

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MILENI VANALLI ROÉFERO

Revolução na América do Sul de Augusto Boal e A mais-valia vai acabar, Seu Edgar de Oduvaldo Vianna Filho: relação dialética entre conteúdo brasileiro e forma épica brechtiana

São Paulo

2021

MILENI VANALLI ROÉFERO

***Revolução na América do Sul* de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* de Oduvaldo Vianna Filho: relação dialética entre conteúdo brasileiro e forma épica brechtiana**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Silvia Betti

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Roéfero, Mileni Revolução na
América do Sul de Augusto Boal e A
mais-valia vai acabar, Seu Edgar de
Oduvaldo Vianna Filho: relação
dialética entre conteúdo brasileiro e
forma épica brechtiana / Mileni
Roéfero; orientadora, Maria Silvia
Betti. - São Paulo, 2021.
101 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-
Graduação em
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Teatro brasileiro. 2. teatro épico. 3.
teatro dialético. 4. materialismo histórico
dialético. 5. teoria do teatro. I. Betti,
Maria Silvia. II. Título.

CDD

21.ed. - 700

DEDICATÓRIA

Aos/às pesquisadores/as, professores/as e artistas que, por saberem o quanto a arte pode nos devolver à vida justa, seguem lutando por um teatro capaz de promover transformação social.

AGRADECIMENTOS

Eu tenho percebido com o passar dos anos que as conquistas só fazem sentido se tivermos com quem vibrar por elas. A trajetória de pesquisa tende a ser solitária, mas eu fui e sigo sendo muito agraciada por ter ao meu lado pessoas especiais, sem as quais eu não teria conseguido concluir essa etapa. Agradeço

À minha orientadora, professora Maria Silvia Betti que, apesar da distância física, se fez presente e acolhedora durante toda a minha pesquisa;

Aos professores que compuseram a banca de qualificação Alexandre Villibor Flory e Sérgio de Carvalho, de quem as contribuições e provocações foram tão proveitosas à escrita desta dissertação e ao meu amadurecimento como docente e pesquisadora;

Aos professores Alexandre Flory e Daniel Puglia pela participação na banca de defesa;

Aos professores suplentes Priscila Matsunaga, Eduardo Campos Lima e Anderson Gonçalves pelo aceite e prontidão em contribuir com meu trabalho;

À Beatriz Yoshida Protazio e Eduardo Almeida, pela paciência e revisão cuidadosa do meu trabalho;

Aos colegas do grupo de Crítica Literária Materialista da UEM, pelo espaço generoso e agradável de construção de reflexão crítica construído ao longo dos anos;

Ao Edilson Ricci Roéfero, que é, além de um pai excepcional, meu melhor amigo e companheiro incansável nesta jornada desde que me lembro por gente;

Aos meus avós Roberto Roéfero, Irene Ricci Roéfero, Maria Antônia Soares, ao meu irmão João Pedro Vanalli Roéfero e ao meu tio Northon Vanalli, que formam minha afetuosa rede de apoio emocional e familiar;

À minha madrinha Adriane Stela Machado, que caminha comigo e está sempre pronta para ser colo materno e abrigo;

Ao Leonardo Augusto Alves Inácio, meu professor, amigo e grande incentivador, que acreditou em mim, muitas vezes, mais do que eu mesma. Eu tenho certeza de que ele estaria na minha defesa se o câncer não tivesse lhe abreviado a vida;

Aos meus afilhados, Helena Botelho Yoshizawa e Heitor Botelho Yoshizawa que, por me amarem mais do que mereço e exatamente o tanto que preciso, renovam minha energia vital e a minha vontade de lutar por um mundo melhor;

Ao Vanderlei Bachega Junior, à Karyna Bühler de Mello e à Natalia de Souza Botelho, pela leitura, pelas contribuições e pelo acolhimento durante o processo de escrita;

Ao Daniel Gomes, Jonathan Portela, Marcelo Adolfi, Marcos Sorrilha e Marcus Oliveira, meus colegas do Política Através da História (PAH) que se tornaram amigos queridos, pela grata surpresa que foi a criação desse grupo e pelo trabalho que desenvolvemos juntos;

Aos/às meus/minhas alunos/as, por me enxergarem para além das minhas inseguranças, por tornarem a docência doce e desafiadora, por me salvarem até mesmo de mim. A universidade me habilitou para o exercício, mas são vocês que me fazem professora;

Aos/às meus/minhas amigos/as. Por serem muitos (para minha grande honra), não arriscarei nominá-los, para não incorrer na injustiça de me esquecer de alguém. Mas vocês, que entenderam minhas ausências, apoiaram minhas decisões e estiveram comigo (perto ou longe) todos esses anos, sabem exatamente quem são.

EPÍGRAFE

Acho que a responsabilidade do artista hoje é a da profundidade, é a tentativa desesperada de seguir o que disse Brecht: afunde, aprofunde o máximo possível, pois só assim poderá descobrir a verdade - Oduvaldo Vianna Filho.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetos de estudo as peças teatrais “Revolução na América do Sul” do dramaturgo Augusto Boal e “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar” de Oduvaldo Vianna Filho, ambas escritas no ano de 1960. Como objetivo geral, buscamos compreender como se sintetiza, no campo da forma, a relação entre o conteúdo brasileiro e a forma teatral também brasileira em relação dialética com o teatro épico brechtiano. Para concretizar essa ideia, listamos entre os objetivos específicos: 1) apresentar os dramaturgos em estudo, suas trajetórias artísticas em seus grupos de atuação, Teatro de Arena e Centro Popular de Cultura (CPC); 2) contextualizar o período histórico, político e artístico do Brasil da década de 60; 3) discutir sobre o teatro dialético proposto pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, de quem as teorizações foram tão produtivas quando lidas criticamente no período das peças em estudo. O método de pesquisa que fundamentou este trabalho foi o materialismo histórico dialético. A finalização da pesquisa nos permitiu concluir que os autores conseguiram assimilar o pensamento brechtiano e adaptá-lo a partir da conjuntura em que estavam circunscritos, aclimatando o pensamento dialético à realidade local e construindo uma forma teatral dialética própria.

Palavras-chave: Teatro dialético; Teatro épico; Teatro de Arena; Centro Popular de Cultura.

ABSTRACT

This dissertation has as study objects the plays “Revolução na América do Sul” by playwright Augusto Boal and “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar” by Oduvaldo Vianna Filho, both written in 1960. As a general objective, we seek to understand how, in the field of form, the relationship between the Brazilian content and the Brazilian theatrical form is synthesized in a dialectical relationship with the Brechtian epic theater. To materialize this idea, these are the specific objectives: 1) to introduce the dramatists under study, their artistic trajectories at their acting groups, Teatro de Arena and Centro Popular de Cultura (CPC); 2) contextualize the historical, political and artistic period of Brazil in the 60s; 3) discuss the dialectical theater proposed by the German playwright Bertolt Brecht, whose theorizations were so productive when critically read in the period of the plays under study. The research method that founded this academic study was dialectical historical materialism. The completion of the research allowed us to conclude that the authors managed to assimilate Brechtian thought and adapt it from the situation in which they were circumscribed, acclimating dialectical thinking to the local reality and building their own dialectical theatrical form.

Key-words: dialectical theater; epic theater; Teatro de Arena; Centro Popular de Cultura.

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. Augusto Boal	17
3. Teatro de Arena: Boal e Vianna e as contradições do percurso	19
4. Oduvaldo Vianna Filho	22
5. CPC e a discussão estética e engajada	25
6. Brasil na década de 60: contexto político e modernização do teatro	30
6.1 O início do ciclo de modernização	30
6.2 A importância do teatro amador	32
6.3 Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): a incorporação do teatro ao hábito cotidiano da cidade de São Paulo	34
7. Arena e CPC: a guinada ao segmento político	37
8. Bertolt Brecht e o Teatro Dialético	42
8.1 A história pregressa: o caminho até o teatro dialético	43
8.2 Brecht no Brasil: aclimação do pensamento dialético à conjuntura brasileira	49
9. A Revolução na Mais-Valia: uma análise crítica das peças em estudo	54
9.1 Revolução na América do Sul	54
9.2 A mais-valia vai acabar, seu Edgar	74
10. Considerações Finais	95
REFERÊNCIAS.....	97

1. Introdução

O teatro compreende um vasto campo de investigação, cujos caminhos são traçados a partir das curiosidades e inquietações que se mesclam entre científicas e pessoais. Por conta disso, iniciarei esta dissertação apresentando o percurso explorado ao longo dos anos e as inquietações que me trouxeram até aqui.

Iniciei a graduação de Licenciatura em Teatro no ano de 2014, na Universidade Estadual de Maringá, instituição e curso dos quais hoje sou professora colaboradora. No primeiro dia de aula (que foi, na verdade, um evento para integração das turmas), os professores apresentaram a si mesmos e aos seus projetos de pesquisa. Nessa ocasião, conheci o professor Alexandre Villibor Flory, que se apresentou como professor das disciplinas “Teatro Brasileiro I e II” e “Teoria do Teatro I e II” e como coordenador do grupo de pesquisa de Crítica Literária Materialista. Enquanto ele explicava o funcionamento do grupo e as pesquisas desenvolvidas pelos seus membros, mesmo sem entender quaisquer palavras, lembro de ter pensado: “quero fazer parte disso”, porque antevi, naquela descrição, uma perspectiva teórica e científica daquilo que eu buscava fazer nas minhas reflexões: compreender a interferência da dimensão coletiva e social nas decisões da vida privada e vice-versa. Embora eu não conhecesse a teoria e não pudesse, portanto, nominar essas ideias, havia ali um indício de marxismo rudimentar, que, com o passar dos anos, foi tomando consciência e maturidade teórica. A partir desse momento, eu passei a participar do grupo de pesquisa de Crítica Literária Materialista da UEM e só parei de frequentá-lo semanalmente em 2017, quando conclui a graduação. Apesar disso, o vínculo nunca se rompeu por completo e eu participava, quando possível, dos eventos desenvolvidos pelo grupo. Hoje, como professora colaboradora da mesma instituição em que o grupo de pesquisa está institucionalizado, consegui retomar o acompanhamento das atividades.

O curso de licenciatura possui um quadro de disciplinas bem diverso, tentando atender às demandas da prática interpretativa, improvisacional, musical, do estudo dos diversos tipos de dramaturgias e da compreensão da crítica teatral, mas tem seu enfoque direcionado aos aspectos inerentes ao ensino de teatro, com as disciplinas voltadas para a educação, psicologia e pedagogia do teatro. A participação no grupo de pesquisa, nesse sentido, serviu como uma graduação em paralelo, porque discutíamos textos e autores que, embora tangenciassem os assuntos teatrais da

licenciatura, não eram colocados sob os holofotes neste contexto, principalmente porque a crítica materialista, que é o método de pesquisa e perspectiva de estudo do grupo, tem mais estudos voltados para a análise literária (e que, portanto, foge ao segmento da licenciatura em teatro) do que para textos teatrais. Foi no grupo de pesquisa que eu conheci autores que influenciaram meu amadurecimento como pesquisadora, como Bertolt Brecht, Ernst Toller, Erwin Piscator, Roberto Schwarz, Antonio Candido, Sérgio de Carvalho, Iná Camargo Costa, José Antonio Pasta entre outros, e que hoje servem, direta ou indiretamente, como referências desta pesquisa de mestrado.

Ao final da graduação, continuei estudando teatro brasileiro e teatro épico, cursei disciplinas da pós-graduação como aluna especial que abordavam essas temáticas e fiz curso de alemão básico. Os meus esforços, durante e após a graduação, estavam, portanto, voltados para a aproximação dessa linha de pesquisa. Além das inquietações pessoais, que serviram como um incentivo inicial para a busca e a continuidade das pesquisas referentes a esse eixo temático, eu percebia, entre os colegas da graduação, um intenso interesse em desenvolver seus trabalhos de interpretação colocando em primeiro plano a subjetividade, tematizando questões pessoais, cujas representações serviriam como uma espécie de desobstrução mental e emocional. Apesar de esses trabalhos reforçarem expressividades das quais o artista não pode prescindir, eu identificava o crescimento dessa vertente mais subjetiva em paralelo com uma crescente recusa do teatro social e engajado, como se este fosse menos artístico por deixar a forma ser penetrada pelos aspectos históricos. A minha decisão pela continuidade nesse segmento de pesquisa se deu, portanto, como uma forma de fortalecer as pesquisas, tão exíguas ainda, referentes ao teatro social, materialista e dialético.

Nessa mesma tônica, concentra-se também a justificativa do próprio tema da dissertação. Fazer remissão histórica à década de 1960 – que foi tão vigorosa no que tange à materialização das formas teatrais em perspectiva dialética e com acontecimentos históricos cujos efeitos reverberam ainda hoje dado o risco imanente de um novo golpe militar – favorece o entendimento da indissociação entre o processo social e o processo artístico. Nesse sentido, lançar luz sobre a história pregressa nos ajuda a identificar as estruturas que podem tornar cíclico esse processo para, então, compreender possíveis caminhos da história subsequente.

Assim, importa destacar que nossa pesquisa está situada na área de concentração de Teoria e Prática do Teatro, na linha de pesquisa de História do Teatro. Nesta dissertação, nos dedicamos ao estudo de duas peças teatrais escritas no ano de 1960: “Revolução na América do Sul” do dramaturgo Augusto Boal (1931-2009) e “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar” de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974).

O objetivo em torno do qual se move nossa dissertação é compreender como se sintetiza, no campo da forma, a relação entre o conteúdo brasileiro e essa forma teatral dialética também brasileira, potencializada pelo teatro épico brechtiano. Isso porque essa apropriação brasileira do épico de matriz brechtiana tem que, necessariamente, levar em consideração o diverso contexto social, político e econômico do Brasil.

Dada a relação existente entre o processo artístico e a vida social, convém mencionar que a metodologia que embasa nossa pesquisa é o materialismo histórico dialético. Essas duas esferas estão imbricadas, interferindo uma n’outra a todo tempo. Buscamos pesquisar, portanto, a partir do processo histórico, compreendendo a forma como a teoria teatral se abastece desse tecido social e, artisticamente, viabiliza uma leitura crítica da realidade. Para concretizar essas ideias, o trabalho se compartimenta em história, teoria e crítica, tríade que sustenta o materialismo histórico dialético e que reitera a interferência direta do modo de produção da vida material nos outros aspectos da vida (social, político, afetivo etc.).

Para melhor organizar o desenvolvimento dessa trajetória, antes de adentrar ao estudo das peças mais detidamente, travaremos um percurso que se inicia com a apresentação dos autores estudados. Começaremos por Augusto Boal e sua trajetória no Teatro de Arena, assim como o desenvolvimento do grupo e a participação de Vianna no Arena até o momento em que as divergências internas culminam na desvinculação de Vianinha destas atividades para, posteriormente, fundar o Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro. As divergências mencionadas estão relacionadas à assunção de diferentes perspectivas de resolução para a crise do grupo. Não tangenciam, portanto, o campo pessoal dos artistas envolvidos.

Diante disso, importa compreender as particularidades não só de Oduvaldo Vianna Filho, como as do debate cepecista¹ e do percurso da sua concepção estética e política no transcorrer dos anos. Embora a proposta de nossa pesquisa seja uma

¹ Referente ao Centro Popular de Cultura (CPC)

análise da dramaturgia textual, conhecer os contextos e as trajetórias dos autores que as escreveram é imprescindível, já que esses elementos externos impactam diretamente no discurso das obras.

A partir disso, nos debruçaremos sobre um breve panorama acerca do contexto social brasileiro em meados da década de 60. Especialmente por construirmos a pesquisa com base no materialismo histórico dialético, é necessário compreender a conjuntura nas quais se circunscrevem as peças porque é a partir dessa relação que estabeleceremos a mediação entre a obra de arte e a sociedade. Embora as obras não sejam reflexo ou expressão direta de suas conjunturas, estas penetram a forma dramática e ganham uma expressão estética própria (SCHWARZ, 1990) e, para identificar esses processos, é preciso que saibamos de onde eles partem. Essa é a dinâmica metodológica operante da crítica materialista dialética: identificar as contradições internas à própria obra, evidenciando as relações existentes entre arte e processo social.

Nesse sentido, dois autores foram imprescindíveis para compreender a análise materialista: Antônio Candido², em seu texto “Dialética da Malandragem” (1993), e Roberto Schwarz³, no livro *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Embora sejam autores da área dos estudos literários e, nas obras mencionadas, estejam analisando romances, a leitura destes materiais nos permitiu entender, na prática, a forma de análise e compreensão da produtividade das contradições inscritas nas obras estudadas, bem como a materialização da discussão da relação entre forma e conteúdo.

No capítulo do contexto social e político brasileiro, passaremos por três discussões distintas, mas que corroboram com a construção do panorama histórico pretendido: primeiro, falaremos do ciclo de modernização do teatro brasileiro (CARVALHO, 2003), que localiza historicamente as modificações estéticas e formais pelas quais passou o teatro no século XX; depois, apresentaremos os grupos de teatro amador mais relevantes do Rio de Janeiro e de São Paulo, para reiterar a importância desses representantes na potencialização das inflexões que estavam em curso; e, por fim, apresentaremos o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a contribuição deste

² Antônio Candido (1918 – 2017) foi sociólogo e um dos principais críticos literários do país. Suas obras transitam entre os temas da formação do Brasil e do pensamento sociológico e literário brasileiro.

³ Roberto Schwarz (1938) é austríaco radicado no Brasil desde 1939 e professor aposentado pela UNICAMP de Teoria Literária. Seus escritos reforçam a crítica marxista ao ajustar à realidade brasileira e à vida social as análises das formas literárias.

grupo para a incorporação do teatro ao hábito cotidiano⁴ da sociedade nos idos de 1950. Estes três segmentos, compreendidos entre as décadas de 1930 e 1990, constroem uma tessitura consistente para apresentar o teatro brasileiro do século passado e as principais modificações transcorridas neste período.

Na seção seguinte, falaremos sobre a aproximação dos pressupostos a partir dos quais partem Boal e Vianinha no Teatro de Arena e no CPC. É importante mencionar que esses dois artistas concentravam seus trabalhos no mesmo grupo, o Teatro de Arena, mas as divergências quanto às resoluções estéticas e à recepção do público acabaram por afastá-los, ocasionando a saída de Vianna e de outros membros do grupo. Chico de Assis, por exemplo, desligou-se primeiro e foi o responsável pela direção da montagem de “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”. O desligamento de Vianna do Arena só ocorreu após a temporada das peças do grupo no Rio de Janeiro, quando a montagem de “A mais-valia...” já havia estreado na Faculdade de Arquitetura.

Em 1960, os debates, que se seguiram à encenação de “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, tornaram fecunda a ideia da criação de um projeto artístico. Foi quando a União Nacional dos Estudantes (UNE) cedeu um espaço em seu prédio para as reuniões que ocasionaram a fundação do CPC em 1962. Nesta seção, que é o sétimo capítulo do trabalho, trataremos destas questões e também de reiterar que não houve uma ruptura no âmbito pessoal, apenas um desejo, por parte de Vianna, de atingir públicos diferentes e redirecionar a outros caminhos a formalização estética das suas proposições artísticas.

Antes de adentrar à discussão das peças, passaremos por uma apresentação das concepções do épico brechtiano. Fazê-lo, contudo, exige uma ressalva: não temos o objetivo de encarar o teatro dialético como categoria estética pura, fórmulas fechadas (dado que a instabilidade e a sucessão de modificações do seu pensamento inviabilizam esse tipo de abordagem) e, portanto, passíveis de reprodução em qualquer tempo e lugar. O objetivo é, antes de tudo, conhecer o percurso dele e a maneira como suas experiências contribuíram para a construção do pensamento dialético nos idos do século XX, na Alemanha, cujo movimento tem assimilação tão fecunda quando discutido criticamente no Brasil, com outro contexto e outras necessidades sociais e políticas, anos depois.

⁴ Importante salientar que, nos momentos em que a incorporação do teatro como hábito cotidiano aparece, nos referimos à sociedade paulistana das classes média e alta.

Ainda neste capítulo 7, convém abordar a construção teatral que era operada até então. Em um panorama geral, apresentaremos os elementos que constituem a forma dramática burguesa, entre os séculos XVIII e XIX, e as mudanças pelas quais ela foi passando até a instauração da sua crise, que teve, entre as superações possíveis, o teatro épico de Brecht como saída. Para finalizar, apresentaremos os meios pelos quais se deu a chegada do pensamento e das peças de Brecht no Brasil e as renovações que esse refluxo concedeu ao processo de modernização do teatro.

Chegaremos, por fim, ao que consideramos o eixo central deste trabalho: a discussão das duas peças, “Revolução na América do Sul” e “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. O projeto inicial de nossa pesquisa tinha um objetivo, até esquemático, talvez, que visava aproximar as duas peças a partir de um eixo que considerávamos comum: o épico brechtiano. Com o andamento da pesquisa e o estudo das peças e dos teóricos que fundamentam a discussão do teatro materialista, percebemos que a produtividade da investigação residia justamente na identificação e análise das diferenças entre as peças, dado que, embora elas tenham, sim, afinidades, as diferenças são muito mais expressivas e potentes e apontam para a descoberta das possibilidades de teatralidades épicas (CARVALHO, 2021), cujo reconhecimento é tão importante para reforçar a identidade do teatro social e engajado.

Em nossa dissertação e, especialmente, no último capítulo, a análise proposta contempla três eixos complementares: o primeiro, que é a discussão da relação entre forma e conteúdo, dentro das obras; o segundo, que é o estabelecimento das mediações entre teatro e processo social; e o terceiro, que aborda o modo como se torna produtivo, no Brasil, atualizar Brecht nos idos de 1960. Trata-se, portanto, de compreender a mediação entre forma dialética e matéria social a partir da apropriação do teatro épico brechtiano, tendo a crítica materialista como norteadora da discussão.

2. Augusto Boal

Em posfácio ao livro *Jogos para atores e não atores* de Augusto Boal, Sérgio de Carvalho⁵ inicia seu texto dizendo que “Não há dúvida de que Boal é a última grande referência de teatro político do Século XX, artista cujo legado é incontornável para quem tenta aproximar crítica da representação e ação política, emancipação e aprendizado estético” (CARVALHO, 2015, p. 393). É a partir dessa citação que iniciamos a apresentação de Augusto Boal: dramaturgo brasileiro, nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1931 e faleceu em 2009, aos 78 anos. Ele foi, como a citação já antecipa, um artista que dedicou sua vida ao estudo e à prática de um teatro engajado e voltado para as classes populares. Por saber que o pensamento social determina o ser social e o quanto não é possível dissociar a materialidade histórica do cenário artístico, Boal buscou estar atento às modificações conjunturais e às modificações que elas implicariam também na forma da arte.

Com isso em vista, ele desenvolveu o conhecido “Teatro do Oprimido”: sistema que, por meio de diferentes técnicas de atuação, possibilita um contato entre palco e plateia. A partir dessa nova relação e de uma ressignificação do contato com a realidade social, o público não mais assistia passivamente à representação, mas passou a ter recursos e formas de interferir sobre ela em alguma instância. Dessa relação ativa entre representação e espectador, era possível obter materiais para pensar criticamente sobre a vida social.

Estabelecer o contato com a realidade posta por meio da mediação da obra de arte era a ideia de Boal, porque, segundo ele, “Conhecer a verdade é necessário para transformá-la” (BOAL, 2009, p. 17). Embora exista uma série de peças e textos teóricos importantes para compreender o período histórico em que ele se inseria e as transformações operadas por ele no campo da arte, neste trabalho, nos debruçaremos, especialmente, sobre a análise da peça “Revolução na América do Sul”, escrita em 1960.

Boal, assim como Vianna (sobre quem falaremos mais adiante), manifestava interesse em compreender as formas de operação do sistema capitalista e de que

⁵ Sérgio de Carvalho é professor de Dramaturgia e Crítica na Universidade de São Paulo e diretor da Companhia do Latão, grupo teatral fundado em fins da década de 90 e atuante até os dias de hoje na cena teatral paulistana.

maneira se poderia encontrar uma mediação entre esse processo e a obra de arte. É o que ele nos diz a seguir:

A maioria dos sistemas políticos, como o neoliberalismo – predatório em todas as suas modalidades e não apenas nos seus excessos -, busca sempre mais poder e riqueza sem limites: esta é sua essência e razão! Para tanto, ocupam espaço e oprimem – faz parte da sua natureza [...]. Esta comunicação unívoca introduz simbólicas cercas de arame farpado nas cabeças oprimidas, embalsamando o pensamento e criando zonas proibidas à inteligência. Abre canais sensíveis por onde se inocula a obediência não contestatória, impõe códigos, rituais, modas, comportamentos e fundamentalismos religiosos, esportivos, políticos e sociais que perpetuam a vassalagem. [...] temos que entender que **só através da contracomunicação, da contracultura-de-massas, do contradogmatismo**; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar, **só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática** – no seu sentido etimológico, pois, historicamente, a democracia jamais existiu. Dela, pedaços sim (BOAL, 2009, p. 17-19, grifos nossos).

É exatamente contra esse sistema que ele pretende se articular artisticamente e isso fica evidente quando olhamos não só para a sua conduta de vida, mas, principalmente, para a sua dramaturgia, por meio da qual ele tentava, sistematicamente, escancarar os vícios desse sistema opressor através de uma forma épico-dialética. Essa modificação formal, que se presentifica em trabalhos como os de Boal, não estava em curso apenas na sua dramaturgia, como veremos detalhadamente mais adiante. Havia uma geração de artistas e grupos de teatro amador empenhados em renovar a concepção estética a partir da ruptura com a forma dramática realista.

Embora Boal tenha assumido o interesse por modificar a forma e o conteúdo teatrais por meio da representação e da dramaturgia, esse processo foi atravessado por uma série de inflexões, principalmente por se tratarem de decisões coletivas, haja vista que Boal fazia parte do Teatro de Arena junto a outros artistas.

3. Teatro de Arena: Boal e Vianna e as contradições do percurso

Apesar de os objetos de estudo de nossa dissertação serem as peças “Revolução na América do Sul” e “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”, é imprescindível retomar o percurso artístico de seus autores, bem como as contradições que perpassam esses processos. Especialmente porque, como o trabalho se fundamenta em uma perspectiva materialista de análise, não se pode prescindir o contexto histórico e social do processo artístico ao qual nos referimos, porque essa metodologia de análise se vale justamente da mediação crítica (e não da mera relação) existente entre a arte e a sociedade.

O Teatro de Arena iniciou suas atividades em 1953, em São Paulo, em um espaço no Museu de Arte Moderna (PEIXOTO, 1983). O nome se deu devido ao seu formato: o palco era redondo e o público formava um semicírculo ao seu redor. Mesmo no ano seguinte, quando mudaram para um espaço definitivo, a estrutura do palco se manteve. Dado o pensamento social e artístico que fundamentava a prática criativa dos membros, podemos vislumbrar, na própria concepção espacial, uma possibilidade de confronto com os moldes tradicionais (e, neste caso, burgueses) de representação. Embora tomemos conhecimento, a partir da exposição de Mello (2016), que romper os moldes do drama realista não havia sido a motivação do grupo ao escolher a estrutura do palco, o fato de ele se constituir em formato de arena foi uma coincidência providencial para promover, de imediato, um primeiro abalo na forma de representação ilusionista – cuja ruptura é tão cara aos artistas que se propuseram a fazê-la, inclusive, dada a sua permanência ao longo dos anos e o seu caráter ideológico dominante. Apesar dessa coincidência, o fator determinante para o interesse pelo espaço cênico em formato de arena estava relacionado ao barateamento da produção.

Quando falamos na capacidade de o formato de arena contribuir com a ruptura da representação ilusionista, nos referimos ao palco italiano tradicionalmente utilizado nas montagens brasileiras (e europeias) cujo formato retangular fechado corroborava uma visão limitada da representação, apenas daquilo que estivesse sobre o centro do palco. Esse estilo de representação tornava a assimilação por parte do público muito mais manipulável, dado que estaria posto para apreciação apenas aquilo que o grupo quisesse expor. No palco de arena, por sua vez, o público pode não só ver todo o espaço do palco, uma vez que ele não tem nenhuma de suas partes cobertas, como

também pode ver o outro lado da plateia através do palco. Essa possibilidade de percepção, que desnudava também os bastidores da cena, dificultava uma identificação mais profunda do público com o personagem, já que ele acompanhava não só a representação, mas a sua construção em cena.

Em 1956, apenas três anos após a criação da companhia, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho chegam ao grupo, devido a uma articulação entre o Arena e o Teatro Paulista do Estudante (TPE), coletivo do qual eles faziam parte. No mesmo ano, Boal, recém-chegado ao Brasil, assume o posto de direção e está estabelecida a nova composição do Teatro de Arena (MELLO, 2016). Com a chegada desses participantes, por conta do histórico militante de Guarnieri e Vianinha, por exemplo, o grupo é redirecionado para uma discussão mais engajada socialmente e passa a trazer para a representação discussões que coloquem em pauta as classes sociais e suas contradições, representando os problemas e os anseios da classe trabalhadora tendo essa mesma classe como público alvo.

Apesar do redirecionamento do grupo e da assunção de um posicionamento ideológico determinado, eles ainda estavam indefinidos quanto ao rumo das peças, visando ao aspecto mercadológico na maioria das vezes, em uma tentativa de conciliar os anseios do grupo com as demandas das classes médias e altas, que, ao lhes dar público, garantiam o financiamento e a manutenção do trabalho da companhia. Mesmo com o esforço em manter as atividades, em 1958, eles percebem que, dado o excessivo comprometimento do setor financeiro, eles teriam de encerrar as suas atividades. Para finalizar esse ciclo, eles resolvem montar “Eles não usam Black-tie”, peça de autoria de Gianfrancesco Guarnieri. Para a surpresa do grupo, a peça tem sucesso de público, fica mais de um ano em cartaz e reergue a companhia.

Embora a peça tenha sido extremamente importante para o trabalho do grupo e para os rumos que ele tomaria dali em diante, ela trazia uma forte contradição entre o conteúdo (uma greve operária) e a forma (dramática). O diálogo do drama não sustenta a especificidade do assunto, especialmente porque, por tratar das problemáticas imanentes à ordem social, ele escapa completamente ao modelo supra histórico de assuntos que privilegiem a vida doméstica e a transmissão moralista de valores burgueses, como ocorria no drama realista do século XIX, que serviu como referência por tanto tempo para os dramas posteriores.

O sucesso de público e o levante da companhia serviu-lhes de incentivo para seguirem na busca por uma dramaturgia verdadeiramente nacional, entendendo as

particularidades conjunturais do Brasil e como mediar as relações existentes entre a matéria social brasileira e uma forma dialética ainda em processo de assimilação. Essas buscas levaram à promoção do Seminário de Dramaturgia, que ocorreu entre os anos de 1958 e 1961, com o objetivo de estimular a escritura de dramaturgia textual por parte dos artistas brasileiros e afirmar a identidade nacional, que ainda era rarefeita.

No mesmo ano do Seminário, estreou, pelo Arena, a “Revolução na América do Sul” de Augusto Boal, que não teve um sucesso de público tão pronunciado quanto “Eles não usam Black-tie”, mas teve um redirecionamento interno importante para os segmentos que nos interessam neste trabalho. A partir dessa encenação, ficou nítida a “crise de identidade” pela qual passava o Arena: não seria possível conciliar uma estratégia empresarial que visasse agradar a um público específico (as classes mais altas, nesse caso, já que eram elas que promoviam o financiamento e a consequente manutenção da companhia) e, ao mesmo tempo, representar uma classe preterida e injustiçada pela ordem burguesa vigente.

A inconciliação se deu, porque, para agradar a classe média, seria necessário manter a opção de representar peças dramáticas, muitas vezes, de outras nacionalidades, utilizando como medidor a popularidade das peças e a sua repercussão e adesão na Europa. Enquanto que, para representar a classe preterida, seria necessário investir em peças que trouxessem o aspecto social para o primeiro plano e o melhor aproveitamento dessa discussão seria possível se elas fossem materializadas a partir de uma outra concepção formal. É essa abertura que torna produtivo o diálogo com o teatro dialético de Brecht. Estava, então, instaurada a “crise de identidade” do Arena.

Para essa crise, existiam soluções diferentes e, por conta das diferenças de concepção de solução, houve uma fragmentação no grupo: Vianinha preferiu desligar-se da companhia após a temporada carioca das peças do Arena e investigar outras possibilidades de solução da crise. É sobre isso que trataremos nas seções seguintes.

4. Oduvaldo Vianna Filho

Oduvaldo Vianna Filho foi dramaturgo, ator e diretor de teatro. Comumente chamado de Vianinha, ele nasceu em 1936, no Rio de Janeiro, e faleceu aos 38 anos, vítima de câncer, em 1974. A peça dele em estudo em nosso trabalho é “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”, escrita em 1960. Apesar do foco sobre essa dramaturgia em especial, ele é autor de uma série de peças e textos teóricos importantes para o teatro brasileiro.

Como falar deste autor implica trazer à discussão um segmento de teatro politizado, precisamos iniciar contextualizando não só o período histórico em que ele viveu, como também a sua base familiar. Por ser filho de Oduvaldo Vianna, dramaturgo, e de Deocélia Vianna, radionovelistas, ambos artistas e militantes comunistas, Vianinha já nasceu inserido nesse ambiente que combina arte e política, vendo nessa imbricação uma excelente possibilidade para discutir processos políticos e a sua implicação na obra de arte. É por meio da influência dos pais (que já percorriam o caminho da militância e da arte) e, principalmente, do método materialista de estudo e análise, que ele se dedica ao estudo do passado como forma de compreender e melhor modificar o presente, sem dissociar a atividade cultural da prática social e política (PEIXOTO, 1983).

Vianinha inicia as atividades artísticas na década de 1950 e, embora tenha mudado de projeto de atuação e de cidade, seu trabalho sempre esteve voltado para as temáticas populares, evidenciando o quanto questões políticas e econômicas se estruturam a partir das classes sociais e recaem, invariavelmente, sobre a obra de arte. Muito dessa linha de pensamento advém do alinhamento de Vianna ao método marxista. Para Vianinha, “deve-se ler e discutir Marx, cujas formulações são essenciais, já que representam um instrumental de análise do qual não se pode prescindir no momento” (BETTI, 1997, p. 32). Esse esforço pela superação dialética por meio da prática artística pode ser identificado na peça em análise em nosso trabalho, bem como em outras peças e em seus textos teóricos.

O diálogo com Marx pode ser identificado desde uma leitura mais imediata e superficial da obra em estudo, visto que, no próprio título, ela carrega um termo teórico marxista, a “Mais-valia”, e também no conteúdo ele se empenha em explicar alegoricamente esse conceito. Mais do que simplesmente elucubrar sobre a

importância dessa luta, Vianna via que, no teatro, “a tarefa prioritária e inadiável [...] seria, precisamente, a de instigar questionamentos, levantar critérios para a ação” (BETTI, 1997, p. 33), e era isso que ele buscava fazer por meio da dramaturgia: elucidar o aspecto teórico, mas, principalmente, contribuir, por meio da superação dialética, com a transposição para a prática da materialidade revolucionária.

Vianinha possuía um espírito crítico que lhe valeu textos engajados e comprometidos com uma mudança na realidade social. Essa posição era claramente assumida por ele, como podemos verificar nos dizeres a seguir: “O que eu quero é ser artista mesmo. Com todas as responsabilidades culturais que se implicam nesse termo” (VIANNA FILHO, 1983a [1960?], p. 58). Ao alinhar o pensamento crítico com a atividade artística, ele buscava “[...] condicionar esses reflexos – éticos, portanto – no sentido do desenvolvimento cultural do homem para o domínio de sua história” (n.p).

Vianinha foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura, o qual foi criado a partir do interesse em horizontalizar o acesso à cultura e às diversas manifestações artísticas. O centro possuía atuação em diversos segmentos, não só o teatral – embora seja apenas este o nosso foco aqui, devido ao recorte temático. A partir da ideia de que o Brasil possuía, nessa época, um cenário político específico e anterior ao golpe militar, perceberemos que as modificações no campo da cultura se articulam às especificidades no campo social e político. A esse respeito, Celso Frederico, no artigo intitulado “A política cultural dos comunistas”, explicou que

A movimentação cultural debatia-se na afirmação de uma arte *nacional e popular* [...]. No pré-64, o nacional, correlato da luta anti-imperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar. O popular, por sua vez, acenava para a democratização da cultura e a conseqüente crítica à nossa tradição elitista de uma arte concebida como “ornamento”, como “intimismo à sombra do poder” (FREDERICO, 1998, p. 277, grifos do autor).

Nesse mesmo texto, Frederico sinaliza outras modificações desenvolvidas rumo a um teatro mais engajado, como “[...] o teatro realista do Arena ou o teatro político levado às ruas pelo CPC [...] são manifestações diferenciadas de um único

processo de tomada de consciência, de ‘conscientização’ como se dizia na época” (FREDERICO, 1998, p. 277). Ou seja: o caminho desenvolvido pelos grupos em questão tinha, consciente e assumidamente, o objetivo de pautar suas práticas e discussões teóricas pela análise dialética da obra de arte como expressão do seu tempo histórico.

Apesar de buscarem o mesmo objetivo, os membros do Arena entreviam estratégias distintas para solucionar as dificuldades que se impunham diante deles. Esse motivo levou o Vianinha a desligar-se desse grupo e dedicar-se a outros projetos. Quando o desligamento ocorreu, a estreia da montagem de “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, sob direção de Chico de Assis, havia acontecido há pouco e Vianna passou a se articular com um novo grupo. Os debates que se sucederam a esta encenação deram origem, algum tempo depois, ao Centro Popular de Cultura.

5. CPC e a discussão estética e engajada

Como dissemos anteriormente, em fins da década de 1950, chegam ao Arena Guarnieri, Boal e Vianna. Depois do realinhamento dos objetivos do grupo, que o fez guinar para uma direção mais pautada pela discussão social e abordagem da luta de classes, vieram a público peças como “Revolução na América do Sul”. Essa, especialmente, teve sua estreia em setembro de 1960, em um teatro em Copacabana, no Rio de Janeiro. Apesar de o assunto da peça e do objetivo do grupo visarem a um público específico (o popular), a peça teve, entre seus espectadores, um público composto majoritariamente por pessoas da classe média, gerando uma espécie de embate entre o público esperado e o efetivamente atingido. Embora a recepção da peça tenha sido positiva na época, o ator João das Neves apontou para esse descompasso na sua crítica ao espetáculo (COSTA, 2016).

Vianinha compartilhava da mesma opinião de João das Neves. Foi essa percepção que o fez pensar em novas possibilidades de trabalho, culminando em seu desligamento do grupo e na posterior fundação do CPC. A criação do centro se deu, portanto, porque seu grupo de fundadores “via no Arena um teatro limitado, funcionando em Copacabana [...] para um público de elite. Para o CPC, o Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês” (VIANNA FILHO, 1968, p. 74). Essa declaração, embora seja dita em nome dos artistas que faziam parte do Arena e desligaram-se para, posteriormente, integrar o CPC, deixa evidente a visão crítica que o Vianna tinha sobre a atuação da classe artística que se denominava de esquerda.

Não houve um rompimento com as atividades do Arena no sentido pessoal, apenas uma guinada, por parte do Vianna, para seu novo projeto de trabalho, a uma atividade artística engajada tal como era concebida por ele. Era necessário, para ele, “[...] priorizar, enquanto método, a análise das questões sociais e econômicas. Só assim será possível, em seu entender, caminhar no sentido da superação do subdesenvolvimento das relações de exploração” (BETTI, 1997, p. 26). Essa criticidade e esse olhar vigilante sobre os discursos ideológicos eram marcas determinantes da postura de Vianna Filho como dramaturgo e militante no cenário político e artístico. Além das divergências acerca das deliberações internas, Vianinha também divergia quanto ao posicionamento político e à maneira como ele achava necessário que houvesse um estreitamento entre o campo ideológico e o campo

expressivo – algo que ele passou a notar que não existia no Teatro de Arena com a profundidade que ele julgava pertinente.

No livro *Vianinha: teatro, televisão, política*, Fernando Peixoto organiza, cronologicamente, uma série de textos escritos por Vianna. Na primeira parte do livro, intitulada “Vianninha no Teatro de Arena (1956-1960)”, podemos acompanhar o amadurecimento do pensamento do dramaturgo com o passar dos anos. Os textos têm uma tônica de desabafo – muitos deles são inconclusos, alguns não possuem datas, outros são escritos sem a pontuação adequada –, o que dá ainda mais força para a noção do pensamento em movimento e da escritura no calor da hora.

Apesar das dificuldades de compreender algumas passagens (não só pela irresolução dos textos, mas também pelo caráter emotivo que os substancia, fazendo-nos perder de vista, em alguns momentos, as balizas cronológicas que embasam cada trecho), os textos são providenciais para compreendermos o surgimento do incômodo com as atividades do Arena – e fica evidente, neste momento, que esse não se restringe apenas ao campo da representação e às escolhas estéticas que o envolvem. Acreditamos que o texto “O artista diante da realidade (um relatório)”, do livro de Peixoto (1983), pode ser considerado uma síntese do pensamento de Vianinha a respeito da crise que se instaurou no Arena. Nele, fica nítido não só o que ele compreende como a solução para os impasses da crise nacional, mas também o que ele considera inadequado para aquele momento:

Não podemos mais fotografar a realidade aparente – é preciso apanhá-la em geral, em movimento, através de uma forma nacional, de uma língua nacional que precisa sintetizar em si as aparentes contradições da realidade. É o momento de coordenar e sintetizar a aparente contradição e dualidade em que nos representamos (VIANNA FILHO, 1983b, p. 68).

Nesse trecho, fica evidente o descontentamento de Vianna com o tipo de teatro que era realizado no Arena. Ele pontua, nesse mesmo texto, as divergências que tinha até aquele momento com a companhia. Segundo Vianinha, o Arena (Vianna o centraliza na figura de José Renato, que foi o diretor da companhia até 1960) surge como uma alternativa ao teatro estético de Ziembinsky (diretor do Teatro Brasileiro de Comédia), porém fazendo uso das mesmas ferramentas.

Outro ponto de discordância está atrelado ao caráter autossuficiente do Arena. Ele denomina o Arena de “confraria”, cujos problemas se solucionam dentro dele mesmo, sem contato com a dimensão política e administrativa. Para Vianna, era essencial que se estabelecesse uma relação entre o campo artístico e os sindicatos, partidos políticos e demais entidades que visassem cumprir, em seus segmentos, o mesmo que eles pretendiam no campo da cultura. Essas ligações, que se dariam sem caráter subserviente, mas sim colaborativo, possibilitariam uma mediação (não imediata, mas consistente) mais estreita com a matéria social brasileira e ampliariam a capacidade administrativa do próprio grupo.

Vianinha concretiza essa ideia quando escreve “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, para a qual ele consulta o sociólogo Carlos Estevam Martins, que era assistente de Álvaro Vieira Pinto no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) (COSTA, 2016), núcleo ideológico importante de propagação do ideário do nacional desenvolvimentismo. A participação do sociólogo foi fundamental para contribuir com um entendimento mais preciso sobre o significado do termo “mais-valia”. Apesar das fragilidades existentes na escritura da peça (e o próprio Vianna admite depois que o conceito foi apresentado de maneira simples e esquemática) (COSTA, 2016), ele conseguiu alegorizar a mais-valia e tornar compreensível, mesmo que superficialmente, um termo corrente do vocabulário econômico – necessário, inclusive, para começar a compreender os mecanismos de exploração capitalista.

Mais adiante, ele vai dizer sobre a necessidade de se modificar a forma do teatro, uma vez que ele é imbuído de outras características da sociedade e vice-versa: as mudanças de uma impactam na estruturação do outro e não se pode perder de vista essa mediação dialética. É o que podemos depreender do trecho a seguir, extraído do texto citado anteriormente:

Um teatro brasileiro, então, para mim, será o teatro que vá buscar sua forma e seu conteúdo na realidade específica em que vivemos – não aquele que vai acrescentar vivências e sentimentos a formas que a exprimem, inversamente, como originária da conduta dos homens (VIANNA FILHO, 1983b, p. 73).

Esse trecho possibilita compreender que Vianinha já demonstrava certa assimilação do teatro dialético de Brecht, entendendo que não se pode prescindir a

matéria social local da forma artística, visto que ela também faz parte dessa dimensão. Se pensarmos com Adorno: forma é conteúdo social sedimentado (ADORNO, 1970).

A característica que era inerente a Vianinha era justamente a preocupação com a historicidade a ser posta em cena dialeticamente. No trecho a seguir, embora a professora Maria Sílvia Betti esteja falando especialmente sobre “Corpo a corpo” - um monólogo escrito por Vianna Filho na década de 70 -, o comentário diz muito a respeito do trato de Vianna com as questões referentes à materialidade das cenas:

A contradição central que se apresentava para Vianna não era a observada entre o rígido racionalismo de um lado e a força instintiva do outro, mas sim entre a historicidade e a não historicidade. Negar a historicidade não era apenas negar que o mundo pudesse ser representado: era negar também que ele pudesse ser objeto de transformação (BETTI, 2012, p. 194).

Ou seja, a seriedade com que encarava a possibilidade de transformação social por meio do teatro era exatamente o motivo pelo qual ele tinha um senso crítico tão aguçado ao falar, vivenciar e escrever a arte sendo um militante e artista de esquerda: ele via, no teatro, uma ferramenta para o enfrentamento e transformação do mundo real (BETTI, 1997).

Quando da criação do CPC, nos idos de 1960, Vianinha tinha consciência da perda de visibilidade pela qual o grupo seria acometido eventualmente, uma vez que o objetivo do CPC era representar a classe trabalhadora e falar diretamente com ela. Esse abandono da tentativa de conciliação entre a expressão do grupo e uma estratégia mercadológica poderia impactar diretamente na reverberação do trabalho.

Apesar disso, Vianinha seguiu com o objetivo porque julgava que esse comportamento era necessário para se diferenciar, definitivamente, do teatro feito até então. Foi também essa a razão pela qual ele discordava da conduta do Arena: o teatro feito pelo grupo passou a ser produção de cultura popular e não de divulgação e massificação. Era, nas palavras dele, “um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo” (VIANNA FILHO, 1983c, p. 93). Essa conduta não era o suficiente para romper com o ciclo de alienação que se fazia presente nas representações em companhias como Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e Maria Della Costa, e também na televisão, cinema etc. Para

Vianinha, o teatro era o segmento capaz de confrontar essas estruturas de dominação, porém não o estava fazendo.

É neste contexto que Vianna Filho se desmembra do Arena e parte para a busca de um teatro cujo alcance do trabalho e público alvo estejam mais alinhados àquilo que ele considerava mais adequado em termos de atuação artística e política. Apesar de não saber exatamente à que forma ele chegaria, ele sabia que uma mudança imediata era necessária:

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 FILHO, 1983c, p. 94).

Embora a publicação do texto citado date de 1962, acreditamos que esse pensamento tenha sido fruto de uma reflexão desenvolvida desde o início da crise do Arena. Foi nessa conjuntura, então, que surgiu a peça “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”, que estreou em julho de 1960, no Rio de Janeiro, e que desencadeou os debates que possibilitaram a criação posterior do Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), cuja fundação ocorreu dois anos depois, em dezembro de 1962. O CPC era o órgão cultural da UNE e tinha funcionamento independente (administrativo e financeiro). Apesar do seu curto período de existência (dado que as atividades do grupo foram interrompidas após o golpe militar de 1964), ele teve um programa de atividades que contava com teatro, cinema, cursos, seminários e pôde, inclusive, viajar pelo país exibindo as produções realizadas no período. Essas viagens, realizadas pelo projeto “UNE Volante”, possibilitaram a criação de núcleos de novos CPCs locais nas cidades pelas quais a caravana da UNE passou.

6. Brasil na década de 60: contexto político e modernização do teatro

Nesse trabalho, nos propusemos a analisar peças que foram escritas no início da década de 1960 e, a essa altura, no Brasil, já se articulavam modificações no modo de se conceber a teoria e a prática teatrais. Uma modernização que começou mais vagarosa e restrita apenas ao campo dramaturgico na virada do século, ganhou mais expressão na década de 1930, tomou força e se estendeu para o campo da representação na década de 60 (CARVALHO, 2003), tornando a modernização efetiva. Nessa época, grupos como Teatro de Arena e Teatro Oficina e os projetos do Centro Popular de Cultura (CPC) foram responsáveis por transpor para a prática essas modificações estruturais que eram postas em discussão desde a década de 30. Para compreender as inflexões que permeiam esse processo, faz-se necessária uma análise mais detida das fases que envolvem a trajetória dessa modernização atrasada em relação a outros países, que é o que faremos nas subseções seguintes.

6.1 O início do ciclo de modernização

Desde o início do século XX, já havia se manifestado um interesse pela volta para temas e valores nacionais. Na primeira metade do século XIX, na verdade, havia uma movimentação similar em Martins Pena, cujas obras ensejavam (e o autor o fazia com maestria) satirizar a organização social e política do país (MAGALDI, 1997). A dramaturgia dava os primeiros passos rumo às mudanças no conteúdo e na forma das suas peças, embora a encenação ainda conferisse importância excessiva para os atores, que se tornavam astros e presenças absolutas.

Alguns anos mais tarde, em 1922, realizou-se a Semana de Arte Moderna visando à modificação na concepção estética que era tida como academicista. As grandes influências desse período foram os movimentos futurismo e cubismo, provenientes da Europa, além de algumas fontes brasileiras não convencionais (MAGALDI, 1997). O rompimento com esse academicismo se iniciou, por exemplo, a partir da assunção de uma linguagem mais popular, divergindo do que era feito até então.

O movimento obteve êxito em suas proposições, mas participaram dele segmentos como a poesia, o romance, a música e as artes plásticas, ficando o teatro

de fora dessa articulação. Apesar disso, houve movimentações significativas nesse entretempo de produções artísticas teatrais mais expressivas, como é o caso de Renato Viana, que, entre as décadas de 1920 e 30, promoveu abalos na concepção de representação até aquele momento, quando, pela primeira vez, indicou na rubrica pausas longas, silêncios e virada de costas para o público.

Houve também o Teatro de Brinquedo, fundado por Eugênia e Álvaro Moreyra em fins da década de 1920, que foi, assim como as peças de Renato Viana, uma tentativa de levar ao campo do teatro algumas modificações como aquelas proclamadas pela Semana de 22. Entre os objetivos listados por Álvaro para justificar a sua criação, ele aponta para “[...] um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências” (MAGALDI, 1997, p. 199). Apesar do empenho, o período de existência dessa proposta foi curto e contou com pouca adesão da classe artística da época.

Do grupo que compunha o Teatro de Brinquedo saíram autores como Joracy Camargo, cuja dramaturgia também aponta para uma tentativa de teatro social. Em “Deus lhe pague” (1932), peça que lhe conferiu notoriedade, ele foi o primeiro artista que se propôs a criticar a ordem burguesa e a mencionar Karl Marx. Apesar da tentativa e das mudanças no campo do conteúdo que a peça propõe, ela carrega uma série de contradições e os caminhos pelos quais o autor segue na escrita do texto contribuem com a aceitação da hipocrisia como meio para o enriquecimento, uma vez que é ela quem dita as regras do comportamento humano.

Ao chegarmos à década de 30, temos, dentre outros nomes possíveis, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, autores que ficaram conhecidos como os responsáveis por uma modernização mais consistente das dramaturgias textuais. Dentre as mudanças propostas por eles, constavam o interesse pela renovação temática (incluindo a questão das classes sociais, que estava, até aquele momento, nos termos em que eles colocam, fora do foco), a busca por novas formas e a reflexão sobre o trabalho em arte. Apesar do avanço que essas propostas representavam para a época, elas não saíram do campo dramático (CARVALHO, 2003), como as peças de Oswald, como “O Homem e o Cavalo” (1934), “A morta” (1937) e “O Rei da Vela” (1933), que não foram representadas nos períodos em que foram escritas. Conforme explica Prado (2009), eles eram “Pessoas, enfim, que, sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia, em que atuavam, que no do espetáculo” (p. 22).

Embora a década de trinta tenha sido pouco efetiva no que tange à incorporação das tendências literárias que surgiram nesse período, com os já mencionados Oswald de Andrade e Mário de Andrade, houve avanços que se precisa reconhecer, por exemplo, o fato de que

O espetáculo ganhara em amplitude e flexibilidade, não se restringindo necessariamente à modesta sala de visitas da comédia de costumes. Preocupações da ordem social ou moral perturbavam, vez ou outra, a tranquilidade dos conflitos familiares (PRADO, 2009, p. 37).

Esse reconhecimento é importante, inclusive, porque mostra que ações como essas, ainda que pouco revolucionárias (nos termos em que concebemos aqui) ou impactantes à época e ao período em que ocorreram, preparavam o cenário artístico para uma onda transformadora mais forte que viria poucas décadas depois. Além disso, embora as inovações de conteúdo e forma de Oswald tenham sido significativas especialmente para as modificações mais sólidas que ocorreriam algumas décadas depois, as mudanças no campo da representação apontadas por Prado (2009) nos fazem antever qualidades outras do processo de concepção artística que também estava passando por reformulações. É por essa razão que se faz necessário apresentar os outros teatros que foram feitos nas intermitências entre essas décadas consideradas elementares para a modernização sobre a qual falamos.

6.2 A importância do teatro amador

Embora a divisão em ciclos seja importante para facilitar a compreensão do processo de modernização, é necessário que saibamos que os processos – especialmente estes, que tratam da modificação de alguma estrutura solidificada como o drama - não costumam ser lineares. Eles são repletos de inflexões e refluxos que, para facilitar o entendimento, são surrupiados das análises e acabam por apagar da história passagens importantes para a melhor compreensão do período artístico.

Antes de dar continuidade ao percurso do Arena e do CPC, precisamos fazer uma remissão aos grupos amadores e estudantis, que foram de grande importância para articular o discurso político à prática artística nesse período, entre as décadas elencadas como protagonistas do ciclo de modernização do teatro brasileiro. Como já

dissemos anteriormente ao falar da década de 30, os nomes que aparecem mais pronunciadamente são aqueles já conhecidos entre os pesquisadores do teatro e a classe artística, como Oswald de Andrade (na década de 30) e o próprio Augusto Boal (na década de 60).

Embora essa divisão em ciclos tenha uma razão teórica de ser, os saltos temporais entre um período e outro podem se tornar insustentáveis se a construção desse percurso cronológico não aludir àqueles que estão situados nesses entretempos, cujos trabalhos foram decisivos para a própria tessitura da modernização do teatro. É o caso do teatro amador, sobre o qual falaremos adiante.

As tentativas de Álvaro Moreyra, Renato Viana e Joracy Camargo não tiveram tanto êxito se levarmos em consideração a adesão da classe artística e o impacto dessas experiências no público. Porém, as inquietações geradas por essas mudanças serviram de estímulo para novas tentativas e foi a partir disso que, em 1938, Paschoal Carlos Magno fundou o Teatro do Estudante do Brasil (MAGALDI, 1997) e artistas amadores fundaram o grupo “Os Comediantes”, no Rio de Janeiro. Apesar de visarem à realização de grandes espetáculos (objetivo que, teoricamente, diverge dos pressupostos de um teatro social mais engajado, que é o que nos interessa neste trabalho), mudanças formais que contribuíram com essa guinada a uma nova proposta estética pela qual passava o teatro brasileiro foram elaboradas. A principal delas foi a valorização do encenador, pois, até aquele momento, os holofotes incidiam apenas sobre os atores principais.

Essa modificação foi efetivada com a chegada do polonês Ziembinski, que assumiu o papel de diretor de espetáculo. Assim, elementos, como iluminação, cenário e figurino (que estavam fora do foco antes), ganharam atenção especial e foram modificados à luz das reformulações modernistas. Várias representações d’Os Comediantes foram impactantes à época, entre elas, a estreia de “Vestido de Noiva”, em 1943, de Nelson Rodrigues, texto considerado um marco para o início da dramaturgia nacional moderna, pelas inovações dramatúrgicas concebidas no campo formal (MAGALDI, 1997). O grupo em questão, que era amador, passou por uma fase profissional, mas teve de encerrar as atividades por dificuldades financeiras.

Outro grupo amador que teve reconhecimento nacional foi o Teatro de Amadores de Pernambuco, que também recebeu contribuições de diretores estrangeiros vindos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Apesar das movimentações

artísticas que ocorriam em diferentes locais pelo Brasil, o país ainda não tinha uma tradição teatral, no sentido de incorporar este segmento artístico ao cotidiano.

Esse cenário mudou de figura com o aparecimento de grupos como o Teatro Experimental, fundado por Alfredo Mesquita, o Grupo Universitário de Teatro de Décio de Almeida Prado (MAGALDI, 1997) e com a criação da Escola de Arte Dramática (EAD), que hoje é parte da Universidade de São Paulo. Ambos (Paschoal Carlos Magno e Alfredo Mesquita) foram importantes por razões diferentes: o primeiro aceitava o caráter experimental do teatro e investia na ampliação do alcance da atividade artística, aumentando a visibilidade desse segmento artístico. O segundo, por sua vez, tinha uma atuação mais restrita, visando ao aprofundamento técnico de um teatro profissional. As duas condutas foram importantes para contribuir com essa incorporação do teatro ao cotidiano da sociedade, feito que ficou evidente a partir de companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia.

6.3 Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): a incorporação do teatro ao hábito cotidiano da cidade de São Paulo⁶

A verdade é que a transformação se deu vagarosamente. Até que se materializassem as mudanças efetivamente, muita coisa foi sendo posta em questionamento, principalmente, o simulacro de uma seleta realidade que se tornou o teatro elitizado no Brasil, reproduzindo discursos de manutenção do *status quo*, que atendiam diretamente aos interesses de uma parcela específica da população, a burguesia. O teatro anterior a esse, que estava em curso (e que podemos chamar de teatro engajado), foi alvo de uma análise cirúrgica, por parte de Vianinha, em texto que se encontra em uma antologia organizada por Peixoto. Sobre esse teatro burguês, Vianna dizia que

É um teatro sem nenhum compromisso ideológico. Ao contrário – o que pretende sempre é destruir qualquer unilateralidade de visão de mundo. É eclético. A burguesia acredita que precisa da cultura como uma soma de conhecimentos, como um descompromisso a qualquer ideia única. [...] o teatro é usado como distintivo, como critério de

⁶ Reitero que nos referimos às classes média e alta.

comparação com os países avançados. O teatro assume toda a característica irracionalista (VIANNA FILHO, 1983d, p. 47-48).

Este teatro contra o qual Vianna se colocava era representado por companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia, criado em 1948 e dirigido pelo italiano Franco Zampari. A companhia era amadora, inicialmente, mas logo profissionalizou-se devido ao êxito das práticas desenvolvidas. A direção de algumas encenações havia sido entregue aos diretores estrangeiros convidados, como Adolfo Celi, Flamínio Bollini Cerri, Luciano Salce e Ruggero Jacobbi. Os trabalhos desenvolvidos no início do TBC eram grandiosos, envolvendo muitos atores em cena e sucesso de público. Apesar disso, esse nível de elaboração era dispendioso e, para não ter de cortar gastos e reduzir o número de atores, a direção do TBC resolveu fracionar o elenco em dois, migrando uma parte para a realização de espetáculos no Rio de Janeiro, a partir de 1954.

Além dessa divisão, houve também a saída de alguns membros do elenco para constituir suas próprias companhias, o que enfraqueceu ainda mais o grupo como um todo. A tentativa de salvamento das contas malogrou e o grupo carioca retornou à capital, deixando a companhia com ainda mais dívidas e tornando sua manutenção insustentável dali em diante. Todos os caminhos indicavam para o fim do grupo. Porém, o reconhecimento do TBC como patrimônio artístico de São Paulo fez com que os artistas da época reclamassem a anulação da dívida ao Governo. O pedido foi acatado e o TBC passou a vigorar com regime de intervenção.

Segundo Magaldi (1997), o TBC era considerado um sismógrafo das tendências teatrais. Talvez esse tenha sido um dos elementos que o fizeram tão caudaloso: por visar mais a manutenção do grupo do que a perseguição de um objetivo estético específico, as representações do coletivo transitavam entre nomes, à primeira vista, irreconciliáveis, indo de Tennessee Williams e Arthur Miller a Pirandello, Strindberg e até um dramaturgo brasileiro, Abílio Pereira de Almeida. A justificativa desse repertório não era estética ou social, mas pragmática: o equilíbrio das finanças e a manutenção da estabilidade da empresa exigiam que se agradasse aos diferentes públicos e a suas concepções estéticas. Apesar de adotar um pressuposto estético, estava evidente que a companhia atendia aos interesses de uma classe específica: a burguesia dominante.

Em meados da década de 50, uma febre imobiliária que acometeu a capital tornou produtivo o investimento em casas de espetáculo (MAGALDI, 1997). Essa ampliação do campo de atuação fez com que atores provenientes do TBC se desvinculassem dele para construir suas próprias companhias de teatro, o que deu origem a

[...] Cia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, a Cia. Tônia-Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete. Maria Della Costa, que fundara um conjunto, no Rio, com o empresário Sandro Polloni, aproveitando o título Teatro Popular de Arte (pertencente a Miroel Silveira), passou também pelo elenco do TBC, dali saindo para construir, em São Paulo, a sua casa de espetáculos (MAGALDI, 1997, p. 212-213).

Apesar da profusão de companhias, todas elas mantinham o mesmo objetivo do TBC: ecletismo de repertório, oscilando entre um título comercial e uma produção mais ambiciosa em termos de concepção artística. A mudança no pensamento artístico que culmina no que estamos chamando aqui de segundo ciclo de modernização do teatro brasileiro começa a ocorrer no fim da década, com a estreia de “Eles não usam Black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958.

7. Arena e CPC: a guinada ao segmento político

Embora a modificação sobre a qual temos falado tenha se dado de maneira lenta e repleta de inflexões, ela foi possível também porque, desde a década de 1930, já havia se manifestado, em alguns autores e tendências, uma articulação e um interesse em consolidar essas modificações no campo da representação. Em 1958, por exemplo, estreou, pelo Teatro de Arena, a peça “Eles não usam Black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, considerada pela crítica Iná Camargo Costa como a peça em que “a greve operária e suas questões políticas e morais figuravam no centro de uma peça” (COSTA, 2016, p. 8) pela primeira vez. Embora ela tenha sido alvo de críticas por apresentar um vigoroso embate entre conteúdo materialista e forma dramática, a importância da peça para esse novo período foi inquestionável e Costa reconhece esse marco.

Isso ocorre especialmente porque as modificações no campo da forma já se esboçavam nas décadas anteriores, pelo interesse em uma espécie de incorporação das tendências modernistas, porém foi a primeira vez que o campo artístico lançou luz, com uma consciência mais apurada, sobre um conteúdo com dimensão social e histórica. É por essa razão que consideramos esse período significativo para a modernização do teatro brasileiro: a mudança propugnada não se restringia mais apenas ao campo formal, incorporando tendências exógenas, mas uma espécie de pensamento social brasileiro começava a se delinear, promovendo uma mudança integral na atividade artística, no conteúdo e na forma. Essa mudança foi tão impactante, que o próprio TBC aderiu aos diretores nacionais como responsáveis pelas representações, indicando, de fato, uma modificação decisiva para os rumos do teatro brasileiro.

Em texto datado de 1958 e publicado em antologia organizada por Peixoto (1983), Vianinha elucubra sobre os questionamentos que foram levantados nesse período. Segundo ele, “A resposta vem dos jovens na sua maioria, e são os jovens que compõem a maioria do teatro brasileiro: um teatro nacional. Um teatro que procure a realidade brasileira, que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele” (VIANNA FILHO, 1983e [1958], p. 24.). É por meio de citações como essas que percebemos o alinhamento estreito entre o discurso e a prática, a teoria e sua relação direta com o campo artístico.

A partir dessa perspectiva, levada por Vianna Filho, que, já em 1960, com os grupos anteriormente mencionados, essas questões foram levadas ao palco, consolidando a modernização iniciada na década de 1930. A materialização desse processo de modernização tornou mais vigorosa a discussão acerca desses aspectos, envolvendo cada vez mais pensadores e artistas e caminhando para modificações mais complexas na concepção teatral. Eram diversos dramaturgos com estilos de escrita diferentes, porém “Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista” (PRADO, 2009, p. 61).

O texto intitulado “Que pensa você da arte de esquerda?” é a transcrição de uma fala de Boal durante a abertura do espetáculo “Primeira Feira Paulista de Opinião”. Embora o evento tenha ocorrido em 1968 e, portanto, esteja situado historicamente já no final da década sobre a qual falamos aqui, o comentário dele acerca do tipo de teatro que não se pode fazer é providencial, porque evidencia a consciência do dramaturgo a respeito da mudança estética necessária pela qual passava a arte naquele período. Nas palavras dele: “[...] são criminosos todos aqueles que servilmente ficam atentos à última moda parisiense, ao último lançamento londrino – isto é, aqueles que renunciam à sua cidadania artística brasileira e se transformam em repetidores da arte alheia [...]” (BOAL, 2016, p. 24).

Mais do que demonstrar entendimento a respeito da mudança estética, Boal manifestava consciência sobre as forças antagônicas que tornavam vagaroso esse processo. Além de uma oposição política imanente, especialmente ao final dessa década, quando se promulgou o Ato Institucional 5 (o mais rigoroso do regime militar em relação à censura das atividades artísticas) cujas forças repressivas impunham obstáculos quase intransponíveis aos artistas da época, havia também um segmento da classe artística que investia pesadamente no tipo de teatro que agradava à classe dominante, atitude que tornava ainda mais fragmentada e, conseqüentemente, lenta, a transformação no campo da forma e do conteúdo.

Também em 1958 ocorreu a primeira representação profissional de uma peça de Brecht no Brasil - autor que manifestou profundo interesse pela tomada de consciência crítica do público por meio do contato com a representação. Embora ele já tenha sido citado outras vezes, a chegada de uma peça do dramaturgo alemão aos palcos nacionais garante um acesso um pouco mais amplo e um contato mais estreito com as ideias de Brecht, especialmente nesse período, e rende um alargamento da modernização que já estava em curso no teatro brasileiro.

A esse respeito, Iná Camargo Costa reconhece também que, apesar da concomitância da representação de Brecht e da encenação da peça de Guarnieri, as quais possuíam, como ponto comum, um teor político e social, Brecht, a essa altura, ainda era “assunto de especialistas” (COSTA, 2016, p. 22). Estabelece-se, então, um cenário promissor: as companhias teatrais, em sua maioria, optam pela materialização de um teatro engajado, colocando em cena problemas da vida social e questões da luta de classes.

Muito embora Brecht tenha podido, em alguma medida, potencializar essa transformação no teatro nacional, ela já caminhava com as próprias pernas, ou seja, é inverídico dizer que somente com a chegada do dramaturgo, via representação, é que se pode falar em teatro engajado. Antes pelo contrário: cremos que seja possível afirmar que o interesse pelo material de Brecht tenha se dado justamente porque o teatro nacional já atravessava uma modificação expressiva na sua concepção, cujas novas preocupações e focos coincidiam com os que Brecht tinha levantado em seus escritos na Alemanha.

Podemos confirmar, então, pelas palavras do crítico Décio de Almeida Prado, que as peças nacionais que começaram a surgir nesse período eram

[...] do ponto de vista estilístico respostas brasileiras ao brechtianismo. Não se queria aplicar ao pé da letra as lições do teatro épico [...] mas assimilá-las, integrando algumas delas em soluções dramáticas originais, adaptadas às condições específicas, não esquecendo as econômicas, seja do grupo, seja do Brasil (PRADO, 2009, p. 70).

Essa maneira de conduzir o diálogo entre a estética brechtiana e a nova forma de teatro nacional, além de se apresentar cuidadosa e dialética, põe em prática a essência do pensamento de Brecht, que é a representação dos problemas nacionais visando estimular o pensamento crítico e a desalienação da classe proletária, sem instrumentalizar um tipo de teatro e torná-lo uma metodologia replicável. Nas palavras de Carvalho (2002), “As ações desenvolvidas por Brecht impõem aos encenadores de hoje atualizações dos assuntos e, portanto, delas próprias como forma, numa renovação de sua perspectiva histórica. O que é isso senão reflexão dialética tornada ação material?” (n.p.). Ou seja, o teatro desse período é extremamente rico e frutífero não só pela quantidade de trabalhos que se produziu ou pela qualidade que se

apresentava sobre os palcos, mas principalmente pela cautela com que os artistas se debruçavam sobre os materiais que serviam como influência ao processo teórico.

A década de 1960 foi efervescente também porque coincidiu a materialização de todas as mudanças que vinham se esboçando ao longo dos anos no Brasil com a brusca modificação no regime político da época. Como confirma Vianna Filho, em texto de 1958, transcrito e organizado em antologia por Peixoto:

O teatro, com seu próprio desenvolvimento, ligando-se ao público, criando escolas, sofrendo todo o processo de conscientização dos problemas brasileiros que atravessa o nosso povo em geral, nossa cultura em particular, chega a um momento capital: definir-se (VIANNA FILHO, 1983e [1958], p. 23.).

Com o golpe militar, o que parecia ser o cenário ideal para o retrocesso nas mudanças ocorridas no campo do teatro serviu, na verdade, para potencializar o engajamento dos artistas, que não se intimidaram com a crescente censura que recaía principalmente sobre o setor (COSTA, 2006). A leitura sobre esse período político e artístico nos faz perceber a grandeza das artes, de modo geral, e a capacidade que possuem de se reinventar frente a tentativas de repressão. Não pretendemos, contudo, romantizar um período de regime autoritário e repressivo que causou danos irreparáveis à sociedade, mas reiterar o quanto a arte é capaz de superar ativamente as dificuldades que se apresentam mediante suas transformações.

Embora tivesse havido uma divisão entre artistas, estudantes e intelectuais que apoiavam a classe artística e os moralistas e conservadores que apoiavam o golpe militar (COSTA, 2006), a resistência no campo da arte só foi possível porque a investigação profunda sobre a realidade da cultura nacional era um desejo consciente e indicador das modificações que se instalavam no campo artístico. Isto é o que nos diz Vianna Filho, em texto de 1959, transcrito por Peixoto: “o Brasil hoje precisa, em nome de sua sobrevivência, deixar sua passiva atitude diante da realidade objetiva, criando uma cultura nacional capaz de pensar em termos de Brasil e capaz de praticar sua investigação sobre ela” (PEIXOTO, 1983, p. 26). Percebemos, dessa forma, que a consciência sobre as mudanças desejadas para a arte era o que a mantinha viva e fecunda, mesmo sob ação censuradora.

A mudança no campo da forma teatral que se desenrolou desde a década de trinta e a resistência que se instalou contra o regime ditatorial só foi possível, porque, de acordo com Vianna Filho, em texto sem data precisa, “[...] a mudança de qualquer ordem social implica um profundo conhecimento dela” (VIANNA FILHO, 1983a [1960?], p. 56). Ou seja, o engajamento que se estabelecia não era obra do acaso, era resultado de um processo de pesquisa e conscientização, que se tornava cada vez mais pronunciado.

8. Bertolt Brecht e o teatro dialético

Bertolt Brecht é um homem de teatro. O alemão é conhecido não só pelas contribuições deixadas para a dramaturgia de seu país, com seu acervo de poemas, contos e peças que até hoje são encenadas mundo afora, mas também por possuir um rico material teórico, no qual discutem as relações entre arte e sociedade, tornando fecunda a ligação do materialismo dialético à potência artística teatral.

Brecht é costumeiramente referido como “homem de teatro” e não como “dramaturgo” ou “teórico”, porque ele se dedicou a muitos segmentos artísticos e não exclusivamente à dramaturgia ou à produção teórica teatral. Há que se fazer outra ressalva: para compreender a trajetória do Brecht, é necessário entender que, por ser um homem mais da prática do que de gabinete, as suas reflexões teóricas resultam de suas práticas artísticas e dos experimentos que ele se propôs a fazer com os grupos que dirigia. É por essa razão que se exige um cuidado ao estreitar as análises sobre ele, porque os estudos tendem a supor uma estabilidade no campo teórico que não se consolida na prática.

Alguns aspectos sobre o ecletismo da sua escrita precisam ser apresentados: por conta das situações históricas da Alemanha, como a ascensão do nazismo, por exemplo, Brecht teve que se mudar de país e cidade muitas vezes. Essas mudanças na dinâmica histórica atravessam os seus escritos de alguma forma (LANG, 2006). Além disso, Brecht começou a escrever muito jovem. Seu primeiro drama, “Baal”, data de 1918, quando ele estava iniciando a segunda década de vida; mas, antes disso, aos quinze anos, ele já publicava nos jornais do colégio em que estudava e acumulava alguns escritos não publicados. Depois disso, em meados de 1926, Brecht toma contato, pela primeira vez, com “O Capital” de Marx. Como ele escreveu desde muito jovem e a sua trajetória foi perpassada por diversas modificações, tanto geográficas, quanto de ampliação das referências teóricas, invariavelmente, essas questões impactaram na maturação de sua escrita e de seu pensamento. Por conta desse ecletismo, que é inerente à sua trajetória, é impossível tornar seu teatro esquemático, como se fosse um conjunto de regras fixas, quase supra históricas, que não demandam uma compreensão da transformação do seu pensamento tendo como base uma série de outras modificações em outros campos.

A partir desse ponto de vista, poderia se afigurar contraproducente uma exposição dos elementos teóricos do teatro épico de Brecht, dado que isso se

aproximaria justamente daquilo que acreditamos não ser interessante: um modelo categórico e instrumental. Apesar disso, consideramos importante apresentar alguns vetores que compõem o teatro épico, porque entender a maneira como ele transita entre a forma e a matéria social, sem anular, nessa mediação, as contradições que são próprias desse processo, nos ajudará a compreender, mais adiante, a assimilação desse pensamento dialético no Brasil, aclimatado às condições brasileiras.

Compreender os pressupostos dos quais ele parte mostra que o seu trabalho estava, na verdade, girando em torno da busca de uma atitude histórica e que, portanto, não se pode prescindir desse argumento para identificar as diferenças existentes entre o pensamento dialético brechtiano e o pensamento artístico brasileiro da década de 60 com todas as especificidades do país àquela época. Mais do que tentar encontrar similaridades, é necessário saber que essa atitude histórica torna irreplicável o teatro brechtiano tal como ele foi. A partir da consciência dessas diferenças, percebemos que se trata, sobretudo, de compreender o movimento dialético que substanciou o trabalho de Brecht.

Embora os traços estilísticos e os recursos épicos existam (e falaremos sobre eles mais adiante), eles compõem uma categoria superficial do teatro épico e dialético. Ater-se a esses elementos somente configura uma injustiça com esse movimento dialético que é tão caro à construção do pensamento artístico e social.

8.1 A história pregressa: o caminho até o teatro dialético

O drama realista do século XVIII tinha como objetivo principal o ilusionismo. Por meio da criação de uma realidade classista e seletiva, o teatro visava transmitir valores burgueses e moralistas ao público que o assistia, para instruir e formar dentro dos moldes da burguesia em ascensão⁷.

Para concretizar esse objetivo, a catarse aristotélica era uma aliada imprescindível, na medida em que gerava uma identificação do público com o personagem, a ponto de fazer com que a audiência “purificasse” suas emoções, saindo do teatro conformada (ROSENFELD, 2014). As relações intersubjetivas e os conflitos que delas se originavam eram desenrolados por meio do diálogo, elemento

⁷ Nessa época, na França, o regime vigente entra em crise e a classe burguesa desenvolve um teatro considerado “sério” que represente a classe, em oposição ao teatro elitista que os retratava sempre em chave paródica e ridicularizada (SANTOS, 2010).

que concatenava esse fio dramático, cuja trama apresentava um recorte específico da esfera doméstica sem inserir nela aspectos históricos e externos.

Essa concepção passou a apresentar fragilidades no final do século XIX e esses abalos ganham sua expressão máxima em autores como Henrik Ibsen (norueguês), Anton Tchekov (russo) e Gerhart Hauptmann (alemão) (SZONDI, 2001). No livro *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*, Peter Szondi (2001) faz uma análise detida das razões que culminaram nesta crise, apresentando também as evidências desse esfacelamento. Uma vez que a crise estava instaurada, viam-se, para além dela, alguns caminhos possíveis para a sua resolução. Dentre eles, constava o teatro dialético de Brecht, cuja discussão nos interessa mais de perto.

Ao tomar contato com essa lógica de produção, Brecht constatou o perigo da assunção desse modelo de representação: uma vez que o espectador é imbuído do sentimento desses personagens, ele se distancia da racionalidade crítica que pode fazê-lo compreender melhor a sociedade em que está inserido.

Embora Brecht não tenha sido o proponente do teatro épico – terminologia que foi mencionada pela primeira vez por Aristóteles em seu livro *A Poética* e que reverberou nas realidades mais diversas possíveis, como os mistérios medievais e teatro clássico espanhol e jesuíta (BRECHT, 1967) –, ele adotou o gênero por acreditar ser o único que poderia conciliar as contradições existentes entre sujeito e objeto, graças ao caráter narrativo que compunha o gênero. Ao romper com a estrutura do drama realista no campo da forma e do conteúdo, Brecht visava a novas possibilidades de transformação social, de modificação na relação do público com as cenas representadas e da combinação do divertimento com senso crítico.

Por diversas vezes, o seu trabalho foi questionado em virtude da técnica e da “racionalização”, que poderiam ceifar a capacidade distrativa do teatro. Entretanto, Brecht não pretendeu, em momento algum, romper com a diversão proporcionada pelo teatro, antes, o contrário:

Sua visão do mundo o leva ao mesmo tempo a determinada posição ideológica e política, que responde a uma necessidade radical de racionalização das relações humanas e à tentativa de uma inovação do teatro que responda a essa mesma necessidade, através do esclarecimento e da crítica em detrimento da mera diversão (MACIEL, 1967, p. 10-11).

Ou seja, não era com a diversão que ele pretendia romper, mas com a postura que encarava a diversão como única finalidade – essa postura, sim, prejudicial, dado que não só não instruía como comprometia uma tomada de consciência sobre a realidade dada. Dessa forma, partindo da ressignificação da relação entre atores, palco e público, ele acreditava que seria possível, como consequência desse processo, viabilizar uma modificação nas relações sociais na vida real.

As modificações na forma e no conteúdo efetuadas por Brecht lhe conferiram reconhecimento pela nova concepção do teatro épico - o que justifica a vinculação do nome do dramaturgo ao termo, mesmo que ele não tenha sido o seu criador, como dissemos anteriormente. Apesar disso, alguns anos depois de iniciadas as suas experimentações como dramaturgo e estudioso de teatro, Brecht tomou contato com as obras de Marx, em meados de 1926. Desde então, ele passou a se interessar e se aproximar cada vez mais do materialismo histórico dialético. Essa guinada ao pensamento marxista impactou a direção dos seus escritos e o próprio termo sofreu alterações: por identificar similaridades entre a sua concepção teatral e o materialismo histórico, ele passou a designar seu teatro de dialético (PEIXOTO, 1974; SZONDI, 2001).

Entre as mudanças formais propugnadas pelo alemão, a principal delas foi a criação do efeito de distanciamento (ROSENFELD, 2008), por meio do qual ele provocava o afastamento do público da situação dramática representada no palco para gerar uma atitude crítica. A questão é que Brecht identificava a influência das relações sociais na estrutura da arte teatral e o quanto isso podia fazê-la servir aos grupos sociais que já se beneficiavam dessas relações de poder fora do ambiente teatral. É o que ele nos diz no trecho abaixo:

As relações entre os homens, com efeito, tornaram-se mais impenetráveis que outrora. A enorme tarefa em que estão empenhados parece cada vez mais dividi-los em dois grupos; o aumento de produção causa o aumento de miséria; somente uma minoria lucra com a exploração da natureza, e, precisamente por estarem a explorar homens. O que poderia ser progresso de todos, torna-se vantagem de alguns, e uma parte crescente da produção é

aplicada na criação dos meios destruidores destinados a poderosas guerras (BRECHT, 1967, p. 189-190).

A partir do momento em que Brecht entende que a exploração a que estão submetidos os proletários na vida de trabalho não pode ser dissociada da vida cultural - porque também por meio dela é possível alimentar a manutenção do *status quo* e reiterar a naturalidade com que encaram essa distinção entre as classes -, ele percebe que o teatro não só pode como deve tratar dessas questões. Mas mais que somente tratar, o teatro deve apontar soluções materiais para elevar a experiência teatral à racionalidade crítica, aumentando as possibilidades de transformação na vida prática.

Tudo aquilo que é colocado, na representação dramática burguesa, em perspectiva supra histórica, está contribuindo com um processo de aceitação de algo que, por excelência, não é natural. A diferença existente entre as classes sociais, por exemplo, não é um dado metafísico e imutável. Essa situação se estabeleceu devido aos procedimentos de acumulação de capital e de exploração da força de trabalho, os quais acabam sendo assimilados como eventos naturais da estrutura social. Para evidenciar o caráter transitório dessa situação, Brecht passa a situar historicamente os acontecimentos narrados nas suas peças - essa seria a dimensão do conteúdo, embora precisemos tratá-los em via dialética, se partirmos do pressuposto adorniano de que forma é conteúdo materializado (ADORNO, 1970).

Para materializar dialeticamente as modificações propostas, Brecht compreende que, além de revolucionar o conteúdo, é preciso revolucionar, também, a forma. É por meio dela que se potencializa a mudança intentada no domínio temático. Ele reitera que “[...] tudo deve ser visto de um ponto de vista social. Entre outros efeitos que o novo teatro necessitará para sua crítica social e seu relato histórico das transformações efetuadas, está o efeito de distanciamento” (BRECHT, 1967, p. 114).

Chegamos, aqui, ao momento em que Brecht começa a explicar o conceito do efeito de distanciamento:

“Distanciar” um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade [...]

“Distanciar é pois, historicizar”, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. [...] o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino [...] O que se ganhou, é que o espectador assume no teatro uma nova atitude. Diante das representações do mundo dos homens levadas no palco, ele adota a mesma atitude que diante da natureza, como homem de nosso século [...] O teatro não tenta mais embriagá-lo, proporcionar-lhes ilusões, reconciliá-lo com seu destino. O teatro apresenta-lhe agora o mundo para que ele o apreenda (BRECHT, 1967, p. 137 – 138).

Esse distanciamento pode ser provocado por meio de diversos recursos, como a narração, a quebra da quarta parede, o uso do coro cênico, músicas, ironia, projeções, o *gestus* (ROSENFELD, 2008; BRECHT, 1967). O último termo citado, cujo uso, mesmo em português, ocorre mantendo o termo original, em alemão, serve para evidenciar a distinção entre um gesto comum e um gesto social (esse, sim, *gestus*). Nas palavras do próprio Brecht, o termo

[...] não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais [...] A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda [...] o gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens (BRECHT, 1967, p. 77-78).

Até mesmo por meio da iluminação é possível distanciar, uma vez que a iluminação excessiva permite ao público ver aqueles que estão sentados ao seu lado e, com isso, impede que o espectador mergulhe na narrativa e sinta-se profundamente envolvido pelo enredo. Além disso, os refletores devem ficar à mostra, pois evitam a ilusão indesejável (BRECHT, 1967). A luz para ele, então, tem o objetivo de tornar visível (o palco, a representação e todos os aparatos que o tornam possível, inclusive

o espaço da plateia) e não de reforçar uma ilusão. Dessa forma, compreendemos que a ideia do distanciamento é transformar o dado como natural em algo cujos processos determinantes sejam passíveis de questionamento.

Os principais estudiosos de Brecht costumam dividir a sua produção em três fases: a primeira, iniciada com seu primeiro drama, “Baal”, em 1918, foi influenciada pelos autores expressionistas (embora as produções dele não se configurassem como expressionistas). O próprio Brecht assumiu depois que seu conhecimento político àquela época era escasso e isso impactou nas suas produções (PEIXOTO, 1974).

A segunda fase é a chamada “didática” e tem seu início em meados de 1928. Nesta fase, o objetivo era ensinar aos seus praticantes. As peças não exigiam apresentação pública, pois ele acreditava que os diálogos e a experiência promovida com o grupo já bastariam para escancarar as problemáticas existentes nas relações de opressão e dominação. A terceira e última fase, chamada de “madura”⁸, tem seu início datado entre os anos de 1929 e 1930, e é composta pelas peças em que ele supera dialeticamente as duas fases anteriores.

Embora o estudo das fases seja importante para entender a mudança do pensamento político e teórico de Brecht, não nos ateremos mais a elas. Isso porque não se trata, neste trabalho, de vincular a concepção teatral a uma fase específica, mas sim compreender de qual maneira, por meio da forma, do conteúdo e do movimento dialético existente no pensamento, ele pretendia promover a transformação social sobre a qual falava.

As características mencionadas são o que podemos chamar de elementos centrais do trabalho de Brecht. Não que exista uma espécie de hierarquia – antes, o contrário, visto que essas formas são instáveis e variam de acordo com o momento histórico e o objetivo do autor. Mas é em torno deles que tem girado a discussão a respeito dos componentes do teatro dialético e é por isso que consideramos justo, mesmo com o risco de parecer esquemático demais, apresentar sua configuração mais superficial, porque é a partir deste conjunto que poderemos versar sobre a assimilação dessas ideias no contexto brasileiro.

⁸O termo é colocado entre aspas porque o consideramos potencialmente problemático, tendo em vista que pode estabelecer uma espécie de hierarquia entre as fases. Cada uma delas possui sua importância no período em que ocorreu. Além disso, a divisão da produção de Brecht em fases exige cautela, dado o risco de cair em esquematismo simplificador. 0

8.2 Brecht no Brasil: aclimatação do pensamento dialético à conjuntura brasileira

De acordo com Bader (1987), Brecht já era citado no Brasil desde fins da década de 40 e essa chegada se deu por três vias distintas: pelas traduções francesas, por alemães radicados no Brasil e por artistas e críticos que tomaram contato com a obra brechtiana por meio de viagens à Europa. Apesar disso, como seu teatro divergia de tudo o que vinha sendo feito até então, além da dificuldade idiomática, por conta da tradução, havia também um receio devido ao desconhecimento da forma e estética propostas. Esse foi o motivo pelo qual a recepção de Brecht no Brasil se deu de forma lenta e progressiva, de modo que sua primeira representação profissional ocorreu apenas em 1958, com a peça “A Alma boa de Setsuan” representada pela companhia de teatro Maria Della Costa (FLORY, 2013).

À essa época, apesar de o contato com a obra de Brecht ser ainda recente e, portanto, o seu pensamento como um todo de domínio rarefeito, a articulação que começou a se desenvolver desde então se deu ancorada em discussões concretas com a presença de pessoas como Anatol Rosenfeld, alemão radicado no Brasil, que foi, juntamente com Fernando Peixoto, um dos grandes responsáveis pela divulgação do trabalho de Brecht e da concepção de uma recepção crítica de seu trabalho no Brasil. A chegada do homem de teatro alemão ao Brasil permitiu que atores e autores, como Vianinha e Boal, se interessassem pelas possibilidades ali apresentadas e, conforme aponta Costa,

Este é o lado produtivo da entrada oficial de Brecht no Brasil [...] Vianinha conta que eles atravessavam madrugadas discutindo o distanciamento, todas essas questões que até hoje os interessados em Brecht acham que precisam discutir – técnicas de distanciamento, o que é teatro narrativo, forma épica (COSTA, 2012, p. 116).

Apesar do gracejo da autora, essas discussões representam a abertura para uma fase muito produtiva da classe artística no Brasil, porque, depois de superarem a busca por um brechtianismo ortodoxo, os artistas passaram a entender a potência expressiva do teatro dialético, quando este atendia às particularidades que o contexto social brasileiro demandava. As peças em análise nesse trabalho reiteram essa

posição, visto que tanto Boal quanto Vianinha encontraram uma medida interessante para germinar o teatro épico em solo brasileiro.

Embora date de 1958 a primeira representação profissional de uma peça do dramaturgo alemão, seu nome começa a surgir com mais frequência a partir de 1955 - ano que antecedeu sua morte -, por meio de artigos e resenhas. Até mesmo peças do autor chegaram a ser representadas antes de 1958, porém em âmbito independente, por meio de grupos amadores de teatro. Após a estreia da primeira representação brechtiana no Brasil, as discussões sobre o teatro do dramaturgo em aspectos práticos e teóricos começou a ultrapassar as fronteiras do diálogo entre especialistas e o alemão passou a ser conhecido cada vez mais pelo público.

Apesar do crescente que apontava para a modernização do teatro e da assunção de um teatro cada vez mais engajado, político e dialético, apenas seis anos após a primeira representação profissional de uma peça de Brecht, o Brasil sofreu um golpe militar que lhe surrupiou a democracia e, com ela, a possibilidade de expressar-se livremente. Apesar da dificuldade – especialmente no campo da cultura - que se instalaria dali em diante, “Brecht seria fundamental nesse processo, pois sua obra também surgira num contexto politicamente turbulento, com possibilidades abertas de mudanças sociais significativas” (FLORY, 2013, p. 64). Isso se justifica quando tomamos conhecimento de que a década de 60, especialmente o ano de 1968 (ano da instauração do ato institucional mais rigoroso e repressivo à classe artística), foi a que teve o maior número de representações de peças de Brecht até então. Esse dado simboliza a potência e a importância do Brecht para representar os anseios de uma classe insatisfeita com os rumos artísticos e, neste caso, políticos, que viam em Brecht caminhos possíveis para uma aproximação mais dialética entre os processos sociais e as criações artísticas.

Embora estejamos falando de modificações no conteúdo e na forma que garantiram a Brecht o título de visionário e transformador, precisamos reiterar que a perspectiva a partir da qual falamos não é a dominante. Conforme nos diz Mello (2016),

[...] como essa teoria do teatro épico tem como pressuposto uma perspectiva anticapitalista, e o capitalismo não deixou de vencer nem quando esteve à beira da ruína, estamos diante de teorias que não se tornaram dominantes e que foram, sistematicamente, questionadas e

rebaixadas desde que surgiram, chegando ao paroxismo (não tão irracional assim) de, dessa posição desfavorável, tornarem-se clássicos (p. 35-36).

Apesar do uso do termo “clássico”, sabemos que a palavra exige uma ressalva (e Mello reitera isso posteriormente em seu trabalho), porque tudo que é clássico torna-se atemporal e aqui estamos falando de modificações específicas circunscritas em contextos históricos e sociais determinados. O estilo de teatro crítico pode perdurar e resistir às tentativas de desmonte, mas, como disse Carvalho (2002), a forma à moda brechtiana exige atualização dela mesma a partir do conteúdo, o que culmina no esvaziamento do conceito de clássico aplicado a esse caso.

Chegamos, portanto, à conclusão de que essa consciência política que já se delineava no teatro brasileiro pôde ser reiterada com o contato dos dramaturgos brasileiros com a obra teórica e dramaturgicamente de Brecht. A despeito disso, em nota introdutória ao livro biográfico do Brecht, Fernando Peixoto, o seu organizador, apresenta questionamentos que são úteis à discussão que estabelecemos até agora:

Para o Brasil, como para os demais países, a obra e o pensamento de Brecht colocam indagações significativas: como encená-lo? Como utilizar seu método para encenar outros textos? Como conseguir a tradução cênica, num processo de comunicação eficaz para nosso público, sem que suas peças percam o que possuem como vigor político e poético? Como descobrir um equivalente nacional para nossa dramaturgia ou nossa encenação? Que aspecto terá um Brecht do sub-desenvolvimento? Um Brecht na luta pela libertação nacional? Como aproveitar sua lição teórica para formulação da teoria e da prática de um teatro brasileiro didático, nacional e popular, revolucionário não somente em termos políticos mas também em termos de pesquisa da estética da dramaturgia e do espetáculo nacional? São questões a serem debatidas não apenas através de palavras mas também de atos (PEIXOTO, 1974, p. 16).

Os questionamentos suscitados por Peixoto nessa citação são providenciais especialmente para entendermos a importância da atualização do pensamento brechtiano. De que maneira as ideias dele podem ser assimiladas, sem perder de vista

o cenário artístico brasileiro, seu contexto histórico e social com todas as contradições que lhe são inerentes? Há que se fazer cumprir a atualização estética e de conteúdo prevista pelo próprio Brecht – desse modo, sim, se estaria concebendo um produto artístico dialético e consonante com as contradições internas ao período, sem tornar a fascinação pela crítica como um fim em si mesmo, em que não se chega ao significado da crítica (PEIXOTO, 1974).

O mesmo pensamento era indicado por Bader, quando afirmou que “[...] o Brasil se decide nitidamente por uma leitura contextualizada, uma leitura que se alimenta cada vez mais das capacidades criativas do contexto daqui do que das potencialidades dos modelos de lá” (1987, p. 20). Esse comportamento é importante, porque é justamente disso que se trata uma assimilação dialética: compreender a importância e a expressividade do que Brecht propôs na sua época, mas sem colocar-se em condição de submissão, como se estivéssemos atados a uma estética esquemática de cujos pressupostos não podemos prescindir. Antes, o contrário: uma apropriação genuína e dialética de Brecht está justamente na compreensão da instabilidade e do ecletismo do seu teatro, que perde completamente o sentido quando encarado como uma teoria ortodoxa. Trata-se, portanto, de uma assunção histórica e crítica: estabelecer diálogo com as ideias brechtianas a partir das necessidades locais.

O interesse pelas duas peças em estudo neste trabalho se deu justamente por constatar a compreensão desse pressuposto. Achar que a adoção de Brecht se dá pela incorporação dos elementos formais é não só superficial como anti-brechtiano; não há como encará-lo sendo uma fórmula. Essa ideia ficou muito evidente para Boal, pois ele sabia a importância da potência estética, mas sabia que a essência do movimento desse teatro estava no pensamento dialético. Ele assume isso em um texto publicado na seção “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, no livro *Brecht no Brasil: experiências e influências*: “O que me interessa é mais o pensamento que está por trás, e que está em tudo aquilo que o Brecht fez. E é este pensamento que me levou a uma situação muito paradoxal e muito recente” (BOAL, 1986, p. 254). Desse trecho em diante, ele passa a narrar as dificuldades da experiência de direção de um texto pouco aceito pelo elenco.

Tanto Boal, quanto Vianna, portanto, demonstram, pela própria estrutura formal e pelo conteúdo de suas peças, certa maturidade em distinguir a dose de influência da de autonomia em seus trabalhos. Eles aferem bem a temperatura dessa recepção brechtiana: compreendem os pressupostos desse teatro dialético sem, contudo, tornar

o teatro brasileiro submisso ou refém do autor e do teatro que impactou tanto o cenário artístico brasileiro após a década de 1960. Segundo Carvalho (2021), “há muitas teatralidades épicas no teatro épico” (p. 75) e acreditamos que Boal e Vianna conseguiram encontrar, cada um a seu modo, vertentes dessas teatralidades.

É pensando nessas afinidades e na autonomia da estética teatral brasileira desse período que, na próxima seção, analisaremos as duas peças, objetos de estudo deste trabalho. Para tanto, buscaremos identificar os modos de operação do pensamento dialético no cenário brasileiro, compreendendo as particularidades de cada uma e, por que não, alguns elementos comuns às duas.

9. A Revolução na Mais-Valia: uma análise crítica das peças em estudo

9.1 A Revolução na América do Sul

Revolução na América do Sul é uma peça de Augusto Boal escrita no ano de 1960. Ao levarmos em consideração o contexto artístico e político apresentado anteriormente, no qual se insere Boal e sua dramaturgia, fica evidente que ele

[...] conseguiu, ao regressar ao Brasil em um momento de intensas lutas sociais, elaborar um projeto artístico que levasse em consideração a dialética presente na modernização do teatro brasileiro, virando-a de cabeça para baixo – ou seja, ao invés de se fazer uma cópia idêntica do que se montava nos países centrais, partir de nossas condições e de nossas contradições históricas para buscar subsídios expressivos nas experiências autênticas realizadas nesses lugares (MELLO, 2016, p. 25).

Essa perspectiva nos interessa especialmente, porque, embora tanto Boal quanto Vianna dialoguem com a forma artística proposta por Brecht para redirecionar a dramaturgia brasileira, o Brasil possuía um chão histórico diferente daquele em que Brecht se articulava na Alemanha. As propostas dramáticas, portanto, divergem a começar pelas próprias conjunturas nas quais elas estão inseridas. Assim, é elementar que percebamos que esse retorno a Brecht serve como uma forma de compreender, entre tantos aprendizados possíveis, como associar os processos políticos, históricos e sociais aos processos de criação artística sem, contudo, perder de vista a materialidade das questões postas pela realidade social do Brasil, e do quanto elas exigem encaminhamentos diferentes e atualizações da forma propugnada pelo próprio Brecht.

Além das diferenças existentes entre as conjunturas brasileira e alemã, há também uma divergência entre as concepções de Boal e Vianna, haja vista os diferentes encaminhamentos propostos por cada um deles em seus grupos de trabalho tal como foi apresentado no capítulo 7 desta dissertação. Embora o objetivo inicial fosse encontrar pontos de convergência entre as peças, visando constituir uma espécie de padronização dramática do teatro politizado da década de 60, percebemos que a produtividade se daria justamente se elencássemos o oposto: é na

diferença de solução formal que reside a riqueza da dramaturgia brasileira, justamente por evidenciar que existem caminhos possíveis que não são excludentes entre si, mas que possuem particularidades que devem ser vistas mais detidamente.

Como o leitor poderá notar, a análise que se procederá a seguir segue a ordem cronológica das peças. Embora a peça de Boal seja um aglomerado de cenas avulsas, que não exigem que se estude uma cena conectada a outra, seguiremos o andamento da peça. Essa escolha por apresentar a peça com cenas independentes tem uma razão de ser: segundo o próprio autor da peça, em texto explicativo e introdutório da dramaturgia, o objetivo da peça era apresentar diferentes características e meios sociais, porém sem fazê-lo pela interligação de um problema estendido até o fim da peça com o qual se depararia o personagem.

É por isso que existem cenas que, lidas pela perspectiva dramática, não justificam elas mesmas a sua manutenção no encadeamento dramático. Porém, o que se configuraria como contraproducente, segundo o viés do drama realista, ganha força expressiva quando visto com as lentes do materialismo histórico dialético, justamente por evidenciar a realidade, contraditória como ela é, como ponto de partida.

Apesar disso, as cenas são todas perpassadas por um eixo dramático – que, evidente e propositalmente, não possui autossuficiência por si mesmo. Isso não se afigura como uma falha; na verdade, é exatamente onde reside a força produtiva da peça. Se o enredo dramático bastasse ao cumprimento do objetivo social da peça - além da manutenção da essência do drama realista e, conseqüentemente, da peça como omissão da realidade social -, não haveria a concretização da dialética entre a obra de arte e a vida social.

Como perceberão a seguir, as cenas são relatadas e descritas a partir do rarefeito fio dramático que envolve cada um dos atos, mas a análise não se finda neste ponto. Ela parte dele, para compreender de quais maneiras a realidade penetra na forma dramática e ganha uma expressão estética própria. É o que reitera Schwarz (1990) quando afirma que

[...] a descrição não se pode esgotar no plano dela mesma, à maneira dos estudos formalistas. Isto porque o mencionado modo de lidar presume trazer em si as pautas da realidade nacional, sem cuja

identificação e análise pela crítica o essencial do esforço ficaria na sombra (p. 9).

Portanto, tendo essas questões ao alcance das mãos e entendendo as particularidades salvaguardadas por cada obra, passemos ao estudo da peça de Boal.

A cena introdutória da peça “Revolução na América do Sul” é um coro cantado, cujos dizeres entoam “Atenção/muita atenção/aviso à população/revolução/revolução/revolução/na América do Sul/cuidado minha gente/cuidado minha gente/que a revolução vai começar...” (BOAL, 1986, p. 27). Esse anúncio da revolução serve como uma espécie de antecipação da história que se desencadeará nas cenas seguintes.

Porém, não se pode deixar de conceber esse coro como um prenúncio de uma revolução que é imanente ao estado social e político em que se encontra o mundo. Esse indício de luta mundial nos faz antever uma possibilidade de crise no imperialismo, especialmente o norte-americano, que, desde a década de 1950, passa a exercer forte domínio sobre a América Latina (BAILBY, 1963). Apesar disso, a crise, por ela mesma, não se afigura como elemento essencial para o fim do sistema, principalmente porque o capitalismo tem se desenvolvido calcado em crises: momentos de prosperidade seguidos de crise e depressão. Mesmo com as dificuldades, ele resiste e se renova, retomando o domínio com ainda mais força.

A cena seguinte, cujo título é “Por que motivo José da Silva pediu aumento de salário mínimo”, apresenta um diálogo entre dois funcionários de fábrica durante o intervalo para o almoço. Zequinha traz consigo uma quantidade ínfima de arroz e feijão e José da Silva contenta-se apenas com cheiradas na marmita alheia. Assim como nessa cena, a postura de passividade é adotada por José da Silva em todo o transcorrer da peça.

Essa postura é sintomática de um perfil estereotipado de trabalhador completamente esvaziado de senso crítico que vai se confirmando com o passar das cenas. De acordo com Tolentino, “[...] a inação de José da Silva frente à exploração do capital e sua fé por dias melhores o afasta da luta organizada; sua volubilidade, criada objetivamente, o faz enxergar apenas a necessidade mais imediata” (TOLENTINO, 2015, p. 39). As poucas ações adotadas por ele nunca se encaminham para uma transformação em termos estruturais a longo prazo, mas para soluções pragmáticas, como “descolar” um prato de comida.

O diálogo apresenta tom extremamente caricatural, especialmente quando Zequinha questiona o que significa “sobremesa”. Quando percebem que Zequinha recebeu na marmita um pedaço de marmelada, José da Silva comemora avidamente o presente e pede para saciar a vontade através do cheiro. Zequinha cede, com a condição de que ele pague, argumentando que “a marmelada é uma espécie de capital; então eu tenho que fazer render o meu capital” (BOAL, 1986, p. 31). É nesse momento que ele revela ter sido ameaçado pela esposa: se não pedir aumento, não receberá comida. A proposital caricatura que permeia a cena deixa evidente que

A miséria dos operários vai sendo construída através desse jogo de incongruências e hipérboles, que foge à qualquer custo da busca por uma verossimilhança ou linguagem realista. O esquecimento da sobremesa situa a longa situação de exploração econômica dos trabalhadores e causa o estranhamento, no espectador, afinal, toda a discussão da causa da opressão que será desenhada nas entrelinhas da peça tem aí, na discussão da sobremesa, seu ponto de partida (TOLENTINO, 2015, p. 40).

Por duas vezes, durante esse diálogo, Zequinha fala que a solução para os problemas deles, que são funcionários de fábrica, é a revolução. Embora sem contexto previamente determinado, ele faz alusão a uma revolta armada, com a explicação de que é esse tipo de afronta que gera resultados. José compra a ideia, simula um discurso convencido de revolucionário ao ensaiar uma negociação com o patrão e, imediatamente após o fim da sua fala, o patrão entra, e a discrepância entre a simulação e a fala real de José da Silva dá, novamente, o tom cômico e caricatural da cena.

As situações das cenas resumidas trazem consigo uma crítica implícita do dramaturgo, uma vez que ele desdenha da ideia de revolução proposta pelo Zequinha. É possível identificar, de imediato, o caráter individualista e personalista dessa proposição, esvaziada de consciência de classe e de propostas práticas para realizar a subversão da lógica capitalista operante. Não basta se rebelar contra o sistema vigente para que se considere oposição, muito menos de esquerda: Boal delinea, aqui, uma crítica a um pseudo esquerdismo (por se colocar em uma posição de

oposição à governança em vigor) esvaziado de *práxis* política que sustente essa posição de desacordo.

Adiante, o aumento do salário solicitado por José da Silva é concedido e anunciado pelo Líder da Maioria durante uma reportagem. No discurso, o Líder da Maioria apresenta a novidade e, em seguida, reitera a importância de se manter em silêncio, sem agitar processos revolucionários. O líder diz que graças ao aumento do salário, o proletário é um capitalista. Esse discurso, que é claramente uma tentativa de (nesse caso, bem-sucedida) cooptar e, mais que isso, silenciar possíveis forças revolucionárias, fundamenta-se em um processo de pós-política. Esse termo, segundo Fernandes (2019), é

[...] um tipo de despolitização que age no campo do senso comum como uma forma de pós-ideologia, na qual assuntos relacionados a *status* político, social e econômico são efetivamente gerenciados [...] é uma farsa altamente ideológica criada para legitimar tanto posições conservadoras do senso comum [...] quanto visões neoliberais de eficiência e governança de mercado sob a presunção de neutralidade (p. 184).

Esse esvaziamento do significado político constante em cada informação, principalmente esta, veiculada pelo Líder da Maioria, evidencia que são muitas as estratégias e os meios possíveis para a alienação dos trabalhadores.

É evidente, caricata e intencional a alienação dos proletários em relação ao modo de operação do sistema capitalista. Percebemos isso não só no andamento da peça, como pelo interesse, manifesto pelo próprio autor em prefácio à obra, em construir personagens negativos. Nessa ocasião, Boal justifica dizendo que “O negativo já não contém em si o seu oposto? [...] O desastre basta como advertência” (BOAL, 1986, p. 25). A vantagem de ter um personagem negativo construído nessas bases é que Boal “[...] descobria para a cena a figura do trabalhador caricatamente inerme, sem qualidade dramática alguma, vítima despreparada da contrarrevolução em marcha: o achado crítico era este mesmo” (COSTA, 2016, p. 9).

É a partir dessa mesma lógica que entendemos, com Carvalho, que “Para Boal, radicalizar o teatro significava, obrigatoriamente, negar o teatro” (CARVALHO, 2015, p. 398). Ou seja: Boal faz uso da negação para, por dentro das contradições existentes

nessa dicotomia, escancarar o potencial transformador do teatro inserido em uma estrutura opressora e elitista.

Nessa perspectiva, é possível perceber que o personagem colocado em via negativa se configura como um elemento componente de uma estrutura de recusa formal. Quando se modifica a forma de fazer e pensar teatro, é evidente que a relação com o público também vai se modificar e é por isso que a ativação dele precisa se dar de outra maneira. Já que pretende se construir em bases anticapitalistas, precisa reformular a forma de ativação do público e a apresentação do personagem em negativo é uma tentativa nesse sentido. Brecht já havia percebido isso, porém, no Brasil, essa dimensão negativa toma uma proporção maior e com mais força estética, porque a mercantilização das relações sociais no Brasil é mais acelerada do que na Alemanha do século XX.

Ao formalizar um assunto explicitamente político, a exploração dos trabalhadores, a corrupção dos detentores do poder e alienação política do proletariado, o autor utiliza-se de um não realismo cênico capaz de incorporar nossas contradições sócio-históricas enquanto assunto de teatro (TOLENTINO, 2015, p. 44).

Ou seja, Boal cumpre o que fora prometido no prefácio à peça: “Teatro não é forma pura, portanto é necessário meter alguma coisa em teatro [...] E se política é tão bom material como qualquer outro, surge o novo e mais sério problema: a ideia da peça” (BOAL, 1986, p. 23). Quando Tolentino alude ao não realismo cênico do qual Boal faz uso, entrevemos aí o abandono do interesse em fazer uma espécie de espelhamento de um segmento específico da realidade, tal como no drama realista, em detrimento da escolha pela seleção de contradições que são históricas e, portanto, partes da matéria social, porém assumindo uma dimensão formal que possui traço estético próprio, que é o que podemos identificar na cena seguinte.

A cena que noticia o novo salário, escancara que a cooptação é tão astuciosa, aguçada e refinada, que é colocada em prática, inclusive, por pessoas que não se beneficiam dos resultados desse processo, como é o caso do líder da maioria. O líder, conforme o próprio nome diz, representa as massas, ou seja, o povo e, mesmo assim, ele se coloca na posição de defender o interesse da classe que teoricamente também o oprime, mesmo que de uma forma diferente. Novamente, evidencia-se, aqui, a

despolitização e o esvaziamento da consciência sobre a própria condição social e histórica, posição que muito interessa àqueles que dominam os meios de produção. Na medida em que encontram, nas pessoas oprimidas, aliados para a manutenção do *status quo*, mantêm-se e fortalecem-se as relações de poder e de controle. Na vida cotidiana, “Os dominadores têm antipatia por mudanças acentuadas. Gostariam que tudo ficasse imutável, de preferência por mil anos” (BRECHT, 1967, p. 32) e isso fica nítido nas duas peças em estudo, especialmente na cena que se segue.

Na cena seguinte, José vai comprar o almoço ansioso, achando que poderia comprar “filé minhão”, nos termos dele mesmo, mas o feirante, ao saber do aumento no salário, vai mudando o preço de todas as mercadorias. Ao fim do diálogo, mesmo com o salário dobrado, José consegue adquirir apenas osso e capim, por serem os únicos produtos que ele podia pagar. José, indignado, questiona qual seria o benefício do aumento do salário nessas condições. Durante a discussão, eles percebem que o salário mínimo aumentou, assim como todos os outros itens que servem como ferramenta de trabalho aos envolvidos na feira: o frete, a borracha, o combustível, etc. No fim da cena, a culpa acaba caindo sobre os ombros do próprio José da Silva, pois no diálogo entre os trabalhadores e patrões, eles concluem que a alta nos preços se deu após o aumento do salário dos funcionários.

José da Silva é, então, demitido por ter sido “o causador” do caos estabelecido. O diálogo, que é travado na feira e que os faz concluir a “culpa” do José da Silva, é mediado pelo Feirante, pelo Homem do Frete, pelo Homem do Pneu e pelo Patrão. Esses personagens, agindo como representantes da cadeia econômica produtiva, atuam no sentido de explicar falsamente os motivos da inflação, que recai sobre o aumento do salário pedido por José. Este que não é apenas caricatura, mas também alegoria⁹, na acepção benjaminiana do conceito, do herói sem nenhum caráter.

Ainda nessa cena, a falta de sentido nos argumentos apresentados para justificar o aumento do preço das mercadorias é análoga à falta de sentido dos lugares-comuns da economia: o de que o mercado é livre, autorregulador, neutro em relação aos agentes que o operam e que não há ligação lógica e nem de causa e efeito, agindo sob força do destino. Esses lugares são, evidentemente, falaciosos. A farsa teatral se apresenta como expressão estética, na forma, da farsa capitalista. Ir à

⁹ A concepção alegórica de Benjamin é pensada como uma categoria estética mediada pela historicidade. Para mais, cf. BENJAMIN, Walter. Alegoria e Drama Barroco. In: BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 188-211.

feira na Revolução leva à frustração, a um engodo mais profundo, à subsunção ao racionalismo irracional que organiza o mundo do capital.

A cena que se segue está alocada na câmara dos deputados. Lá estão também Zequinha e José da Silva, que se apresenta na sessão com o intuito de pedir emprego. O Líder da Maioria está discursando e, embora fale com veemência sobre a indústria nacional, o seu discurso não passa de uma divagação inconclusa. A cada final de frase do líder, os deputados se manifestam vagamente e a rubrica sinaliza para nós, leitores, as ações para as quais eles retornam ao fim de cada pronunciamento: “Grita enfático, depois emudece e volta a fazer tricô, tranquilo” (BOAL, 1986, p. 44) e “Volta a ler Gibi Mensal” (BOAL, 1986, p. 45). Sobre esse aspecto, Tolentino pontua que

Novamente as cenas beiram à farsa quando a intenção é retratar os detentores do poder: todas as suas relações são caóticas e as discussões, devido às incongruências entre o tom grandiloquente e o conteúdo bizarro dos projetos de lei em discussão, beiram ao absurdo (TOLENTINO, 2015, p. 41).

Ainda nesta cena, o Líder da Maioria recebe beneméritos do esporte, das diversões e do espírito. Embora ele tente, a cada brecha, sair de cena, ele recebe os representantes e busca motivos o tempo todo para negar-lhes a verba solicitada para os setores que eles representam. O Líder só é convencido a ficar quando eles apresentam a ligação daquele investimento com uma possível manutenção do poder através do voto daqueles que serão beneficiados pelo dinheiro. Depois que os três beneméritos conseguem a liberação das verbas, José da Silva vai pedir emprego. A resposta que ele recebe é que espere até o dia da eleição, pois só após o voto é que ele poderá tentar articular alguma solução. Com Mello (2016), entendemos que essa cena “[...] é didática no sentido de mostrar como se desenvolve esse processo de alienação por meio da fragmentação do mundo” (p. 85), uma vez que, por meio do controle de consciência, conseguem desviar o foco do que é realmente necessário.

A cena anterior evidencia que “Não há outra alternativa para José – e essa alternativa não é a melhoria de sua condição de classe, mas sim um prato de comida – a não ser a aderência à ‘revoluçãozinha’ já de início proposta por Zequinha Tapioca” (TOLENTINO, 2015, p. 41). Sendo assim, os Esfarrapados, Zequinha e José da Silva conversam sobre uma possível revolução. O argumento de Zequinha é que “Pra ser

revolucionário, basta ter passado fome” (BOAL, 1986, p. 52), demonstrando que o entendimento sobre revolução e a revolta da classe proletária é limitado e não tem fundamento na consciência de classe. Essa fala revela, novamente, a estratégia de Boal em construir personagens caricatas e negativas por vê-las como uma medida mais eficiente para a advertência. É, afinal de contas, a apresentação desses personagens que vai viabilizar a ativação crítica do público, uma vez que as características que lhe são mostradas são todas em perspectiva negativa, como um modelo a não ser seguido. Além disso, é nítido o esvaziamento do discurso e a sua tendência ao individualismo, malogrando a lógica da revolução fundada em um senso de coletividade. Sem esforço praticamente algum, Zequinha convence o grupo de ser o chefe da revolução em curso.

A cena da reunião para a revolução, cujo título é “Como vedes, tornou-se inadiável a necessidade de uma revoluçãozinha” (BOAL, 1986, p. 54) acontece em uma casa noturna. A ironia pode ser sentida já pelo título, que traz a palavra revolução no diminutivo, aludindo não só ao fracasso da mobilização com uma articulação retalhada como à falta de solidez desse processo devido ao esvaziamento de conteúdo por parte dos revoltosos. Entre prostitutas, clientes e tarados, chega o Zequinha, agora como líder da revolução, em trajes pomposos e falando com refinamento, o extremo oposto do que víamos até então. Essa mudança abrupta, que indica uma volubilidade da personagem, se afigura como um princípio formal. No livro *Um mestre na periferia do capitalismo*, em que analisa o romance “Memórias Póstumas de Brás Cubas” de Machado de Assis, Roberto Schwarz apresenta a tomada da volubilidade do narrador como elemento da forma, explicando que

Ora ela funciona como substrato e verdade da conduta humana, contemporânea inclusive, que só não reconhecem os insanos, ora como exemplo de conduta ilusória, um tanto primitiva, julgada sobre fundo de norma burguesa e utilizada como elemento de cor local e sátira. Esta incerteza de base, longe de ser um defeito, é um resultado artístico de primeira força, que dá a objetividade da forma a uma ambivalência ideológica inerente ao Brasil de seu tempo (SCHWARZ, 1990, p. 31).

Ou seja: a apresentação do personagem escapa à estrutura individualizada (que, na peça, nunca teve força por si mesma) e recai sobre os aspectos sociais, colocados sob perspectiva satírica. Aqui fica evidente, também, a assimilação do pensamento dialético sobre o qual falamos em seções anteriores. Mais do que reproduzir os elementos formais propostos por Brecht, Boal conseguiu, em cenas como esta, entender a maneira de conduzir a mediação de modo que fosse possível trazer, à obra de arte, uma discussão sobre os malogros da realidade, potencializando sua expressão pela dimensão estética.

No discurso proferido nesta cena, Zequinha esbraveja que as revoluções realizadas até aquele momento haviam fracassado porque eram vazias de ideias, diferente desta que eles estavam organizando: ela era movida pela honestidade. Quando tentam decidir a data da mobilização, estabelece-se um desencontro devido aos compromissos pessoais mais infames que se pode cogitar: encontro romântico; viagem dos pais; proibição da esposa e afins. Essa situação reitera o porquê de o título portar ironia: o desejo por realizar mudanças (que nem se sabe quais são, porque em nenhum momento foi verbalizado o motivo real da revolução) não é maior do que os “inadiáveis” compromissos pessoais. Além disso,

[...] eles empreendem a ideia de uma Revolução da Honestidade, o que significa que nada, de fato, mudará – continuarão a ser apenas oprimidos, talvez mais sinceros, ou seja, a revolução perde seu caráter de classe e passa a ser uma revolução individualista (TOLENTINO, 2015, p. 42).

Quando a cena chega ao fim, os revolucionários dispersam, a polícia chega e o único restante no espaço é José da Silva, que vai preso. Apesar do susto, ele se alegra com a prisão por achar que finalmente vai poder se alimentar. “[...] novamente sua alienação entra em primeiro plano – ao invés da contestação da prisão, a personagem vibra com a possibilidade de conseguir um prato de comida na cadeia” (TOLENTINO, 2015, p. 42). Mas a realidade que se apresenta é outra: a cadeia está superlotada, pois muitos estavam cometendo crimes propositalmente para serem detidos e, conseqüentemente, alimentados. A falta de orçamento e de espaço para alojar José da Silva faz com que ele seja, para a sua tristeza, liberado por falta de provas.

Na cena seguinte, estão, na sede do Partido da Maioria, o Líder e outros representantes do partido. O motivo da reunião é decidir quem será o candidato para a próxima eleição. As confabulações giram em torno, por exemplo, da popularidade de cada representante, visto que isso pode interferir na votação. A decisão é sempre tomada a partir da lógica da vitória, nunca pensando a partir de estratégias que favoreçam o coletivo. Durante a conversa, já começam a escolher quais secretarias e ministérios eles desejam comandar. Todas as decisões são fundamentadas em acordos políticos que favoreçam a manutenção dos privilégios e do *status quo*.

A cena posterior é do José da Silva com o Anjo. Embora ele acredite que o Anjo veio para protegê-lo, em pouco tempo de conversa, ele percebe que, na verdade, o Anjo trabalha para as grandes empresas e foi ao seu encontro para cobrar-lhe os *royalties* pelo uso da luz, da borracha da sola do sapato, da refrigeração do ambiente e afins. A alienação de José da Silva é, mais uma vez, escancarada e ridicularizada aqui, visto que ele “[...] paga ao Anjo todas as cobranças sem questioná-lo e sem ter poder de argumentação” (TOLENTINO, 2015, p. 43).

Esse trecho evidencia a autonomia das cenas, já que, por falta de um fio dramático cerrado, não possuem um encadeamento que justifique uma conexão próxima. Essa situação reitera o argumento de Boal que foi apresentado no início deste capítulo, que é o seu interesse por apresentar falhas que atravancam o desenvolvimento equânime da sociedade e do sistema de governo por meio do confronto do personagem com problemas em situações distintas. Embora o José da Silva esteja presente em praticamente todas as cenas, o que poderia torná-lo uma espécie de protagonista que interliga as cenas, a princípio, desconexas, acaba por fazer dele uma espécie de testemunha invisível do indivíduo subsumido a um sistema que delibera os seus caminhos, comprovando a falácia da liberdade individual. O personagem aparece para reiterar a sua passividade diante de escolhas que ele nunca pode fazer, já que tem quem faça por ele. José da Silva, desse modo, não assume em momento algum o protagonismo da cena, nem da própria vida, sequer no momento em que morre, já que é a esposa quem assume a tônica desta cena (que veremos mais adiante).

Nessa cena, podemos identificar, na figura do anjo, uma espécie de personificação do imperialismo, especialmente o estadunidense, que é o que mais expande seus domínios na América Latina desde fins do século XIX (BAILBY, 1963). A cada momento, o anjo apresenta um novo imposto a ser pago e não resta ao José

da Silva outra alternativa senão efetuar os pagamentos exigidos. A mesma lógica equivale à situação da América Latina submetida ao controle econômico dos Estados Unidos: eles intervêm nos assuntos internos sob o pretexto de salvar as nações latino americanas do “perigo vermelho” e, dado que esse domínio remove a autonomia desses países, a situação torna-se um ciclo difícil de interromper.

Na cena subsequente, há uma elucubração em torno do candidato da oposição e, em conversa com o Jornalista, o Milionário argumenta “que esse negócio de plataforma, programa programático, isso tudo é besteira. O que resolve mesmo é o personalismo, o eleitor vota na cara. E quem vê cara não vê programa” (BOAL, 1986, p. 76). O diálogo posterior a esse comentário apresenta o milionário decidindo que é Zequinha quem deve ser o candidato, visto que ele é feio e inventou a honestidade, ou seja, exatamente o perfil político que seria aderido pelas massas. A partir disso, começam a elaborar o marketing da campanha, pensando em estratégias que possam atrair voto, como o fato de atribuírem-se nomes de produto de limpeza, em uma alusão à lavagem da podridão do país que eles pretendem realizar. Chegam, então, ao “Comando Sanitário: Sabonete, creolina e palha-de-aço” (BOAL, 1986 p. 78-79) nome de campanha que é acompanhado da “Canção da Limpíssima Trindade”.

A tônica satírica que é conferida à cena vai contornando uma realidade social que é penetrada pela nossa conjuntura política: há uma ironia cuja dinâmica crítica recai sobre o populismo presente nos trâmites políticos; além, é claro, desse elemento da definição de candidato pautada por estratégias que resultem na adesão da população etc. Entre os projetos de governo apresentados, não há projeção de mudança significativa no campo prático, visto que as proposições são similares.

A cena em que José da Silva procura o médico só faz reiterar todas as dificuldades financeiras que ele vinha apresentando desde o início da peça: quando ele procura o médico do instituto, que é gratuito, ele se amedronta porque o médico há anos não fazia uma operação de pedra na vesícula. Quando ele procura o médico particular, descobre que a cirurgia custa mais do que ele recebe. Assim como nas anteriores, o exagero e a caricatura somados à ironia dão o tom da cena.

A cena da apresentação dos candidatos tem como cenário um ringue de luta. De um lado, o Líder, pelo “Partido ou Vai ou Racha”, do outro, o Zequinha, pelo “Partido Comando Sanitário”. Ao apresentarem suas propostas, discursam genericamente, prometendo benfeitorias pela saúde, lazer, esporte e outras áreas. A

fala dos dois é absolutamente a mesma e dura apenas duas linhas. O restante da cena é dedicada a atacarem-se mutuamente, escancarando as trapaças conhecidas.

A cena seguinte é a da suposta morte de José da Silva. Ele não chega a morrer, mas acreditando que isso vai acontecer, ele vai para um lugar afastado no campo com a mulher e, embaixo de uma árvore, se deita no chão à espera do momento fatal. A escolha pela floresta não é aleatória: estar em um lugar afastado vai fazê-los passarem despercebidos pela limpeza pública e ele poderá morrer gratuitamente, já que não tem dinheiro para pagar o funeral. A cena da morte é esvaziada de sentimentalismos ou lamentos. Ele sabe que morrerá, porque, além de fome, está com pedra na vesícula. Então ele deita e espera, praticamente sozinho, porque a mulher não pode “fazer sala”, segundo as palavras dela mesma, visto que eles têm filhos pequenos a serem cuidados, inclusive, um recém-nascido, que José da Silva sequer chegou a conhecer. O fim da cena é o mais épico – na acepção brechtiana - possível: a mulher, antes de ir embora, diz que viu a mãe chorar copiosamente a morte do pai e gostaria de fazer o mesmo, mas que não poderia esperar a morte ocorrer, literalmente, por falta de tempo. Ela se ajoelha ao lado de José da Silva, desata em um choro frenético, fala duas frases e interrompe o choro instantaneamente, se levanta e sai, andando naturalmente. Com Tolentino (2015), entendemos que

Essa relação despsicologizada e mecânica se dá não por conta de um esvaziamento das relações intersubjetivas que tenderiam ao individualismo, mas sim porque na existência objetiva da miséria e da pobreza, não há tempo para as sentimentalidades burguesas – a mulher de José precisa enfrentar a lide diária (p. 43).

E é nessa perspectiva que a esposa assume um certo “protagonismo” da cena, porque ela ceifa qualquer possibilidade de luto em detrimento da necessidade de atender às demandas do sistema, que urge pela retomada do seu fluxo “natural”.

Adiante, na véspera da eleição, o líder resolve consultar seu guia espiritual. Vai até a madame que lê o futuro e pede por uma sessão materialista, que é a que o espírito sai da bola de cristal e se apresenta fisicamente diante do cliente. Em conversa com o seu guia, o Líder pede uma intervenção no dia da eleição, apresentando um plano de trapaça da contagem de votos. O guia, que discorda do plano, sugere uma ideia mais realista: que o Líder procure esfomeados à beira da

morte e lhes dê de comer, assim eles sobrevivem mais um dia e podem votar. Imediatamente o líder sai à procura de um possível votante e encontra José da Silva, lhe dá uma banana, umas notas de um cruzeiro, faz uma cena dramática e pede o voto. José, feliz, promete voto da esposa e dos filhos também. Mas, quando José e o Líder vão ao encontro da esposa e dos filhos, a família aparece bem vestida e com o voto prometido para a oposição. A cena se finda com essa disputa de voto quase como um cabo de guerra.

Durante a contagem dos votos, o cenário é semelhante a um jogo de futebol: a cada vez que se altera o apertado placar, o lado momentaneamente vencedor celebra a vitória vindoura. Enquanto isso acontece, o José da Silva finalmente vai comer e, por ser um ato incomum, sua refeição é acompanhada e narrada pelo jornalista. Quando ele come a primeira e única garfada de arroz e feijão, cai morto, porque a comida o “entupiu”. “A personagem acaba morrendo engasgada enquanto come, o que desnaturaliza qualquer empatia psicológica com aquilo que, no plano real, seria trágico” (TOLENTINO, 2015, p. 43).

Nesse momento, decidem cessar a contagem dos votos, porque, com a morte de José da Silva, não há quem governar. É só então que eles parecem reconhecer a importância do José da Silva, dando-lhe um funeral digno com um discurso pacifista. Porém, ao menor sinal de vislumbre de um novo “povo” (o coveiro do cemitério) a ser governado, eles debandam de lado e abandonam a posição empática assumida naquele curto período de tempo. Nesse momento, a peça se encerra, com uma fala provocadora do narrador, que leremos na íntegra a seguir:

José é um que morreu. /Mas vocês ainda não. /Aqui acaba a Revolução. /Lá fora começa a vida; /E a vida é compreender. /Ide embora, ide viver. /Podeis esquecer a peça /Deveis apenas lembrar /Que se teatro é brincadeira, /Lá fora...é pra valer. /(Cantando enquanto sai.) /Lá se vão os governantes /Aqui não fica ninguém /Fica o homem que morreu /E a mulher que diz amém (BOAL, 1986, p. 116-117).

Essa finalização é providencial porque evidencia as semelhanças que podem ser traçadas entre a peça e a realidade dada. Não que se pretendesse uma identificação individual, mas uma identificação coletiva, na medida em que o autor

desenvolve uma peça inteira forçando situações fictícias (por meio do exagero e da caricatura), mas cujas bases estão naquelas mesmas que acentuam as desigualdades sociais na conjuntura política do Brasil daquela época (e, por que não, também de hoje?). Dessa forma, o espectador tem “[...] a oportunidade de criticar o comportamento humano de um ponto de vista social, e a peça é interpretada como um pedaço da História” (BRECHT, 1967, p. 84). E, de fato, o é, porque a peça escancara as mazelas das condições exploratórias e sub-humanas existentes nas relações de trabalho que estão presentes na vida cotidiana.

A peça é toda fragmentada e tem como eixo condutor o tom desdramatizado e despsicologizado, e essa perspectiva

[...] é significativa no que diz respeito à necessidade de superação dialética do teatro tradicional e de uma politização da estética contrária aos sucessos de mercado – ideias que viriam a se constituir pilares importantes da estética do grupo [Arena] (TOLENTINO, 2015, p. 39-40).

Embora tenhamos dito, em diversas ocasiões ao longo do texto, que o teatro épico brechtiano não se restringe aos elementos formais por meio dos quais ele materializa o distanciamento, não podemos deixar de mencionar que esses elementos aparecem em diversos momentos na peça em questão. A análise não lhes dá ênfase, de fato, porque a lição sobre o pensamento dialético e a maneira como adequá-lo às condições brasileiras é o aspecto central da discussão sobre a recepção da forma brechtiana, mas julgamos oportuno mencionar o efeito de distanciamento e as formas que lhe concretizam, que é o que faremos a seguir.

Apesar de, no livro *Teatro dialético*, Brecht (1967) elencar uma série de fórmulas que concretizam o efeito de distanciamento, convém salientar que aqui apresentaremos os meios pelos quais os autores brasileiros (neste caso, o Boal) trataram de materializar uma forma com inovações que distanciassem esta concepção teatral daquela que era feita até então. Entre estes elementos, identificamos a indicação de composição de cenário durante a realização da cena (ação que descobrimos por meio da indicação das rubricas), títulos extensos e que antecipam o desfecho da cena, a ironia, as rubricas que sinalizam as ações opostas e irônicas das personagens, o coro cantado no início e a narração ao final da peça (e também em

vários outros momentos durante o curso do espetáculo), a indicação de quebra da quarta parede, o uso do *gestus* etc. Todos esses elementos podem ser considerados característicos de uma concepção brechtiana de teatro por excelência, que não só não fazem uso da ilusão como fazem questão de não flertar com ela em hipótese alguma.

A questão dos títulos é justificada por Brecht que afirma que tanto eles quanto o próprio texto não devem ser

[...] nem sentimental nem moralizante, deve mostrar a moral e a sentimentalidade. A palavra escrita (nos títulos), adquiriu a mesma importância que a palavra dita. Pois é pela leitura dos títulos que o espectador adota rapidamente uma atitude mais cômoda em relação à obra (BRECHT, 1967, p. 61).

Os títulos das cenas (que não seguem a lógica de construção dos dramas burgueses – assim como todos os outros segmentos desta nova concepção de teatro) são importantes, tanto para quem lê a dramaturgia (atores, diretores, encenadores e/ou interessados no texto escrito), a fim de entender esta nova proposta formal, quanto para o próprio público, visto que os títulos das cenas costumavam ser projetados ou exibidos em placas. A lógica segundo a qual Brecht escrevia seus títulos (e podemos identificar a mesma estratégia nos títulos de Boal e Vianna) é também uma forma de materializar o distanciamento pretendido, uma vez que, ao antecipar até mesmo o desfecho da cena, o título não viabilizava uma possível ilusão ou suspense em relação ao fim da cena ou da peça.

Além disso, o veio de comicidade também pode tornar-se elemento de distanciamento. De acordo com Mello (2016), “A subversão dessas formas pelo processo dialético instaura uma ironia constitutiva e é comum que a alegoria e a paródia surjam como corolário desse processo” (p. 34). Ou seja, na medida em que se afastava da possibilidade de espelhamento da realidade e, conseqüentemente, da chance de identificação por similaridade por parte da plateia, “Não se permitia de modo algum ao espectador entregar-se sem qualquer crítica (e sem qualquer consequência prática) aos acontecimentos por meio da identificação com os personagens dramáticos” (BRECHT, 1967, p. 96).

A primeira linha de força social identificada na peça é o próprio título: embora ele traga consigo o termo “revolução”, entendemos que o que ocorre, na verdade, é uma contrarrevolução, visto que até o final da peça o que se identifica é uma tentativa fracassada de agitação das massas, para defender e lutar por melhorias que ninguém sabe ao certo quais são. Embora sejam explorados, eles não têm exata consciência disso e, portanto, não sabem como proceder para que seja diferente. A revolução, que é incitada várias vezes durante a peça, não se concretiza, porque, por não terem consciência a respeito da exploração, não há articulação de luta, apenas exigências imediatistas que não afetam a raiz do problema, mas sim a sua superfície. Costa confirma que

[...] Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contrarrevolução em andamento é que se colocava como protagonista. E, sendo este protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita (COSTA, 2016, p. 72).

A contrarrevolução em andamento nos faz pensar na figura do José da Silva como o representante de toda uma sociedade espoliada e carente de comida, de cultura, de diálogo, de politização. O José da Silva, que acredita em tudo que lhe falam desde o início da peça, só faz perder o tempo todo. Ele acredita no poder da honestidade, acredita nos efeitos positivos de conversar com o patrão, acredita nas conquistas que virão com o aumento do salário, acredita nas melhorias das condições de vida e tudo que lhe acontece, do início ao fim, resume-se às perdas: ele perde comida; perde o emprego; e perde a possibilidade de morrer dignamente.

Esse mestre de cerimônia às avessas não compreende o que é revolução porque não tem condições materiais para fazê-lo; antes de dedicar-se às pautas que englobam o coletivo e os problemas de ordem social, ele precisa resolver um problema individual, que é a fome. É por isso que, embora a peça não tenha sido construída para ter conexão entre as cenas, o José da Silva está presente em quase todas elas e essa presença é providencial para fazer cumprir o objetivo que Boal apresenta no início do texto: o interesse primeiro da peça é mostrar os problemas em suas

naturezas mais diversas com as quais se deparam os cidadãos diariamente. A presença do José evidencia a perda, enquanto o indivíduo José da Silva e enquanto classe social trabalhadora - já que esse nome é o mais genérico possível -, em todos os segmentos que são apresentados na peça. Perda de direito político, perda de direito à escolha, perda de consciência. Não é que ele perca algo que tem, é que ele não tem condição de escolher, porque, além de não existirem opções, ele não sabe decidir por ele mesmo. Por acreditar em tudo que lhe dizem, ele está sempre refém da decisão do outro.

É por isso também que ele é o único personagem com nome próprio: José da Silva. Embora ele tenha um nome, é o nome mais genérico entre os possíveis, porque é isso que ele representa, um João Ninguém. Essa é outra característica brechtiana por excelência. Povo, vendedor, mulher, patrão, feirante, esfarrapado, deputado etc.: todos os personagens apresentados na peça não possuem nomes próprios, mas sim nomenclaturas que designam, na verdade, as classes sociais ou profissionais às quais essas pessoas pertencem. O único a ser provido de nome próprio é o “protagonista” José da Silva e, como já dissemos, essa nomeação não se deu de maneira aleatória e impensada, visto que José da Silva é um nome comum e igualmente genérico, tão desindividualizante como a própria denominação por classe. Em um texto publicado no livro *Teatro Dialético* (livro que reúne diversos textos escritos ao longo da vida pelo dramaturgo alemão), Brecht (1967) argumenta o que pode ser considerado uma explicação para essa característica, que foi adotada também por Boal e Vianna em seus textos:

Se os esforços empreendidos deviam ter uma significação social, era necessário que no final das contas o teatro fosse colocado por ele em condições de esboçar, através de meios artísticos, uma imagem do mundo, ‘modelos’ de relações entre os homens, permitindo ao espectador compreender seu meio social e de o submeter, do ponto de vista da razão e do ponto de vista dos sentimentos (BRECHT, 1967, p. 132).

A partir desse excerto, compreendemos que a decisão por nomes que aludem a classes e não a indivíduos representa um interesse em tirar de foco pensamentos personalistas e evidenciar que as engrenagens do sistema operante se estabelecem

por meio do coletivo e não do individual. Essa medida também evita que a plateia se identifique a partir da personalidade que se percebe pela psicologização da personagem. Dessa forma, quando as personagens são caracterizadas genericamente, tira-se o foco do indivíduo e da possibilidade de identificação pessoal e percebe-se melhor o coletivo, bem como as contradições sobre as quais essas relações se estruturam. Isso acontece porque “Brecht transporta para a forma aquilo que antes era visto como algo externo à dramaturgia, por meio de elaborações objetivas; desse modo, ele passa a questionar o teatro de caráter recreativo em proveito de um teatro crítico” (MELLO, 2016, p. 33).

Sobre esse aspecto, Carvalho apresenta que

De qualquer modo, tanto para Boal como para Brecht o teatro era um lugar de estudo concreto da relação contraditória entre indivíduos e classes, sem nenhum esquematismo dualista, atentos que estavam à impureza e às inúmeras mediações entre esses campos. Ambos aprofundaram sua pesquisa teatral ao negar a ideologia do teatro. Para eles, os critérios estéticos deviam nascer da luta social. E o teatro só fazia sentido na passagem dos sonhos aos planos de interferir no tempo histórico (CARVALHO, 2015, p. 405).

Ainda sobre José da Silva, Mello (2016) aponta que ele representa a “impossibilidade de constituição do sujeito: ao tentar se posicionar socialmente, o operário é liquidado, primeiro, pelo patrão, em seguida pelo amigo e, por fim, pelo sistema político, pela mídia, pela revolução, até mesmo pela mulher” (p. 83). Ou seja, é a partir do apagamento da individualidade e da sua falta de consciência que o personagem é desenvolvido pela via negativa, como nos disse Boal em nota introdutória à peça.

A respeito das cenas avulsas, desconexas umas das outras, Mello (2016) nos explica que “[...] foi o processo de fragmentação do mundo que o levou à fragmentação das cenas em *Revolução...*, ele explica que sentiu a necessidade de formalizar essa situação por meio da arte” (p. 85). Ainda com Mello (2016), “Evidencia-se, na peça, que essa imposição da visão fragmentada do mundo age de forma contrarrevolucionária, conduzindo o trabalhador ao processo de alienação” (p. 85). Além disso, a fragmentação da peça, cujas cenas não se inter-relacionam, nos permite

perceber o quanto esse processo de alienação se dá em diferentes segmentos e o quanto a cooptação ocorre por diversas vias.

Quando retomamos algumas expressões da peça para exemplificar o exagero que já foi mencionado aqui diversas vezes, temos: “Só tem uma coisa: pra eu acordar duas horas mais cedo, tenho que acordar duas horas antes de ir dormir” (BOAL, 1986, p. 41), “morrer está caro demais” (BOAL, 1986, p. 43), “E como não posso trabalhar nem morrer, porque enterro está caro, vim pedir emprego” (BOAL, 1986, p. 50), “Tá bom. No mês que vem eu passo aqui pro senhor fazer a minha autópsia e ver se foi de vesícula mesmo que eu morri” (BOAL, 1986, p. 84), “[...] Se tivesse eleição todo mês, ninguém precisava morrer de fome” (BOAL, 1986, p. 101), “Já se ouviu falar em mulher de duas cabeças, em homem de quatro patas, mas um homem do povo que almoça, isso é completamente inverossímil” (BOAL, 1986, p. 112). São passagens cômicas na medida em que beiram o absurdo. Sabemos, evidentemente, que são exageros intencionais para evidenciar os níveis sobrenaturais a que chega a exploração e essa comicidade alcançada pelo exagero contribui com o distanciamento, porque ele nunca se dá em chave dramática, de modo a evidenciar o sofrimento, mas sim de modo a escancarar a desinformação e os processos de opressão que tornam possível a manutenção do *status quo*. É fácil concluirmos, portanto, que, embora seja exagero, não deixa de constituir similaridade com as estruturas de exploração que compõem a nossa realidade.

A respeito das análises realizadas, Carvalho sintetiza a discussão providencialmente:

[...] *Revolução na América do Sul*, de 1960, se afasta do padrão de conflito das vontades. Zé da Silva é um morto de fome, que não chega a compreender o sistema econômico que o explora e o leva à morte. Boal não faz dele nem um herói nem uma vítima. A estrutura em quadros irônicos está mais próxima dos números de palhaços em circo do que do drama. É uma peça negativa. Boal dialoga, mais do que nunca, com o teatro épico-dialético de Brecht (CARVALHO, 2015, p. 403).

Como dissemos, Boal resolveu usar o negativo. Saiu do registro da dor e do sofrimento em que a personagem tem consciência positiva dentro do palco. Talvez

esse tenha sido o achado crítico de Boal ao compreender que, reforçando a perspectiva positiva do personagem, como já vinha sendo feito, não haveria o pretendido choque da consciência crítica. Agora, não existe mais um campo de identificação positiva dentro do palco, esse trabalho passa a ser responsabilidade da plateia, uma vez que é ela quem deve estabelecer a mediação dialética da apreensão das personagens e da situação em si.

9.2 A mais-valia vai acabar, seu Edgar

“A mais-valia vai acabar, seu Edgar” foi escrita também em 1960. Como Boal e Vianinha estiveram juntos no Arena, compartilhavam de ideais e trajetórias artísticas semelhantes, é elementar que essa peça tenha similaridades com “Revolução na América do Sul” e essas semelhanças serão apontadas. Porém, há divergências que valem um olhar mais vigilante, especialmente porque elas reforçam o argumento que tem sido desenvolvido aqui sobre a materialização do pensamento dialético: não existe um padrão que se replica, mas possibilidades de assimilação dessa mediação dialética que identificamos no trabalho de Brecht.

Antes de iniciar uma caminhada cronológica pelas cenas da peça a fim de identificar a maneira pela qual Vianna formaliza a mediação dialética, é necessário apresentar a identificação de uma primeira mudança estrutural ocorrida nesta peça. Diferentemente de “Revolução...”, de Boal, em “A mais-valia...”, Vianna opta por construir uma peça coletiva. Pelo que já dissemos na quinta seção deste trabalho, sabemos que a escrita contou com a colaboração de pessoas como Carlos Estevam Martins, sociólogo membro do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) em início de carreira, especialmente para elucidar sobre o conceito da mais-valia, que aparece como linha de força da peça. Fica evidente, portanto, que mais do que ensinar ao público, a dramaturgia revela um processo de estudo próprio dos artistas, que tinham interesse em tangenciar essas questões, mas não tinham aprofundamento sobre elas. É por isso que a peça se constitui coletivamente: trata-se de um esforço conjunto para compreender melhor conceitos econômicos que são elementares para entender processos como a exploração, por exemplo.

Isso impacta na forma e, nesse caso, em uma forma-estudo, que é o caráter que essa peça assume e também na própria representação cênica, uma vez que os objetivos de Vianna divergiam dos de Boal nesse sentido – razão que o fez desligar-

se do Arena. Diferentemente da forma como estavam conduzindo a atividade artística no Arena, Vianna queria alcançar o público popular e democratizar o acesso aos segmentos artísticos. No Arena, embora eles tivessem como perspectiva a popularização do teatro engajado, o público que os assistia era predominantemente advindo da classe média.

Os objetivos de Vianna e dos seus companheiros de trabalho ainda não estavam sistematizados, já que o Centro Popular de Cultura foi oficialmente fundado somente um ano depois da estreia de “A mais-valia...”, em fins de 1961. Apesar disso, ele já tinha clareza e convicção a respeito dos interesses que ele tinha para o teatro desse período.

A peça se inicia com um contraste entre as classes trazido pela rubrica: de um lado, os Capitalistas usufruindo dos privilégios da boa vida, do outro, os Desgraçados 1, 2, 3 e 4 trabalhando. A começar pelo nome dos personagens, fica evidente uma característica já mencionada na análise de “Revolução na América do Sul”: a de os personagens não possuírem perfil psicológico aprofundado e não serem individualizados; seus nomes estão relacionados às suas funções ou, no caso dos Desgraçados, à ironia de suas condições sociais. Esse elemento nos faz antever que, tanto nesta peça, quanto em Boal e em Brecht e naqueles que se propuseram a construir um teatro dialético, engajado e social, “[...] está em jogo não o conflito intersubjetivo usual do drama burguês, mas a oposição entre duas classes sociais distintas, colocando o foco na luta de classes do ponto de vista do operariado” (TOLENTINO, 2015, p. 47).

Após o início da cena, os Desgraçados em coro também fazem uma narração que já nos antecipa sua realidade de trabalho: “Trabalhamos noite e dia,/ dia e noite sem parar!/Então de nada precisamos/se só precisamos trabalhar/[...] ninguém sabe nosso nome/[...] Eu nunca ri – eu nunca ri – sempre trabalhei” (VIANNA FILHO, 2016, p. 19-20). Esse coro adianta o nível de exploração e alienação dos empregados, questão que fica cada vez mais evidente ao longo da peça. Além disso, “[...] a condição de exploração é também discutida em termos da alienação da consciência política dos trabalhadores e sua desarticulação enquanto força histórica” (TOLENTINO, 2015, p. 48).

Quando os Desgraçados estão no intervalo (que dura apenas dois minutos), eles demonstram não lembrar como se senta e é em torno disso que a conversa no momento do descanso gira: tentativas de recordar como se sentar. A certa altura, o

Desgraçado 4 (D4) reclama que “[...] quando chega a hora de descansar, fico pensando na hora de trabalhar” (VIANNA FILHO, 2016, p. 21) e, logo em seguida, a rubrica já apresenta um cartaz anunciando que eles já descansaram “pra burro” (nos termos da própria peça). Eles pedem e são atendidos: ganham mais dois minutos de descanso. A briga entre Capitalistas e Desgraçados quanto a ter ou não descanso se desenrola de maneira cômica no decorrer da cena.

Em um dado momento, o Capitalista 2, em conversa com os desgraçados, diz que “Somos homens, hoje, porque através da história aprendemos que, como homens, somos iguais” (VIANNA FILHO, 2016, p. 26). Um comentário apaziguador e despolitizante advindo daquele que mais sabe que a diferença entre as classes sociais existe e é justamente essa diferença que o faz pertencer ao lugar ao qual ele pertence e possuir a quantidade de privilégios que ele possui. Ao ser interpelado por outro Capitalista sobre a mentira proferida e sobre a possibilidade de “a casa cair”, ele responde que isso pode até acontecer, “mas não em cima da minha cabeça” (VIANNA FILHO, 2016, p. 27). A certeza da impunidade por estar do lado detentor dos meios de produção e que, portanto, possui força o suficiente para reorganizar a estrutura social de forma que lhe seja útil, é o que o faz legitimar desonesta e descaradamente a sua posição social.

Durante essa conversa, o Capitalista 2 resolve contar aos Desgraçados a sua história de vida, relatando as adversidades superadas para chegar onde chegou, colocando as conquistas como fruto de seus esforço e trabalho. A narrativa dramática que ele constrói tem sua mentira escancarada quando o Capitalista 3, envolvido e comovido, questiona a veracidade da história, porque sabia que o pai do amigo tinha uma fazenda que ficou como herança. Ele não conclui a pergunta, porque recebe uma represália que lhe faz interromper o questionamento, mas fica evidente, para nós, leitores, que a história não passa de uma falácia meritocrática com o objetivo de incentivar os desgraçados a se esforçarem avidamente para gerar lucro para o bolso dos próprios capitalistas. Enquanto fazem isso, acreditando que um dia “chegarão lá”, o único lugar a que eles verdadeiramente chegam é, na verdade, o mesmo do qual eles nunca saíram.

Toda a regressão ao passado do Capitalista 2 se dá com fundo musical e representações caricaturais das cenas conforme elas são contadas. Ao final da narrativa, o coro dos capitalistas canta que “Todos nós temos histórias iguais,/ de luta, suor e lágrimas [...]” (VIANNA FILHO, 2016, p. 33), em uma alusão à luta como único

fator determinante para garantir a vitória. A lógica a partir da qual eles fundamentam o pensamento é a de que, quanto mais empenho, maior é a chance de galgar degraus e atingir objetivos. Porém, esse discurso elimina da equação os fatores sociais e concretos de privilégio que colocam pessoas, como o Capitalista 2, muito à frente de pessoas como qualquer um dos quatro Desgraçados, como a herança que ele recebeu, por exemplo. Assim como na vida prática, fora do palco e do papel, esse discurso convence, os Desgraçados caem no choro e são persuadidos de que não precisam de mais descanso; aliás, precisam, mas em nome do esforço necessário para “ser alguém na vida”, eles abrem mão do benefício (que na verdade é um direito básico).

Ao fim da cena em que o C2 narra a sua “história de vida”, a rubrica indica um slide com os seguintes dizeres: “Quem com ferro fere... é o dono do ferro” (VIANNA FILHO, 2016, p. 33), em uma tentativa cômica de desconstruir o ditado popular cuja versão original alude à lei do retorno. Essa paródia é bem elucidativa, porque sabemos que, materialmente, a possibilidade de intervenção na nossa história subsequente está mais relacionada aos nossos privilégios e à nossa condição social do que aos efeitos metafísicos que podem conspirar de forma contrária ou favorável ao nosso futuro.

Ao menor sinal de dúvida por parte dos Desgraçados, os Capitalistas se articulam e colocam nova ideia em prática. O plano, agora, é encontrar o homem mais feliz do país para que ele ganhe uma viagem para os Estados Unidos. Essa decisão é sintomática da idealização dos EUA como sinônimo de felicidade, liberdade, autonomia etc. A menção aos EUA, nesse momento, sem um contexto que a justifique, pode ser lida como ironia ou, mais ainda, como uma crítica à submissão brasileira aos EUA, que representam a potência imperialista mais poderosa do mundo. Essa ida ao centro do imperialismo, como sinônimo de felicidade, reflete não só o deslumbre com esse “ideal democrático” com o qual é identificada a nação estadunidense, como a submissão aos investimentos dos monopólios, que fazem do Brasil (e da América Latina, de forma geral) a sua zona de expansão econômica.

Nesse sentido, ao analisar os perfis, eles descobrem que o homem mais feliz é o Desgraçado 2. Eis a explicação que nos dá 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 / SLIDE: O homem feliz não usava camisa... fabricava camisa (VIANNA FILHO, 2016, p. 39).

Pela definição do coro, percebemos que a definição de homem feliz é, na verdade, um homem alienado. Nosso Desgraçado 2 é exatamente esse perfil arquetípico, desde o início da peça: um personagem que ri de tudo, não opina sobre nada e aceita a forma como as coisas lhe são dadas sem questionamento. Cada um dos quatro desgraçados se sobressai por uma característica predominante. O D3 é o mulherengo, que, em qualquer situação, vê a chance de falar sobre mulher ou desejar mulher; o D4 procura tomar suas decisões partindo daquilo que considera ético e é o que melhor se articula no nível do discurso, mas ainda assim está aquém do que se espera de um trabalhador consciente; e, por fim, o D1 é o gago, que não consegue se expressar normalmente quando submetido a situações estressantes.

Embora sejam perfis muito distintos uns dos outros, todos eles se fundamentam sobre a mesma base: são personagens esvaziados de senso político e alheios às suas condições sociais e históricas, o que facilita o processo de cooptação a que são, inconscientemente, submetidos. Ironicamente, entre os quatro Desgraçados, aquele que menos se manifesta e se posiciona é considerado o mais feliz e, portanto, será premiado com uma viagem ao centro do imperialismo, para usufruir da boa vida de um país desenvolvido.

Ao ser escolhido como o “homem mais feliz do país”, D2 fica famoso entre os colegas. Quando encontra os demais desgraçados e se põe a conversar, imediatamente após questionar o que significa ser feliz, ele cai morto de exaustão. A naturalidade - com que eles lidam com a morte do colega - e a não dramaticidade - da cena quando o próprio morto “acorda” para reclamar da vela que lhe colocam entre as mãos - evidenciam, aqui, marcas do teatro épico brechtiano, que não permite que a peça seja inserida em um ciclo de dramaticidade que impeça o público de identificar as mazelas sociais que eles tentam escancarar por meio da forma. Uma delas, que podemos identificar de imediato, é o caso da morte por exaustão de um operário, simbolizando as más condições de trabalho, por exemplo, que levadas às últimas consequências, ceifaram a vida daquele que, apesar de ter recebido o título de homem

mais feliz, não pode sê-lo de fato, porque a desumanização da vida do trabalho não lhe deu tempo para isso.

O drama só aparece nas peças quando ridicularizado por meio do exagero – condição que naturalmente impossibilita a catarse, pois gera comicidade pelo absurdo e não identificação pela verossimilhança. “[...] a forma realista não daria conta de levar à consciência social a descoberta de seu condicionamento e alienação, pois se limitaria a expressar os dados sensíveis da realidade, conduzindo à mera contemplação” (TOLENTINO, 2015, p. 45). A forma dialética, portanto, permite potencializar esse processo de conscientização social e histórica.

Quando essa cena se encerra, D3 se encontra com os Capitalistas e começa a questionar a natureza dos lucros. Tentando fugir da pergunta, os Capitalistas oferecem a vaga da viagem do D2, com o acréscimo de ter a Anitinhazinha como acompanhante. Sendo o D3 o personagem mais mulherengo dentre os Desgraçados, bastou que lhe fizessem essa oferta para que cessassem os questionamentos. Novamente vem à tona, também nesta peça, o caráter negativo que constitui os personagens. Cenas como essa tendem a mostrar o quanto é fácil persuadir essas personagens que são esvaziadas de qualquer tipo de senso crítico. O possível espanto ao se deparar com um diálogo dessa natureza impõe ao público (neste caso, ao leitor) a necessidade de fazer, por sua própria conta, a mediação dialética. A partir da apresentação, que se dá por vias negativas, como entender essas personagens e as relações que se estabelecem a partir delas? Como essa situação opera fora dos palcos?

Dali em diante, quando muda o cenário, D3 aparece praticamente como outra pessoa: está melhor vestido e com um discurso claramente classista, revelando que a cooptação continua a ocorrer sem o menor sinal de resistência.

Na cena que segue, D4 avista uma fila em um prédio, com um cobrador ao lado de uma placa, na qual os preços das “taxas de suicídio” podem ser lidos. Quanto mais alto fosse o andar e, conseqüentemente, a chance de não sobreviver à queda, maior o custo. Ao descobrir que o dinheiro que ele tem não era suficiente para um resultado eficiente, D4 sai triste e ouve do cobrador: “Sinto muito mas não há outro jeito.... o senhor tem que continuar vivendo” (VIANNA FILHO, 2016, p. 48).

A falta de perspectivas a que o proletário é submetido quando circunscrito nas esteiras que sustentam a máquina capitalista é levada, nessa cena, às últimas conseqüências: na teoria, há possibilidade de escolha - contanto que você decida

entre trabalhar ou suicidar-se. Na prática, o custo que se tem pelo suicídio é superior ao que se pode pagar e, portanto, sua única escolha é continuar trabalhando. Percebemos, novamente, como em “Revolução...”, uma crítica à falácia da liberdade individual que apregoa o neoliberalismo.

Ainda nesta toada, a cena posterior é a que o D4 conhece os Barbeiros 1 e 2 e ambos se vangloriam pelo superfaturamento no preço do serviço. Eles cobram dez por um serviço que custa cinco; logo, acreditam que enriquecerão pela astúcia na cobrança. A cena tem um desenrolar cômico, mas o seu ponto culminante é quando D4 põe-se a refletir sobre a diferença entre as situações sociais e parece ter um estalo de compreensão crítica em relação aos privilégios de classe. Acompanhemos o raciocínio apresentado por ele:

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. E é mentira. Ele mentiu e fingiu e fugiu. 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... [...] Mas tem gente que ganha e não perde e tem cueca, peru, não come angu e não tem vontade de descobrir! [...] Eu não quero me matar – eu descobri! Quem descobre não morre [...] Vou descobrir onde está o lucro. Não é quem trabalha quem tem lucro! (VIANNA FILHO, 2016, p. 52-53).

Após essa cena, a rubrica da peça indica que há um slide cuja projeção apresenta a seguinte frase: “O trabalho enobrece o nobre” (VIANNA FILHO, 2016, p. 54), realizando, novamente, a subversão de um ditado popular. É a partir dessa cena que a narrativa muda de rumo. D4 finalmente entende que há algo maior operando por trás das consciências e contribuindo com a manutenção do *status quo*; aliás, ele não tem o entendimento teórico, ainda não sabe “como”, mas percebe que o discurso não se consolida na prática e passa a buscar respostas para as suas perguntas. De acordo com Tolentino,

[...] a articulação de uma linguagem coloquial novamente é clara enquanto um recurso formal empenhado em levantar as contradições históricas e sociais discutidas na peça. As rimas e os jogos de palavras conferem um tom ritmado e cômico à fala que, imediatamente, entra em choque com seu conteúdo – o Desgraçado acabara de compreender os mecanismos que estão por trás de sua situação de explorado e espoliado pelo sistema e seus patrões, responsável por sua ‘vidinha amarela’, ‘sem angu e sem peru’ (TOLENTINO, 2015, p. 49).

Nessa peça, ainda mais acentuadamente que em “Revolução...”, as cenas são desconexas umas das outras. Todas elas possuem um denominador comum, mas a forma como se combinam está em posição diametralmente oposta ao que se espera quando se coloca o drama tradicional como referência na comparação. Tolentino reitera esse aspecto abaixo:

Como se percebe, a não-linearidade entre as situações apresentadas é outra das marcas dessa peça, embora tenha um eixo em torno do qual tudo gire: a exploração inicial, a conscientização de que algo está errado pelo descompasso entre o discurso e a prática da vida social, e por fim a busca da compreensão da situação, em especial pelo D4 [...] A mudança constante de cenas, contrariando a linearidade do drama tradicional, faz com que a peça de Vianinha se aproxime do teatro popular de revista, caracterizado pela sucessão de cenas que procuram entender em chave crítica a atualidade, o espetacular, com intenção cômico-satírica, pelo recurso à malícia, ao duplo sentido, a rapidez do ritmo (TOLENTINO, 2015, p. 49-50).

Nesse sentido, a peça passa a retratar essa busca de D4 por respostas, colocando em cena, literalmente, um processo de formação do entendimento. A primeira experiência do D4 para entender como o lucro se estabelece acontece na tentativa de comprar um carro. Ironicamente, ele aparece na concessionária com a carta de despedida da avó, alegando que o valor simbólico que ela tem pode servir para comprar o automóvel. Ao final do experimento, ele conclui: “O dinheiro então existe porque existem coisas que a gente compra. Mercadorias... Todas as

mercadorias servem para alguma coisa, mas nem tudo que existe é mercadoria” (VIANNA FILHO, 2016, p. 59). O pensamento vai se consolidando e tomando novas formas a cada vivência.

Assim, ele tem uma nova oportunidade para se solidificar: o Congresso dos Sábios Economistas. D4 entra no recinto, se depara com muitos senhores idosos – que são denominados como “velharada” e velhos 1, 2, 3 e 4 - e um único moço, como todas as cenas mencionadas anteriormente, essa não poderia ter um tom diferente: marcada por um registro cômico, a situação chega ao ridículo de, antes mesmo de finalizar a menção ao título do congresso, o cerimonialista concede pausa para o descanso. A cena é interrompida por essas “sacadas” praticamente o tempo inteiro. Após o anúncio do tema do congresso (“O que determina o valor de uma mercadoria?”), a palavra é aberta e muitos velhos solicitam-na para pronunciamentos. Entre os discursos realizados, alguns são interrompidos por morte súbita, outros são reflexo de divagações que não chegam a lugar algum, outros são inconclusos.

O Moço tenta discursar a todo momento e não consegue a palavra. Quando consegue, com muita dificuldade, por ser gago, ele apresenta o conceito da mais-valia. Acompanhemos a construção dessa exposição que, embora na peça ocorra com várias interrupções, aqui será apresentada sem cortes.

O va... valor das mer... merca... dórias é deter... determinado pelo tem... tempo de trabalho que se con... consome na sua fa... fabricação [...] Tempo de trabalho em que é possível pro... produzir de... determinada mer... mercadoria de acordo com a evolução da técnica e da ciência... Se na so... sociedade se demora duas horas pa... para fazer um par de sapato e o seu Manuel, sapateiro, só com o mar... martelinho e a pa... paciência le... leva 20 horas para fa... fazer um par de sa... sapato. O sa... sapato que ele fez, na hora de vender, vale só duas ho... ras como to... todos os outros [...] (*deixando de gaguejar*) E tudo isso porque as coisas se trocam. Se se trocam têm dono. Tendo dono, outros não são donos e vendem a sua força de trabalho que é só o que milhões de operários possuem... A força de trabalho virou mercadoria. E apareceu a mais-valia. O Lucro é a mais-valia... a exploração... (VIANNA FILHO, 2016, p. 63-64).

Esse é o primeiro momento em que o conceito da mais-valia aparece de maneira explícita – com exceção do título que já nos antecipa a discussão sobre o tema. A segunda menção ao assunto se dá um pouco mais adiante, quando o moço solicita um tempo para ler “[...] mais uma tese de um colega meu que não pôde vir porque mora na Alemanha e já morreu” (VIANNA FILHO, 2016, p. 65). Aqui, entendemos a alusão a Karl Marx, autor alemão e o criador do conceito da mais-valia. Como o congresso acaba e o moço gago perde na votação pela melhor teoria, ele não consegue fazer a leitura da tese e sai contrariado. O papel que ele joga no chão é apanhado por D4, que lê em voz alta:

O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece um paradoxo e contrário à observação de todos os dias. Parece também paradoxal que a Terra gire ao redor do Sol, e que a água seja formada por dois gases altamente inflamáveis. As verdades científicas serão sempre paradoxais se julgadas pela aparência enganadora das coisas. Karlão (VIANNA FILHO, 2016, p. 65 – 66).

Ao elaborar um brasileiro do nome Karl, transformando-o em Karlão, a leitura do papel feita por D4 confirma a nossa suspeita de que o amigo sobre o qual falava o gago era realmente Marx. Assim, estabelecendo uma relação entre as duas peças estudadas neste trabalho, Tolentino explica que

A partir do conceito de ‘mais-valia’ [...] Vianinha desmascara a tese que Augusto Boal apenas deixara implícita em *Revolução na América do Sul*: a exploração do trabalhador segundo a acumulação de bens da burguesia através do emprego da mais-valia. É da necessidade de explicitar a tese didaticamente de maneira a alcançar o público popular que o autor constrói o texto, uma síntese que não foge à realidade, mas desnaturaliza as relações trabalhistas, colocando-a em discussão (TOLENTINO, 2015, p. 47).

Essa explicação didática do conceito da mais-valia ocorre pela alegoria da feira simulada por D4 para apresentar o termo a D1. Nela, tudo é vendido pelo tempo do trabalho que levou para ser confeccionado, porém eles só podem comprar o que

costumam comprar na vida real. Entre os produtos à venda, a maior variedade possível: barco; iate; apartamento; cursos universitários. Para entrar na feira, eles recebem, em notas, a quantidade de horas diárias de trabalho. Como trabalham 8 horas, recebem notas que totalizam esse valor. Começam a caminhar pela feira e as primeiras ofertas são de produtos que eles já fazem uso, como o feijão bichado, por exemplo. Mais adiante, oferecem caviar, peru, viagens luxuosas, acompanhantes e apartamentos. Quando D1 tenta adquirir quaisquer umas dessas ofertas, é alertado pelo D4 que só poderia comprar no sonho aquilo que ele compra acordado. O caviar e a viagem, portanto, não são opções viáveis. Quando a feira chega ao fim, ele comprou tudo o que precisava e suas compras totalizaram duas horas. As seis horas que lhe sobraram precisavam ser devolvidas à portaria. Ele não pôde, com isso, acumular as horas restantes para adquirir produtos mais caros em outra ocasião.

A conversa que se segue a esse acontecimento da feira é elucidativa: D4 consegue se fazer entender ao explicar que eles vendem a força de trabalho e que as mercadorias valem o tempo que demoraram para serem feitas. Em outras palavras: eles trabalham oito horas e gastam apenas duas, as seis horas que restam representam o lucro (que fica, evidentemente, na mão daqueles que detêm os meios de produção). Para concluir a conversa, D4 explica que, ao lucro que é retido, dá-se o nome de “Mais-valia”. Ainda com Tolentino, percebemos que

[...] a remissão à feira, espaço coletivo de explícita materialização cotidiana da exploração, pode ser compreendida como um elemento que adquire conotação intertextual com *Revolução na América do Sul*, uma vez que é também no mesmo ambiente que José da Silva tem a possibilidade de descobrir os mecanismos por trás da sua condição miserável – possibilidade não concretizada na peça de Boal (TOLENTINO, 2015, p. 51).

O fato de colocar em cena o estudo de um termo com densidade teórica e fazê-lo de forma didática, construindo a ideia ao longo da cena, viabiliza o entendimento de um conceito que é elementar para compreender a estrutura que opera as relações de trabalho.

Embora a peça tenha tendido a trazer a perspectiva negativa como ponto de partida para a mediação dialética, o desfecho é positivo. Quando eles confrontam os

Capitalistas, são reprimidos e D4 vai preso. Quando o D1 ameaça parar o trabalho na fábrica, D4 é solto. A conclusão a que eles chegam é que precisam “[...] pensar mais e descobrir como as coisas são” (VIANNA FILHO, 2016, p. 79). A peça se encerra com um diálogo dos dois Desgraçados diretamente com o público, em que eles vão apontando as coisas que lhes pertencem: tudo. A rua, o cimento, a casa, o trem, o cinema e a vida. A última frase da peça é o seu próprio título: “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”.

Como todo processo de desenvolvimento de uma nova possibilidade artística (neste caso, de uma forma escrita e de representação que lancem luz sobre outros pontos de vista), é possível identificar, ainda, resquícios de heranças de movimentos artísticos anteriores. Um deles, por exemplo, é a presença de um personagem nominado “Sujeito”, que aparece esporadicamente no meio das cenas, sem função social no enredo, atuando como uma espécie de *Raisonneur* às avessas, personagem elementar nas dramaturgias realistas, que tinha a função de, como um moralizador, agir como condutor das consciências. Em “A mais-valia...”, essa função é ressignificada, uma vez que suas aparições visam reiterar o caráter teatral da representação. Embora a presença dele represente uma herança dramática da qual não se pôde dissociar por completo, notamos que houve um deslocamento da função desse personagem se tivermos como pressuposto o modo como ele era colocado em outras dramaturgias. Por conta disso, a peça não perde a sua força dialética. Antes, o contrário: as aparições desse personagem reforçam uma tentativa de superação dialética das formas dramáticas por meio delas mesmas. É o que percebemos, já que ele

[...] comenta o andamento da peça, reclamando sempre da falta de talento do autor, o que aponta para o caráter teatral da peça, um de seus momentos metateatrais, importante para deixar claro que estamos no teatro, num contexto didático também para a subversão das formas teatrais tradicionais (TOLENTINO, 2015, p. 50-51).

Nesse sentido, tendo em vista que “A função essencial do teatro é, para Vianinha, a de colocar o homem diante das reações que este precisa assimilar em face da realidade” (BETTI, 1997, p. 34), há que se dizer que, ao menos a peça em estudo, cumpre a função proposta. De acordo com Tolentino, “Foi com *A Mais-valia*,

de Vianinha, [...] que teatro e revolução estreitaram os laços, a fim de consolidar uma dramaturgia não só genuinamente nacional, mas popular e revolucionária” (TOLENTINO, 2015, p. 52).

Embora somente a peça de Vianinha traga explicitamente o interesse em tratar a mais-valia, é inevitável perceber que em “Revolução...” essas questões político-econômicas também têm espaço no transcorrer da dramaturgia. Não só pelo aspecto econômico que se afigura ao longo do texto, mas por toda a subversão da estrutura dramática que ele se propõe a realizar. Prado reitera isso quando diz que a peça

[...] modificava a fórmula da casa, trocando o dramático pelo farsesco e abandonando de vez os processos naturalistas. Realista, no sentido de ligar-se à realidade brasileira imediata, a peça certamente o era. Mas o clima eleitoral de 1960, o nacionalismo demagógico, o falso populismo, a honestidade brandida como bandeira pseudo-revolucionária, o mecanismo democrático funcionando no vazio, eram denunciados através da abstração, da tipificação, da redução ao caricatural [...]. O intuito era justamente ultrapassar o retrato, desvendando a verdade profunda das infra-estruturas econômicas e mentais. Essa proposta básica, de claras intenções políticas, ajustava-se com perfeição ao temperamento de Boal, pronto a exagerar, a desfigurar o adversário para melhor combatê-lo por meio do riso (PRADO, 2009, p. 69).

Ao pensarmos nos termos da dramaturgia, uma situação que torna essa proximidade possível é quando José da Silva, em “Revolução...”, pede um aumento no salário e tem seu pedido acatado, embora a alta nos preços das demais mercadorias faça o novo salário se equiparar à condição anterior.

Em pronunciamento realizado em junho de 1865, que, posteriormente, tornou-se folheto transcrito e veiculado sob o título “Salário, preço e lucro”, Marx explica exatamente essa situação:

É inteiramente certo que a classe operária, considerada em conjunto, gasta e será forçosamente obrigada a gastar a sua receita em artigos de primeira necessidade. Uma alta geral na taxa de salários provocaria, portanto, um aumento da procura de artigos de primeira

necessidade e, conseqüentemente, um aumento de seus preços no mercado (MARX, 1953, n.p.).

Ou seja: o aumento no salário, acompanhado do aumento do preço das mercadorias não faz outra coisa senão manter ou, pior ainda, reduzir o poder de compra do operário. Se este novo cenário não o mantém na mesma situação em que ele se encontrava, ao rebaixá-lo, torna ainda mais grave a sua condição, diametralmente oposta à do empregador que, por tornar possível o equilíbrio da alta nos salários no reajuste dos preços das mercadorias, mantém os seus lucros em uma proporção equivalente a anterior.

Existe uma crença – e é ela que torna possível a domesticação da classe operária que se apassiva e se conforma diante do argumento – de que as oscilações entre salário e preço de mercadoria se sucedem à lei da oferta e da procura: quanto maior a oferta em relação à procura, tanto menor serão os salários e o oposto também opera a partir da mesma razão inversamente proporcional. Em relação a isso, Marx explica que

[...] caso acrediteis que o valor do trabalho ou de qualquer outra mercadoria se determina, em última análise, pelo jogo da procura e da oferta. A oferta e a procura só regulam as oscilações temporárias dos preços no mercado. [...] No mesmo instante em que a oferta e a procura se equilibram e deixam, portanto, de atuar, o preço de uma mercadoria no mercado coincide com o seu valor real, com o preço normal em torno do qual oscilam seus preços no mercado. Por conseguinte, se queremos investigar o caráter desse valor, não nos devemos preocupar com os efeitos transitórios que a oferta e a procura exercem sobre os preços do mercado (MARX, 1953, n.p.).

Nesse mesmo texto, Marx aborda alguns conceitos importantes para continuarmos a análise aqui empreendida, quais sejam: mais-valia; valor da mercadoria; e valor da força de trabalho. Quando ele inicia a discussão sobre a mercadoria, ele apresenta o argumento de que o seu valor nada mais é do que a quantidade de trabalho necessário para produzi-la. Além de considerar o trabalho social empregado (MARX, 1953), é preciso somar também as matérias-primas necessárias para o processo de produção. Isto não quer dizer que esse valor se

mantenha (e é sabido que não, levando em conta a oscilação frequente nos valores das mercadorias); a sua alteração é devidamente proporcional à variação nas forças produtivas, que se modificam de acordo com as condições naturais de trabalho e de fatores internos à força social de trabalho. Ao final da argumentação, Marx chega à seguinte lei geral: “Os valores das mercadorias estão na razão direta do tempo de trabalho invertido¹⁰ em sua produção e na razão inversa das forças produtivas do trabalho empregado” (MARX, 1953, n.p.).

Marx pontua que a mais-valia nada mais é do que o lucro advindo do sobretrabalho do operário. Nos seus termos, “A mais-valia, ou seja, aquela parte do valor total da mercadoria em que se incorpora o sobretrabalho, ou trabalho não remunerado, eu chamo lucro” (MARX, 1953, n.p.). Se, por exemplo, para adquirir artigos que sustentem uma família, seu provedor precisa de cinquenta reais – valor ganho por dia, hipoteticamente - e consegue fazê-lo em quatro horas, as outras quatro horas que passar trabalhando são o que ele chama de sobretrabalho, a produção realizada e pela qual o indivíduo não é pago.

O que ele vende, portanto, “[...] não é diretamente o seu trabalho, mas a sua força de trabalho, cedendo temporariamente ao capitalista o direito de dispor dela” (MARX, 1953, n.p.) e a força de trabalho “consiste, pura e simplesmente, na sua individualidade viva” (MARX, 1953, n.p.). É esse “direito” que detém o capitalista que determina uma jornada de trabalho o mais ampla possível dentro das condições físicas suportáveis, para que ele consiga pagar seus funcionários e lucrar a partir do trabalho deles.

Quanto ao valor da força de trabalho, ele apresenta os dois elementos que o compõem, o físico e o histórico e social:

Seu limite mínimo é determinado pelo elemento físico, quer dizer, para poder manter-se e se reproduzir, para perpetuar a sua existência física, a classe operária precisa obter os artigos de primeira necessidade absolutamente indispensáveis à vida e à sua multiplicação. O valor destes meios de subsistência indispensáveis constitui, pois, o limite mínimo do valor do trabalho. Por outra parte, a extensão da jornada de

¹⁰ Onde lê-se “invertido”, acreditamos que seja um erro de transcrição e que o termo correto, pelo contexto, seja “investido”.

trabalho também tem seus limites máximos [...] Seu limite máximo é dado pela força física do trabalhador (MARX, 1953, n.p.).

No final das contas, quem estabelece os limites é o próprio empregador e, embora saibamos que existem alternativas, uma vez que o operário pode solicitar aumento e propor diálogo, não há um equilíbrio de forças nessa equação, pois o operário está sujeito à palavra final, que é do patrão. Ainda com Marx, descobrimos que “o próprio desenvolvimento da indústria moderna contribui por força para inclinar cada vez mais a balança a favor do capitalista contra o operário” (MARX, 1953, n.p.). Ele conclui, reiterando o que dissemos anteriormente, que “a tendência geral da produção capitalista não é para elevar o nível médio normal do salário, mas, ao contrário, para fazê-lo baixar, empurrando o valor do trabalho mais ou menos até seu limite mínimo” (MARX, 1953, n.p.).

Ainda nesse mesmo texto, Marx questiona a discrepância entre uma parcela que detém tanto capital para, não só sustentar-se com a melhor qualidade possível, como também para investir em seus empreendimentos e, com isso, lucrar ainda mais, e a outra, que mal consegue dinheiro para o sustento da própria família. À dúvida que se sucedeu da constatação dessa desigualdade – que fica muito mais evidente em países subjugados às nações imperialistas, como é o caso do Brasil -, ele responde que é o que

[...] os economistas chamam ‘acumulação prévia ou originária’, mas que deveria chamar-se expropriação originária. E veremos que essa chamada acumulação originária não é senão uma série de processos históricos que resultaram da decomposição da unidade originária existente entre o homem trabalhador e seus instrumentos de trabalho” (MARX, 1953, n.p.).

Embora não seja nesse material que ele desenvolva essas ideias, é a partir de indagações dessa natureza que ele e Engels, no Manifesto do Partido Comunista, escrevem sobre a ineficiência do sistema capitalista. Não só por questões de ordem econômica, evidentemente, mas por todos os outros aspectos – históricos e sociais - que sustentam um sistema de governo. Nesse documento, eles já identificavam essa

conduta da burguesia, que “centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos” (MARX; ENGELS, 1987, p. 80).

O Manifesto do Partido Comunista foi escrito por Marx e Engels em 1848 e, desde então, foi republicado e reeditado em diversos países e anos diferentes. Já àquela época, quando foi escrito, eles diagnosticavam a estrutura que consideravam ser a mais recente da sociedade: dividida entre burguesia (capitalistas modernos que possuem os meios de produção) e proletariado (trabalhadores que vendem suas forças de trabalho) (MARX; ENGELS, 1987). Essa é, ainda, a estrutura que compõe a base do nosso tecido social, que, a depender do período histórico, passa por mudanças.

O capitalismo contemporâneo, apesar de consolidado desde a Revolução Francesa de 1789, sofreu uma série de modificações com o passar dos anos. Além dos eventos históricos (como a Revolução Russa de 1917, a quebra da bolsa de valores em 1929, a Revolução Cubana de 1959 e afins) que afetaram a dinâmica desse sistema econômico, as relações mercadológicas entre as nações também interferem nessas mudanças. É equivocado fazer uma leitura linear do capitalismo, como se ele tivesse os mesmos impactos no desenvolvimento do Brasil e da Alemanha, por exemplo, sem delimitar as balizas históricas e cronológicas que delineiam determinadas situações.

Embora haja mudanças, alguns elementos mantêm-se vigentes. O caráter exploratório das relações de trabalho, por exemplo, tem se constituído como premissa básica desse sistema. É por isso que, apesar de as duas peças analisadas terem conteúdos e caminhos diferentes para a formalização estética, ambas lançam luz, em alguma medida, para os prejuízos desse sistema. Não é só o tempo social que se perde, mas a possibilidade de viver para além da produtividade que exige o trabalho.

O homem que não dispõe de nenhum tempo livre, cuja vida, afora as interrupções puramente físicas do sono, das refeições, etc., está toda ela absorvida pelo seu trabalho para o capitalista, é menos que uma besta de carga. É uma simples máquina, fisicamente destrocada e espiritualmente animalizada, para produzir riqueza alheia (MARX, 1953, n.p.).

Essa constatação já aparecia no Manifesto, escrito quase 30 anos antes dessa fala, pois Marx e Engels percebiam que “A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família reduziu-as a simples relações monetárias” (MARX; ENGELS, 1987, p. 79). A exploração, que dantes era velada, passou a ser escancarada e brutal.

A questão da mais-valia, em “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, aparece principalmente quando, muito alegórica e didaticamente, Vianinha coloca em cena o D4 e o D1 percorrendo uma feira, em que o pagamento se dá por horas de trabalhadas. Cada um, ao adentrar no recinto, recebe em notas a quantidade de horas diárias que trabalha e só pode adquirir produtos que faça uso na vida real, mesmo que tenha dinheiro (neste caso, horas) para comprar outros itens. Essa condição faz com que boa parte do dinheiro não seja usado por eles, os Desgraçados, já que a quantia restante precisa ser devolvida ao final da feira. Essa explicação torna artisticamente compreensível um conceito econômico e mais restrito ao campo dos especialistas. É importante reiterar, contudo, que esse cruzamento entre conceitos teóricos e a arte alude a uma crise cujas raízes

[...] não nascem no interior do próprio teatro; estão a reboque dos acontecimentos no plano social: é uma crise financeira [...] O deslocamento não é fácil, mas é inevitável: implica sobrevivência. O alcance desta modificação é que nos importa. Só uma teoria mais viva e lúcida poderá levar estas mudanças que se esboçam para as proximidades dos limites exigidos pela consciência social brasileira (VIANNA FILHO, 1983f [1945?], p. 31).

A cada material consultado, torna-se mais evidente a visão de Vianna do teatro como instrumento de transformação e do quanto ele via a possibilidade de, por meio da arte, possibilitar a construção de uma outra realidade material. Betti reforça essa ideia ao explicar que “trata-se de uma relação fundadora na qual o artista faz, em cena, a opção que espera que seu público faça no plano concreto do contexto sócio-histórico” (BETTI, 1997, p. 18). Ainda sobre isso, podemos confirmar, pelas palavras do próprio Vianna no trecho a seguir, extraído de antologia organizada por Peixoto, que:

A proposta que nós trazemos é simples: estudar. Estudar de peito aberto para modificar a nossa participação insuficiente. [...] Estamos diante da necessidade de uma conquista conceitual e racional – não mais diante da necessidade de conquistas no âmbito estético e artístico que procuramos caracterizar. A repercussão de nossos espetáculos é uma prova incontestada da realização deste primeiro passo (VIANNA FILHO, 1983a [1945?], p. 61).

Essa citação evidencia um elemento importante do pensamento de Vianna: não é que ele se considerasse esclarecido o suficiente a ponto de doutrinar, no sentido negativo do termo, pessoas esvaziadas de pensamento crítico e aptas a internalizarem qualquer tipo de influência. Ele sentia necessidade de entender melhor as relações sociais sem dissociá-las do campo da produção artística e esse interesse se transformou em estudo teórico-prático, concretizado por meio das escrituras, das representações e das ações do CPC.

É por essa necessidade de estudo e de democratização do entendimento da nossa condição social, que vemos peças de teatro tratando de termos marxistas, ora diretamente, como é o caso de “A Mais-valia...”, ora indiretamente, como é o caso de “Revolução...”, que, embora não mencione o termo econômico, esbarra na sua essência quando traz, na prática, os aspectos teóricos que fundamentam a raiz do lucro.

Para dar continuidade às reflexões sobre os conceitos teóricos apresentados por Marx e Engels e que aparecem, em alguma medida, nas peças: quando eles mencionam a abolição da propriedade privada como premissa básica do comunismo (MARX; ENGELS, 1987), eles mesmos refutam os argumentos com os quais são atacados quando apresentam essa fórmula. Abolir a propriedade privada não significa abolir a propriedade do pequeno-burguês, pois isto já o faz o progresso da indústria. Dizimar a propriedade privada significa lutar, coletiva e organizadamente, contra a propriedade burguesa, pois “O capital não é, pois, uma força pessoal; é uma força social” (MARX; ENGELS, 1987, p. 89). O comunismo não ceifa a possibilidade de tomar posse do produto social que lhe é devido, “apenas suprime o poder de escravizar o trabalho alheio por meio dessa apropriação” (MARX; ENGELS, 1987, p. 91).

Uma cena que nos remete a esse argumento é a cena do Capitalista 2 tentando convencer os Desgraçados de que a riqueza dele adveio do esforço pessoal empreendido ao longo dos anos com horas a fio de trabalho incessante. Sabemos que essa lógica não se sustenta na peça, porque, enquanto ele fala, é brevemente interrompido pelo outro colega Capitalista que faz um comentário a respeito de uma fazenda herdada. O comentário não é concluído, pois o amigo sofre uma represália por parte do autor da narrativa, mas entendemos que o que ele pretendia dizer é que a riqueza que ele possui não é fruto de esforço pessoal, mas sim de uma acumulação de capital ao longo das gerações.

Marx preferiu denominar esse termo como “expropriação prévia”, como já mencionamos anteriormente, porque o excesso existente na mão de uma parcela pequena é consequência da espoliação de outrem. Assim como na peça essa lógica não se sustenta, na vida também não. É possível depreender, pelo estado de calamidade em que nos encontramos hoje, com todos os setores públicos colapsados, que o capitalismo, em todas as suas variações, possui estruturas de dominação que pouco contribuem com uma melhoria na qualidade de vida. Se olharmos pelo prisma dos detentores dos meios de produção, por exemplo, é possível vislumbrar um progresso, pois as crises do sistema, depois de superadas, costumam gerar aumento nos lucros e na produtividade. Porém, não falamos aqui a partir dessa perspectiva, que é a de uma parcela ínfima da população. Olhamos pelo viés das classes média e baixa, essas, sim, as principais afetadas pelas crises e com menos capacidade de recuperação.

Há que se fazer uma ressalva importante: embora a lógica não se sustente, como dissemos, na peça e tampouco na vida, o discurso ideológico que está emparelhado com esse projeto de desmonte das políticas públicas e sociais tem muita adesão, não só por parte dos verdadeiros beneficiários, como também – e principalmente! – pelos verdadeiros atingidos, a classe trabalhadora. Essa é a explicação que justifica o marejar dos olhos dos Desgraçados ao final da narrativa falaciosa e meritocrática do Capitalista. Eles choraram pela esperança e expectativa de viver uma história de superação similar àquela, mas a verdade é que isso não é possível, porque as rotinas de trabalho, nas condições em que ele ocorre, nada fazem senão melhorar o poder aquisitivo dos próprios empregadores. Na corrida pelos privilégios, tanto na peça, quanto na vida, os despossuídos perdem antes mesmo de dada a largada.

A partir dessas questões, uma se sobressai. O que há de comum entre Marx, Brecht, Boal e Vianna Filho e que nos faz colocá-los todos em perspectiva, convergindo para uma mesma análise? E por qual razão essas questões reincidentem sistematicamente, apesar da diferença de tempo e espaço entre os autores mencionados?

- Marx revolucionou a teoria dos sistemas de governo com a criação e sistematização de um novo sistema, o comunismo. Sua contribuição derivou correntes que seguem sua teoria e são denominadas “marxistas” e, ainda hoje, Marx serve como influência para organizações políticas de militância, partidos políticos, grupos de estudo e pesquisas científicas, como é este caso;
- Brecht, que já teve uma seção dessa dissertação dedicada só à discussão da sua prática artística e política, foi um grande revolucionário no que tange à mudança formal e estética da tessitura teatral, inserindo na dramaturgia formas inovadoras e uma tonalidade voltada ao entendimento e assimilação da consciência e luta de classes;
- Boal e Vianna Filho, por fim, se apropriam das ideias dos autores mencionados anteriormente. Tanto Boal quanto Vianinha evidenciam em suas práticas artísticas a assimilação de elementos teorizados por Marx e das novas formas de se conceber um teatro épico e dialético tal como proposto por Brecht.

Todos os autores mencionados têm suas práticas permeadas pela ideia de *praxis*. A preocupação com a condição de trabalho das classes oprimidas e exploradas, assim como com a qualidade de vida digna para todas elas. Além disso, eles entendem a necessidade de engajamento em prol da subversão e desmonte do sistema capitalista que explora a força de trabalho da classe assalariada e acentua, cada vez mais, as diferenças entre as classes sociais. Eles evidenciam, em suas práticas, o entendimento da necessidade de romper radicalmente com as relações de propriedade e com a ordem social que se fundamenta a partir de relações de trabalho exploratórias.

10. Considerações Finais

Ao considerarmos que o propósito desta dissertação era compreender a síntese formal da relação entre o conteúdo brasileiro e a forma dialética, potencializada pelo teatro épico brechtiano, acreditamos que o percurso desenvolvido ao longo dos capítulos tornou possível a concretização desse objetivo. A princípio, visávamos a uma aproximação das duas peças, “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal, e “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho, pelo seguimento do teatro dialético proposto por Brecht, dado que ele é um denominador comum que exerceu algum tipo de influência sobre os dois dramaturgos. Porém, o estudo mais detido das peças nos permitiu identificar que, embora as peças tivessem afinidades estéticas – além, é claro, de estarem inscritas no mesmo tecido histórico -, a produtividade da análise se dava justamente na reafirmação das divergências formais e de produção existentes entre elas, que mais reforçavam do que tornavam frágeis as diferentes soluções épicas das peças.

Apesar de termos afirmado em diversas passagens as diferenças existentes entre o contexto de produção de Brecht, Boal e Vianna, os três, cada qual em seu respectivo ambiente de trabalho e período histórico, conseguem transformar a adversidade em benefício, “[...] isto é, a posição deslocada em ponto de vista privilegiado para investigar e levar às últimas consequências o que, no centro do sistema, não se desvela com a crueza com que o faz na sua periferia” (PASTA, 2000, p. 25). Isso nos leva a compreender a presença tão pronunciada da questão mortuária nas peças de Boal e Vianna. Não nos referimos à morte literal, embora ela apareça também, mas ao suicídio do mundo do trabalho, que se apresenta esfacelado e, ao mesmo tempo, paralisado, dado que as alternativas de solução não convergem para uma mudança significativa do cenário. Essa perspectiva negativa, então, é transformada em elemento formal e a matéria social, que é sedimentada como forma estética (ADORNO, 1970), aponta para fragilidades estruturais não da forma artística, mas da própria condição da sociedade. Com Schwarz, compreendemos que

Segundo a boa teoria do Adorno, quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra. Estas deixam de remeter a limitações do autor, para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social. Aos olhos do crítico dialético a

fratura da forma aponta para impasses históricos. Sem prejuízo do sinal esteticamente negativo, ela representa um fato cultural de peso, que requer interpretação por sua vez (SCHWARZ, 1990, p. 108).

Tanto “Revolução na América do Sul” quanto “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar” caminham por sentidos diferentes para chegar a uma mediação entre o épico brechtiano e o épico em chão social brasileiro. Um dos pontos que elas abordam em comum é a ausência do sujeito, que é demonstrada pela alegorização desses personagens, os quais são esvaziados de suas individualidades. Tanto o José da Silva, de Boal, um mestre de cerimônia às avessas, quanto os Desgraçados (que são quatro, por falta de um), de Vianinha, aludem a essa anulação do sujeito, que passa a ser tomado pelo viés mercadológico, principalmente neste período, em que o imperialismo estadunidense começa a ampliar seu campo de expansão na América Latina. A morte aparece, então, como um elemento supressivo, uma morte alegórica: é a morte da crença de que, no Brasil, poderíamos ter sujeitos positivados pela lógica capitalista.

Isso significa dizer que tanto Boal quanto Vianna souberam captar o sentido do pensamento dialético do Brecht e ambientaram-no ao contexto brasileiro, sem perder de vista as demandas sociais e históricas do nosso país. Acreditamos que reside aí o espírito brechtiano com seu senso dialético mais pronunciado: os dramaturgos conseguiram entender o pensamento como algo em movimento, cujo aproveitamento não poderia ser levado às últimas consequências se não se levasse em conta as diferenças geográficas, históricas, situacionais etc. Não à toa, o diálogo dos dois dramaturgos com Brecht foi tão fecundo, porque ele, de alguma forma, potencializava o entendimento dessa condição do Brasil, que está alocado na periferia do capitalismo, onde essa formação ocorre de modo violento, desigual e anulando as individualidades dos sujeitos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BADER, Wolfgang. “Apresentação”. In: BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil: Experiências e Influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 11-21.
- BAILBY, Edouard. **Que é o imperialismo?** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.
- BENJAMIN, Walter. “Alegoria e Drama Barroco”. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, pp. 188-211.
- BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BETTI, Maria Sílvia. O corpo a corpo de um dramaturgo em tempos sombrios: concepções dramatúrgicas no trabalho de Oduvaldo Vianna Filho na fase pós-AI-5. 2012. In: PARANHOS, Katia (org). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- BOAL, Augusto. **Teatro de Augusto Boal**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BOAL, Augusto. “Introdução”. In: BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, pp. 15-22.
- BOAL, Augusto. **Que pensa você da arte de esquerda?** São Paulo: Expressão Popular, 2016, 378 p.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993, p. 19 – 54.
- CARVALHO, Sérgio de. A superação do drama. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 de fev. de 2002, n.p.
- CARVALHO, Sérgio de. Atitude modernista no teatro brasileiro. **Dramaturgia Dialética: Escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho** [online]. 2003. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/atitude-modernista-no-teatro-brasileiro-palestra-de-2003-sobre-politizacao-da-cena-em-sao-paulo/>. Acesso em: 26 ago. 2021.
- CARVALHO, Sérgio. “Dialética da atuação. Posfácio”. In: BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 393-408.
- CARVALHO, Sérgio de. Os sentidos do épico: diálogos entre teatro e sociedade no Brasil. **Teatro Situado** – Revista de Artes Escénicas com ojos Latinoamericanos, n. 2, p. 71-84, mai., 2021.

COSTA, Cristina. **Censura em cena: Teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

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

FERNANDES, Sabrina. **Sintomas mórbidos: a encruzilhada da esquerda brasileira**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

FLORY, Alexandre Vilibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 55-83, dez. 2013.

FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (org.). **História do marxismo no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, pp. 275-304.

LANG, Joachim. **Brecht - Die Kunst zu leben**. 2006. (1h28min15s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n3n5brf8foA>

MACIEL, Luiz Carlos. “Introdução”. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ed. Global, 1997.

MARX, Karl. **Salário, preço e lucro**. Moscou: Ediciones em Lenguas Extranjeras, 1953.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Global, 1987.

MELLO, Karyna Bühler de. **Boal em três tempos no Arena: texto, cena, crítica e teoria**. 2016. 190 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

PASTA, José Antonio. Brecht e o Brasil: afinidades eletivas. **Pandaemonium Germanicum**, n. 4, p. 19-26, 2000.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PORTO, Maria Célia da Silva. Estado e Neoliberalismo no Brasil contemporâneo: implicações para as políticas sociais. **IV Jornada Internacional de Políticas públicas. Neoliberalismo e lutas sociais: perspectivas para as políticas públicas**, UFMA: São Luís no Maranhão, 2009.

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

RODRIGUES, Nelson. “Complexo de vira-latas”. In: _____. **À sombra das chuteiras mortais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, pp.51- 52.

ROPERO, Adriano. **Traduzindo a tradução de Brecht no Brasil**: Estudo de caso brasileiro da recepção à obra de Brecht. 2014. Tese (Doutorado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Sílvia Pereira. Caminhos do Drama Burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho. **Revista Darandina**, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2010.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Editora 34, 1990.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

TOLENTINO, Thaís Aparecida Domenes. **A dialética em ação no teatro do Centro Popular de Cultura – CPC**: mediações entre arte e sociedade 1961 – 1964. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, 2015.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém**. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 2., p. 69-78, set/out/nov 1968.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Alienação e irresponsabilidade”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983a [1960?], pp. 53-64.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “O artista diante da realidade (um relatório)”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983b, pp. 65-80.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983c [1962], pp. 90-97.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Quatro instantes do teatro no Brasil”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983d, pp. 45-52.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Momento do teatro brasileiro”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983e [1958], p. 23-25.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. "Uma crise preparada há 15 anos". In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983f [1945?], pp.31-35.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. "A mais-valia vai acabar, Seu Edgar". In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado**. São Paulo: Expressão Popular, 2016, pp. 15-87.