contada, pois os dramaturgos a associam às condições atuais das universidades; Em *Brasil Versão Brasileira* há a representação do convívio dos trabalhadores, a relação dos trabalhadores com os patrões e o governo, a relação entre os próprios patrões e a relação entre o governo e o imperialismo americano; embora nessa peça haja um núcleo familiar, segundo nossa interpretação, serviu ao dramaturgo para alertar que, se esse fator tivesse sido privilegiado, impediria a luta.

Inicialmente, o conflito de Demétrio com a família, por rejeitar a exploração resultante do mecanismo social paternalista e a expulsão das terras, é representado através da desobediência às ordens do pai, das discussões com a mãe e do inconformismo com o comodismo do avô. Essa atuação da personagem distancia a peça do assunto central indicado no primeiro ato, pois a relação familiar é destacada e o problema da cisão dentro da classe social é colocado em segundo plano.

Embora a atuação de Demétrio tenha maior destaque, nas outras famílias também há os que, em desacordo com a própria família, passam a atuar unidos como resistência ao Coronel: Marivalda, sem o apoio do marido Isaltino, o filho de Afonsozinho, sem o apoio do pai e Hélio da Preta, sem apoio da esposa.

Já os membros das famílias que acataram as ordens do Coronel não foram caracterizados como unidos, ao contrário, tentam, individualmente, fazer acordos com o Coronel, é o caso de S' Eudoxio, Isaltino, Raul Motta e Jerônimo. Agiram dessa maneira não

porque desejavam sair das terras, mas porque levaram em conta o espancamento de Marivalda, as ameaças a Mé – que teve seu roçado queimado – o fechamento do armazém, o medo da demora, caso levassem o problema à justiça, e o medo de arriscar a vida da família.

A intensificação da repressão foi o que levou os camponeses à luta; ao mesmo tempo, isso serve para não denegrir aqueles que se eximiram da luta.

Na nossa interpretação, em *Brasil Versão Brasileira*, o Partido possibilitou que alguns dos trabalhadores se reconhecessem como pertencentes a uma classe social – embora não fosse suficiente –, enquanto outros, devido às manobras dos patrões, não se reconheciam como pertencentes a uma classe social. Já em *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar*, a classe trabalhadora compreende os motivos da sua vida precária, não há ainda desunião dentro da classe, exceto pela traição do Desgraçado 3, que foi cooptado pelos Capitalistas. Mas o que em *Quatro Quadras de Terra* causou a divergência entre os camponeses, já que todos estavam na mesma condição de despejados?

Jerônimo conta ao filho sobre outra situação de despejo em uma fazenda no Rio Grande do Norte. Ele afirma ter se envergonhado de fugir da luta, por isso decidiu voltar e enfrentar o fazendeiro e seus capangas, mas não obteve resultado nenhum e chegou à conclusão, por experiência, de que a ordem natural das coisas era a de aceitar o que não é possível mudar.

O problema dessa justificativa é o fato de ser individual, que torna Jerônimo mais responsável ainda pela escolha de não lutar ao lado dos camponeses que resistem. Se Vianinha eximiu Jerônimo da responsabilidade pela escolha de não lutar contra o Coronel, o efeito obtido foi contrário ao que desejava, porque dá a entender que aquela situação dependeu apenas da vontade de Jerônimo. Além disso, Vianinha não elucida a atitude dos outros camponeses que decidem sair das terras.

Defendemos que, para resolver essa contradição entre o assunto da peça, que diz respeito a um problema de ordem coletiva, e a forma dramática, que é centrada nos conflitos familiares, nas relações entre homens individualizados, o dramaturgo, no final do segundo ato, exibiu Demétrio unido aos outros trabalhadores no roubo da colheita do próprio pai. Na medida em que sua atuação não se restringe mais ao âmbito familiar, o assunto central desloca-se do drama e do conflito individual para a luta em conjunto.

No terceiro ato, enquanto Jerônimo, por um lado, implora individualmente para receber a indenização pela colheita, por outro, os camponeses organizam-se e lutam coletivamente para resistir à fome. Através da forma de atuação dessas personagens, não mais voltada às atividades cotidianas em família, podemos afirmar que o assunto central da peça, o problema da

dissidência dentro da classe social camponesa, ocupa o primeiro plano em detrimento do conflito familiar, diferentemente do que predominou no segundo ato.

Nesse ato, o dramaturgo opta por destacar os desmandos do Coronel. Mesmo com a presença reduzida a três cenas na peça, uma em cada ato, todos os acontecimentos e desdobramentos são responsabilidade do Coronel. No último ato, faz uma proposta a Jerônimo: conseguir uma declaração com assinaturas dos camponeses, confirmando que permaneceram nas terras porque foram obrigados pelos camponeses resistentes. A publicação dessa declaração no jornal resultou em uma discussão e no enfrentamento físico entre Demétrio e Jerônimo. Além disso, a ameaça feita ao Secretário da Justiça e ao Prefeito, para que mantivessem o armazém fechado, e a proibição da venda para os camponeses no comércio da cidade resultou no desentendimento entre Duda e Demétrio, na morte de uma criança e no assalto ao comércio.

Tanto a intensificação da repressão quanto a fala de Jerônimo sobre outro despejo – embora não suficiente – serviram para mostrar suas razões de abdicar da luta e para não torná-lo vilão. A fala de Jerônimo, após a proposta do Coronel de oferecer a possibilidade de ele ficar nas terras, tem a função de novamente mostrar que não se trata de decisões voluntariamente tomadas pelo camponês, mas sim, resultantes da submissão ao latifundiário.

Não faça assim, compadre, (...) me pague, quero sair logo, (...), é cachorrada (...) falar com o povo para trazer tropa. Então não sou um homem, compadre? (...) O povo está assim não querendo sair porque 30 mil réis é uma miséria. (...) Falei miséria, sim, Charque subiu, sal, açúcar. (...) Vosmicê não vê, no inverno é aquela fileira de enterro de anjo que nem cabe pra andar no cemitério (...). Sou seu compadre, um dinheiro de nada que vosmicê está cansado de ter dinheiro . . . (Pausa. Jerônimo se assusta com ele mesmo. Olha o Coronel longo tempo . Longa Pausa) (VIANNA, 1981, p.350)

É o único momento em que Jerônimo se mostra mais crítico, pois fala sobre a miséria que os camponeses enfrentam e compara com a quantidade de dinheiro que o Coronel tem. Esse trecho pode nos remeter à peça *Brasil Versão Brasileira*, em que Claudionor, sempre submisso ao patrão Vidigal, critica a ostentação do patrão e menciona a possibilidade de uma greve de operários. A diferença do desfecho é que nessa peça Jerônimo assusta-se consigo mesmo e o Coronel despede-se para ir a outro compromisso, já na outra peça, Vidigal sente-se pressionado a buscar recursos para atender ao aumento salarial dos operários. O coronel, como já vimos, não teme a organização dos camponeses e menos ainda o Secretário da Justiça e o Prefeito. Nesse mesmo trecho da peça, Miguel Encarregado aconselha Jerônimo a acatar a ordem do Coronel, o que nos faz concluir que a razão para Jerônimo e Miguel terem abdicado da luta contra o Coronel é a mesma.

Na cena do cortejo fúnebre da criança que morreu de fome, assim como nas cenas de morte das peças anteriores, não há comoção, mas também não há nenhuma função além de expor que a situação tem ficado cada vez mais complicada para os camponeses que decidiram resistir.

Em outra passagem da peça, pai e filho se enfrentam devido à revolta dos camponeses resistentes. Foi publicado no jornal que os camponeses resistentes à expulsão das terras obrigaram outros camponeses a permanecer nas terras.

Jerônimo – Sai da minha terra.

Demétrio – Sai você da minha terra . . . (Se atira em Jerônimo. Jerônimo nem teve tempo de perceber. Demétrio está em cima dele) Sai da minha terra . . . sai da minha terra . . . (Duda, Camisa Verde ajudam Demétrio. Demétrio bate em Jerônimo com violência). (VIANNA, 1981, p. 358)

O drama familiar é substituído pela chegada dos camponeses da cidade com um caminhão de alimentos. Quando Jerônimo tenta reclamar que o elo familiar foi rompido, Mé ignora e fala das resoluções que acharam em conjunto para o problema das terras. Esse trecho da peça demonstra que, como afirmamos antes, o dramaturgo retoma no terceiro ato o que ficou em segundo plano no segundo ato. Quando Jerônimo inicia um diálogo com Mé, dizendo que seu próprio filho lhe bateu na cara, Mé responde:

A gente não tem medo de tropa, Jerônimo. Falei com deputado, com Sindicato, vamos trazer o povo das fazendas . . . Arrume suas coisas, não volte mais aqui não . . . (Mé sai abraçado com Demétrio. O povo sai. Cena vazia. Tempo) (VIANNA, 1981, p.359)

Ainda no pátio de sua casa, Jerônimo continua a cantar em companhia da família, mesmo quando Hélio avisa que a tropa chegou. Quando Demétrio, muito apressado devido à chegada da tropa, vai ao encontro do pai para saber o que ele deseja, Jerônimo atira no filho. Enquanto o filho se contorce no chão, Jerônimo repete várias vezes que ele é muito menino. A tensão da cena aumenta, pois os camponeses testemunham o ocorrido entre pai e filho e temem a aproximação da tropa. Mé defende:

Povo . . . meu povo . . . a tropa está subindo da vila . . . A tropa, povo . . . Povo . . . Querem mandar a gente pro Mato Grosso . . . Um fim de mundo . . . Um mato pra começar tudo de novo e tudo como se a gente tivesse sempre dezoito anos . . . Povo . . . A gente não pode aceitar . . . Tem a nossa Associação, a nossa riqueza . . . (VIANNA, 1981, p.361)

Marivalda, o filho de Isaltino, Mé, Demétrio, que foi socorrido após o tiro, Duda, Hélio e outros camponeses decidem resistir à repressão. Jerônimo insiste para carregar Demétrio para dentro da casa, mas ele rejeita, e por isso, Jerônimo decide ajudá-lo a se levantar e servir de apoio para que consiga se manter em pé.

Em outros momentos da peça, no momento da refeição, a família recorda com nostalgia do passado e entoia a mesma canção, que diz: “ um, dois, três, você é meu freguês, você cai, caio mas com as calças de seu pai. ” (VIANNA, 1981, p.307). Em ambas as cenas, a cantoria antecede a chegada do Coronel para acertar as contas com Jerônimo. Jerônimo canta a mesma canção após a saída do Coronel e, novamente, após apanhar do filho. Por fim, quando a tropa atira, Mé e outros camponeses cantam a mesma música. A recorrência dessa canção se deve à caracterização das personagens como dignas, mesmo diante de situações de violência.

Tanto em *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar*, quanto em *Brasil Versão Brasileira*, a repressão policial ganha destaque quando o movimento operário começa a se fortalecer. Em *Quatro Quadras de Terra*, o medo da tropa não impede os camponeses de resistir, finalmente unidos. Mesmo que nas duas últimas peças o enfrentamento contra os policiais resulte em mortos, feridos e presos, também resulta no despertar para as mazelas causadas pela cisão dentro de sua classe social.

O capitão encaminha os feridos para a cidade e afirma que o restante do povo deve retirar suas coisas das terras imediatamente, pois o caminhão sairá no dia seguinte para o Mato Grosso. Apenas Mé e Demétrio, segundo a ordem do Capitão, deverão acompanhá-lo até a delegacia. Duda vai embora revoltado com Mé devido à tentativa frustrada de permanecer na terra, já o filho de Isaltino diz que gostaria de recomeçar o plano agora que sabe da força que o povo tem. A peça termina com uma discussão entre pai e filho:

Jerônimo – Viu, Demétrio? Viu? Eu avisei, menino. Você tinha de ouvir esse seu pai (...)

Demétrio – A gente ia ter armazém só da gente, arado na terra. O mundo ia ser nosso (...) Não esse mundo aí fora de terra e cerca, todo calado . . . mundo dentro da gente, mexendo como peixe no anzol . . .

Jerônimo – Eu avisei, Demétrio, eu vivi, eu sei . . .

Demétrio – Avisou, pai . . . desde que nasci vosmicê avisa . . .

Jerônimo – Não fale desse jeito, Demétrio . . .

Demétrio – Pra ter o que, pai? Uma casa de farinha, dois braços, e um corpo feito um saco com a vontade do Coronel dentro?

(VIANNA, 1981, p.365)

Xavier e Ranieri interrompem a conversa, ela quer se despedir do filho e o irmão caçula quer pedir para acompanhar Demétrio. Jerônimo diz, por fim:

(...) Vou ficar na terra, Demétrio. (...). Me peça desculpa . . . (Demétrio some com os outros. Começam a passar pessoas com móveis. Jerônimo fala de fora, para Demétrio que saiu) Me peça desculpa (...) Me peça desculpa, Demétrio (...) (Fica parado. As pessoas passam. Com móveis, etc. Farfino rezando. Xavier parada. Ranieri no chão. Jerônimo parado. As pessoas passando). (VIANNA, 1981, p.366)



Na peça *Quatro Quadras de Terra*, Vianinha retrocede, em relação à forma épica que caracterizou *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, continuou em *Brasil Versão Brasileira* e no *Auto dos 99%*. Ao contrário das outras peças, o diálogo entre as personagens é o fio condutor da trama, sem nenhum outro recurso, o cenário é realista e bem detalhado, os atores representam de maneira completamente fundida com as personagens que são caracterizadas individualmente, há unidade de tempo e de lugar, as relações familiares têm intenso destaque, as inclinações pessoais das personagens aparecem como determinantes para a trama.

Embora haja um motivo para o fato de as personagens serem caracterizadas individualmente – a peça trata da traição de classe –, ao invés de o dramaturgo focar na atuação dos camponeses resistentes, ele opta por destacar conflitos familiares, aproximando-se da tendência dramática.

O que aparece nessa peça como maior contraste em relação às outras peças e ao teatro épico é a centralização no ambiente doméstico e familiar que, como Diderot sugeriu no século XVIII, servia como fuga às convenções sociais hostis à burguesia, tal como Szondi mostrou em *Teoria do drama burguês*. Jerônimo tenta, durante toda a peça, resgatar o elo familiar com seu filho que se opõe a ele na decisão de deixar as terras. A família foi seu pretexto para ter fugido à luta na situação de despejo. O tiro no próprio filho para que ele não vá à luta junto dos outros camponeses mostra que a personagem está voltada para os problemas de ordem privada. Com frequência, exaltam tudo o que construíram nas terras em que moram, isso é característico do exemplo de conduta sugerido por Lillo no século XVIII para o burguês, baseado no esforço pelo acúmulo de capital.

Embora os acontecimentos que interferem na vida dos camponeses sejam resultado do autoritarismo do Coronel, que tem uma atitude paternalista com eles, a personagem Demétrio age individualmente, entrando em conflito com a família, como se apenas isso fosse necessário para resolver o problema das terras.

Essas opções formais, que não se contrapõem à forma do drama burguês, mostram que o dramaturgo distanciou os espectadores daquilo que é representado, o que, conseqüentemente, faz com que não percebam que haja outra coisa na peça, para além da representação. O espectador não é levado a pensar que Jerônimo tinha a possibilidade de agir de outro modo, pois os aspectos formais do drama aproximam o espectador da personagem, ao invés de distanciá-lo, conforme exemplificamos com as cenas em que Jerônimo dá justificativas individuais para não se unir aos camponeses. Rosenfeld, ao caracterizar a forma épica de teatro, afirma:

Essencial é que o público tenha clara noção de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma. Pois o homem, embora condicionado pela situação, é capaz também de transformá-la. (...) Essa visão mais ampla nem sempre é dos personagens, mas é facilitada ao público pela estrutura épica que lhe abre horizontes mais vastos que os dos personagens envolvidos na ação dramática. É pois, o público que muitas vezes é solicitado a resolver os problemas propostos pela peça que se mantém aberta. (ROSENFELD, 2014, p.172)

Em *Quatro Quadras de Terra*, Oduvaldo Vianna Filho optou por uma forma já consagrada com o argumento de que as peças devem dar condições para os espectadores compreenderem as cenas e a conduta das personagens sem precisar recorrer a algo de externo, isto é, investiu em uma forma que privilegia o individualismo de Jerônimo. Tal opção foi fortalecida pelo drama de família, pois a relação conflituosa entre pai e filho ocupam a cena e são determinantes no andamento do enredo. No entanto, Vianinha recuou no que diz respeito ao teatro épico, pois a forma à qual recorreu traz implicações sociais contrárias ao conteúdo de suas peças.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Nesta dissertação, com base na obra *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, primeiramente, optamos por apresentar os aspectos formais das peças teatrais, segundo uma interpretação normativa da *Poética* de Aristóteles, bem como a ruptura desse padrão em peças europeias e norte-americanas de fins do século XIX em diante.

Em seguida, a partir de *Teoria do drama burguês*, apresentamos a fundamentação do drama burguês, no século XVIII. Os defensores desse gênero rejeitaram a perspectiva francesa e reinterpretaram o que consideravam como prescrição de Aristóteles para a forma dramática. É o caso de Lillo, na Inglaterra. Segundo Szondi, embora Lillo apontasse razões de ordem poética para a defesa do gênero, as razões de ordem sociológica é que foram determinantes. Por isso, na peça *O Mercador de Londres*, através da atuação de algumas personagens, há o incentivo de um tipo de conduta racional voltada para a acumulação de riqueza.

Para demonstrar que, no século XVIII, a defesa e a fundamentação do drama deveu-se a um fenômeno social relacionado à ascensão da burguesia, prosseguimos na apresentação do drama burguês fundamentado por Diderot, na França. A representação da vida em família e as outras indicações formais vinham comover o espectador, que reconheceria nessa esfera a possibilidade de ser virtuoso. Essa nova organização social em destaque refletia os valores burgueses que Diderot queria imprimir a seus dramas.

No final do século XIX, diante da crise da noção de drama, já prefigurada por Lenz na peça *O preceptor ou vantagens da educação particular*, o naturalismo introduziu uma temática que permitia salvar a forma dramática. Como exemplo disso, na obra *Os tecelões*, Hauptmann apresenta as condições de vida que levaram os tecelões da Silésia à revolta de 1844. Porém, Hauptmann também aproximou-se de tendências épicas, já que a forma dramática não admite a ênfase sobre as características de uma classe social específica.

Finalmente, chegamos à exposição do teatro épico no século XX, com base nas encenações de Erwin Piscator. Insatisfeito com a proposta naturalista, ainda que a considerasse um avanço resultante da força do proletariado, Piscator sugere novos recursos para realizar um teatro político. Recursos tais como a incorporação de telas de projeção e prólogos nas peças rompem com os principais atributos da forma dramática e definem o que ficou conhecido por teatro épico. Em seguida, apresentamos nossa leitura de Bertolt Brecht que, em oposição ao teatro aristotélico, fundamentou o teatro épico, ao sugerir uma mudança formal radical.

Após esse percurso, retomamos o argumento de Iná Camargo Costa de que, desde 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia, ao encenar peças estrangeiras escritas no período de crise da

forma dramática europeia, importava uma forma desajustada de seu lugar de origem, já que as razões para essa crise na Europa relacionavam-se a fatores históricos, como a organização dos proletários para a revolução, o que no Brasil não havia ocorrido. A primeira encenação de uma peça de Brecht no Brasil, em 1958, também se dá nesse registro, conforme Roberto Schwarz assinalou, houve dificuldades de assimilar a proposta brechtiana.

Já o Teatro de Arena, no mesmo ano, ao encenar *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, trouxe, pela primeira vez no teatro brasileiro, operários como protagonistas, modificando o conteúdo característico do drama. Contudo, ainda não radicalizou em relação à forma. Isso seria efetivado por Augusto Boal, em 1960, dramaturgo que, conscientemente, recorreu a recursos brechtianos na peça *Revolução na América do Sul*.

A questão do trabalho brasileiro foi de nosso interesse desde a monografia de conclusão de curso de graduação, quando nos dedicamos a compreender os aspectos formais dos romances *A Mão e a Luva* (1874) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), ambos de Machado de Assis, com base no trabalho analítico de Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* e *Ao vencedor as batatas*. Schwarz argumenta que a volubilidade da elite brasileira, representada pela personagem Brás Cubas, em *Memórias Póstumas* era fruto de uma conduta associada à realidade econômica e social brasileira do século XIX. Ao mesmo tempo em que tentava importar as ideias liberais europeias, calcadas em ideais românticos, sustentava-se economicamente através da escravidão, oposta ao que os liberais europeus preconizavam. Na Inglaterra, como pudemos constatar com a peça *O mercador de Londres*, de Lillo, a racionalidade, determinava a conduta necessária para a acumulação de capital. O mecanismo social paternalista surgiu no Brasil como tentativa de se conciliar as ideias liberais e o escravismo.

Ao analisar a forma que as personagens pobres dos romances machadianos haviam sido construídas, pudemos constatar que também se devia à contradição entre escravismo e liberalismo. É o caso de Dona Plácida, personagem que, por ser dependente e estar submetida à lógica do favor, acobertava o romance de Brás Cubas e sua amante, Virgília. A velha senhora já havia trabalhado em diversos ofícios, porém, era agregada à família abastada, com quem estabeleceu um acordo para ser acolhida: agir conforme os interesses de Brás Cubas que, ao reconhecer os favores prestados, lhe forneceria os meios para sobrevivência.

Na Europa liberal, o trabalho foi dignificado, pois tinham o objetivo de instaurar um mecanismo social que exploraria a mão de obra dos trabalhadores livres. Já no Brasil, foi desqualificado, pois era associado à escravidão. Aqui, na prática, o trabalho assalariado ainda não tinha funcionalidade. Por isso, Brás Cubas não valoriza o esforço de Dona Plácida e não a

remunera como trabalhadora livre. Porém, também não poderia vincular-se ao que era considerado atraso pelos mercados externos, então, não detém a posse da dependente como mercadoria escrava. Portanto, a relação paternalista é o que cabe bem aos ideais liberais, por exemplo, no que diz respeito à exploração do trabalho, ao mesmo tempo em que o país não aboliu a escravatura.

Consideramos que a lógica do favor que comanda a relação entre a elite e os dependentes tem semelhanças com a relação entre trabalhadores e patrões na economia industrial que se instaurou no Brasil, no século XX. Trata-se de uma situação em que o dependente não reconhece o fruto de seu trabalho como pertencente a ele, não reconhece as condições que o levaram a aquela classe social, atribui uma feição generosa a seus patrões etc.

Encontramos na obra de Oduvaldo Vianna Filho, em que há uma ruptura com a forma dos dramas que dava a tônica do teatro brasileiro até então, a opção por um conteúdo que também não cabe na forma dramática: o trabalho estranhado, a mais-valia, a crítica aos privilégios da classe dominante etc. Vianinha rompe programaticamente com a tradição dramática europeia em *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* e encontra no teatro épico fundamentado por Brecht uma alternativa. Diferentemente da simples incorporação de uma fórmula desajustada à realidade brasileira, a discussão sobre o capitalismo estava na ordem do dia, como mostramos na seção em que acompanhamos a história do Brasil a partir dos diferentes programas políticos do Partido Comunista.

O conteúdo de suas peças não era mais uma *ideia fora do lugar*, conforme argumentamos na monografia de conclusão de curso quanto às ideias liberais incorporadas pela elite brasileira. Isso pode ser constatado ao observarmos o programa político desenvolvimentista das décadas de 50 e 60 que, ao investir na indústria nacional com a finalidade de progredir com a economia de tipo capitalista, culminava na crescente exploração dos trabalhadores.

Ainda que o movimento operário brasileiro não tivesse chegado nem perto da luta pela revolução que ocorreu em outros países, conforme Iná Camargo Costa argumentou, Vianinha notou a urgência de colocar o assunto em pauta através de uma forma distinta dos cânones dramáticos, devido ao reconhecimento das consequências do desenvolvimentismo na vida dos trabalhadores.

Porém, essa tendência sofre um refluxo e em *Quatro Quadras de Terra*, preponderam os aspectos formais do drama burguês. Nosso argumento se baseia no destaque dado ao conflito familiar e nas justificativas das escolhas individuais feitas pelas personagens. Embora o assunto seja de ordem épica – a reintegração das terras em que os camponeses moravam – o tratamento

dado a esse assunto remete ao drama burguês. Consideramos que os resquícios de aspectos formais do drama burguês em *Quatro Quadras de Terra* sejam um recuo em relação às opções épicas feitas em *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar, O Auto dos 99%* e *Brasil Versão Brasileira*. As escolhas da personagem Jerônimo, as quais o dramaturgo tentou fundamentar em vários diálogos, têm o intuito de comover o espectador. Além disso, o conflito familiar sobrepõe-se às outras temáticas. O que pode justificar a retomada da forma dramática pelo mesmo dramaturgo, que antes havia rompido, é a passividade das classes reprimidas que foram impedidas de participar politicamente. O teatro brasileiro, novamente acatou a diretriz do drama burguês, na qual o ambiente doméstico e família são centralizados, pois esse seria o único lugar em que os indivíduos se reconheceriam como sujeitos atuantes da história.

## REFERÊNCIAS

### Peças teatrais de Oduvaldo Vianna Filho:

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Alegro Desbundaccio*. (Cópia disponível na coleção de textos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. In: MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/I Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

\_\_\_\_\_. *Bilbao, Via Copacabana*. In: MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/I Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

\_\_\_\_\_. *Brasil Versão Brasileira*. In: BERLINK, Manoel Tosta. *Um Projeto para a cultura nos anos 60: análise sociológica do Centro Popular de Cultura*. São Paulo, FAPESP/UNICAMP, 1984. (Apêndice à tese disponível em < <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/bvb.pdf> > )

\_\_\_\_\_. *Chapetuba Futebol Clube*. In: MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/I Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

\_\_\_\_\_. *Corpo a Corpo*. Revista de Teatro. São Paulo, 1972, pp. 31-43.

\_\_\_\_\_. *Em Família*. (cópia disponível na coleção de textos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *Longa Noite de Cristal*. (cópia disponível na coleção de textos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *Mão na Luva*. (cópia disponível na coleção de textos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *Nossa vida em família*. Palco+Platéia: São Paulo, 1972.

\_\_\_\_\_. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/MEC, 1968.

\_\_\_\_\_. *Papa Highirte*. In: MICHALSKI, Yan. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1985.

\_\_\_\_\_. *Quatro Quadras de Terra*. In: MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/I Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

\_\_\_\_\_. *Rasga Coração*. In: Coleção Prêmios. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

### Peças teatrais de Oduvaldo Vianna Filho em parceria com outros autores:

VIANNA FILHO, Oduvaldo; COSTA, Armando. OLIVEIRA Denoy; GULLAR, Ferreira; NEVES, João; PONTES, Paulo. *Brasil Pede Passagem*. (cópia disponível na coleção de textos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ ; PONTES, Paulo; COSTA, Armando. *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex*. (cópia disponível na coleção de textos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ ; FONTOURA, Antônio Carlos; COSTA, Armando; MARTINS, Carlos Estevam; THIRÉ, Cecil; GARCIA, Marco Aurélio. *O Auto dos 99%*. In: Revista Tempo Brasileiro. São Paulo: Kairós, Ano 2, n.3, 1980, pp.89-98. (Disponível em: < <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/autodos99.pdf> >)

\_\_\_\_\_ ; COSTA, Armando; PONTES, Paulo. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

\_\_\_\_\_ ; GULLAR, Ferreira. *Se Correr o Bicho Pega Se Ficar o Bicho Come*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

\_\_\_\_\_ ; CABRAL, Sérgio; ARAGÃO, Thereza. *Telecoteco Opus nº I*. (cópia disponível na coleção de textos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Rio de Janeiro.

### Bibliografia citada:

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. In: Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1997.

BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Hucitec, 1986.

BRECHT, Bertolt. *Notas sobre a Ópera Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*. In: *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*. In: *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

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

\_\_\_\_\_. “O Agitprop e o Brasil”. In: *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

\_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: UNICAMP, 1994.

DIDEROT, Denis. *Obras V: O filho natural ou as provações da virtude; Conversas sobre O filho natural*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HAUPTMANN, Gerhart. *Os tecelões*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. *O Preceptor ou Vantagens da Educação Particular (Uma Comédia)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo: seleção antológica*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LILLO, George. *The London Merchant*. Nebraska: Regents Restoration Drama, 1965.

MAYOR, Mariana Souto; TOLEDO, Paulo Bio; FÁVARI, Paulo; CARVALHO, Sérgio de; “Nota introdutória”. In: *Peças do CPC*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

MONTENEGRO, Antônio Torres. “Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 241-272.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. “Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 155- 194.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha (Teatro, Televisão, política)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEGATTO, José Antonio. “PCB: a questão nacional e a democracia”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 217- 240.

SILVA, Fernando Teixeira da; NEGRO, Antonio Luigi. “Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964)”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 47- 96.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

### **Bibliografia consultada:**

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.

BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

COSTA, Iná Camargo. “Brecht e o teatro épico no Brasil”. In: *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão popular, 2012.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência. O teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e a forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

MORAES, Denis de. *Vianinha cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

NAVES, Santuza Cambraia. “Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil.” In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 273- 300.

PATRIOTA, Rosangela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2012.

TOLEDO, Paulo Bio. “Ação e pensamento no trabalho de Vianinha no CPC”. In: *Peças do CPC*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.