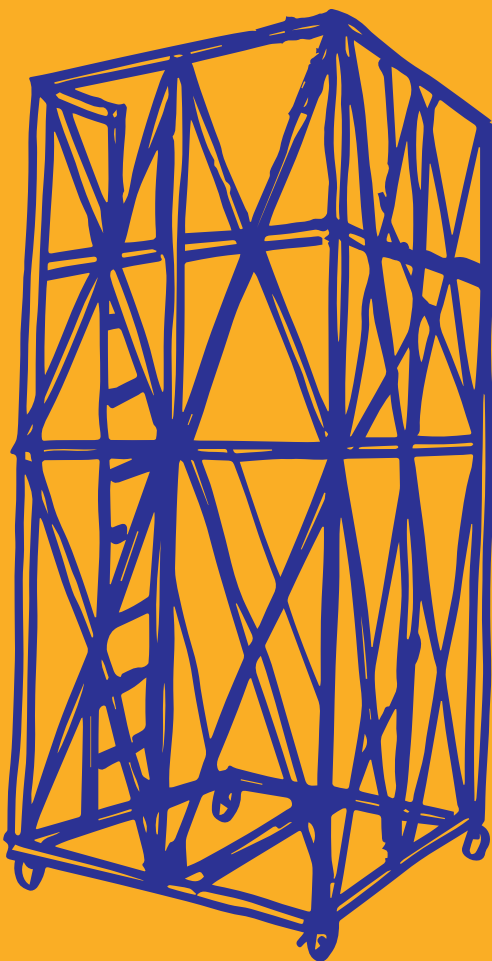
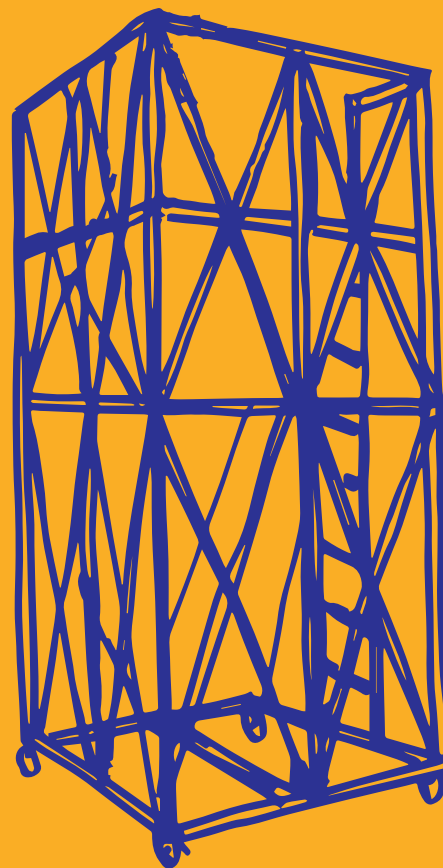


CADERNOS VERMELHOS

EXPERIÊNCIAS
BRASILEIRAS



2



Uma publicação
do Teatro dos
Trabalhadores



ARMAZÉM
DAUTOPIA

Idealização

Luiz Fernando Lobo e Tuca Moraes

Organização

Bruno Peixoto e Luiz Fernando Lobo

Conselho Editorial

Iná Camargo Costa, Bruno Peixoto e Luiz Fernando Lobo

Pesquisa de Textos Complementares

Bruno Peixoto

Programação Visual/ Projeto Gráfico/ Diagramação

Marcos Apóstolo, Ney Megale e Júlia Olimpio

Direção Executiva

Tuca Moraes

Assessoria Executiva

Taísa Diniz

Gerenciamento de Conteúdo

Tuca Moraes e Camille Aboud

Gerenciamento de Projeto Gráfico

Priscilla Fernandes

Produção Gráfica

Marcello Pignataro

Revisão de Textos

Iná Camargo Costa e Natália Gadiolli

Assistente Executivo

Gui Delgado

Editoração Eletrônica

Laje

Administrativo Financeiro

Ione Melo

Realização

Companhia Ensaio Aberto

Parceria

Ministério da Cultura / FUNARTE

Esse caderno é dedicado
aos amigos e camaradas
Fernando Peixoto e João das Neves,
que tiveram enorme importância
na formação de nosso diretor, Luiz Fernando Lobo,
e foram grandes parceiros
nos primeiros anos da Ensaio Aberto.

Dedicamos também a Boal, Guarnieri, Paulo Pontes,
Chico de Assis, Armando Costa
e tantos outros,
por abrirem o caminho
(duramente interrompido)
que procuramos retomar e trilhamos hoje,
na construção de um teatro
radicalmente comprometido com a transformação
das tantas contradições sociais de nosso tempo.

Dedicamos também a
Oduvaldo Vianna Filho,
nosso Vianinha,
que, representando a todos os outros
da geração mais combativa que nosso teatro já teve,
dará nome ao nosso novo espaço em construção,
o Teatro Vianinha, no Armazém da Utopia.

Continuamos juntos.
Lutando pelo mesmo que vocês lutaram.

Ensaio Aberto

ÍNDICE

Primeiras Palavras | **7.**

Ensaio Aberto

Somos profissionais | **10.**

Oduvaldo Vianna Filho

Testemunho Paulo Pontes | **11.**

Arena: Marco Zero | **13.**

Iná Camargo Costa

Eles Não Usam Black-Tie:
Do Marco Zero à Superação Dialética | **24.**

Luiza Moraes Lobo

Testemunho Fernando Peixoto | **66.**

Nos Trilhos de João das Neves | **68.**

Márcio Marciano

Testemunho João das Neves | **80.**

Testemunho Vianinha | **81.**

Vianinha. Formação pela Militância | **82.**

Rafael Litvin Villas Bôas

Rasga Coração | **101.**

Oduvaldo Vianna Filho

PRIMEIRAS PALAVRAS

Ensaio Aberto

Em janeiro de 2023 a **Companhia Ensaio Aberto** completou 30 anos. O marco do início dessa trajetória é a estreia do espetáculo **Cemitério dos Vivos**, de João Batista, a partir da obra de Lima Barreto, no Palácio da Praia Vermelha, em janeiro de 1993. Espetáculo realizado no local onde Lima Barreto foi interno como louco, o primeiro hospital psiquiátrico da América Latina, Hospital Nacional dos Alienados.

Além do espetáculo a **Ensaio Aberto** produziu o Ciclo **A República dos Excluídos**, com alguns dos principais nomes de intelectuais brasileiros. Estava dada régua, compasso e esclarecido o mirante de onde encararíamos o Brasil e o teatro brasileiro daquele momento.

Durante o ano de 1992 uma série de debates foi realizada pelos artistas fundadores da **Ensaio Aberto**. A fundação da **Companhia** era uma tomada de partido consciente, alimentada por uma diretriz crítica tanto no campo da política quanto no campo da estética.

Os grupos e companhias dispostos a conjugar arte e política tiveram um início tardio no Brasil nas dé-

cadáveres de 1940, 1950 e 1960. É nesse período que nascem as experiências do Teatro Experimental do Negro, do Teatro de Arena, do CPC, do Teatro Oficina e do Grupo Opinião. Não por acaso Iná Camargo Costa escreveu um artigo chamado “Arena: Marco Zero”, republicado nesta edição, onde considera a experiência do Teatro de Arena como o marco zero do teatro épico no Brasil. O golpe de 1964 e o golpe dentro do golpe de 1968 reprimiram duramente esses experimentos. Com perseguição implacável. Mortes, prisões, exílios e o aborto violento de um movimento que nascia com um intenso desejo de mudança das estruturas do teatro brasileiro. Roberto Schwarz disse que o país estava irreconhecivelmente inteligente. Foi um momento onde uma geração acreditou que a palavra principal era transformação. Essa geração acreditava na possibilidade de mudança das estruturas arcaicas da sociedade brasileira e viu nas artes de uma forma geral a possibilidade de intervir nessas estruturas. Um novo artista, um novo teatro, uma nova sociedade.

O cenário encontrado pelos artistas da geração dos anos 1980 e 1990, dispostos a retomar os movimentos iniciados pelas gerações dos anos 50 e 60, era praticamente de terra arrasada. Assim como a **Ensaio Aberto** vários grupos foram fundados pelo Brasil inteiro para retomada de um caminho interrompido. Nos anos 80 e 90 não tínhamos a noção de que isso estava acontecendo. Usando uma expressão cunhada por Iná Camargo Costa, um enorme *véu de invisibilidade* encobria esse movimento que acontecia por todo o país e a imprensa burguesa, através da maior parte de seus críticos, como bons representantes das classes dominantes, os *donos da voz*, insistiam em dizer que os grupos e companhias não existiam no Brasil e que essa forma de produção estava

superada. Na verdade esse movimento estava em consonância com a redemocratização do país, a retomada da força dos movimentos populares e da reformulação dos partidos de esquerda.

Nosso amigo e camarada João das Neves, em conversa pessoal com Luiz Fernando Lobo, nos disse que era preciso que a nossa geração reescrevesse a história da geração dele. Era preciso antes de mais nada arrancar o véu de invisibilidade. Repensar, reescrever, recontar a história de uma geração que iniciou o teatro crítico no Brasil. João tinha razão. É com um misto de prazer e dor que recontamos parte dessa história. Essa edição do *Cadernos Vermelhos*, publicação regular do grupo de estudos da **Ensaio Aberto**, o **Teatro dos Trabalhadores**, é dedicada a essa geração que nos antecedeu. A partir da retomada de fios que permaneceram soltos, vamos, juntos com nossas companhias irmãs espalhadas pelo Brasil, e, com esses mesmos fios, tecer uma nova teia. Repensar o teatro épico no Brasil. Retomar a memória, como ferramenta de luta, para a construção não só de um teatro crítico mas para a construção de uma nova sociedade, que um dia possa ser solidária e não baseada nas relações de propriedade. Ter a coragem de seguir lutando por uma sociedade comunista.

Ensaio Aberto
2023

SOMOS PROFISSIONAIS

não vamos agredir
agredir não é fácil, mas transfere responsabilidades
viemos aqui cumprir a nossa missão
a de artistas
não a de juízes do nosso tempo
a de investigadores
a de descobridores
ligar a natureza humana à natureza histórica
não estamos atrás de novidades
estamos atrás de descobertas
não somos profissionais do espanto
para achar a água é preciso descer terra adentro
encharcar-se no lodo
mas há os que preferem olhar os céus
esperar pelas chuvas

Oduvaldo Vianna Filho

Fragmento retirado do livro PEIXOTO, Fernando. Vianinha: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

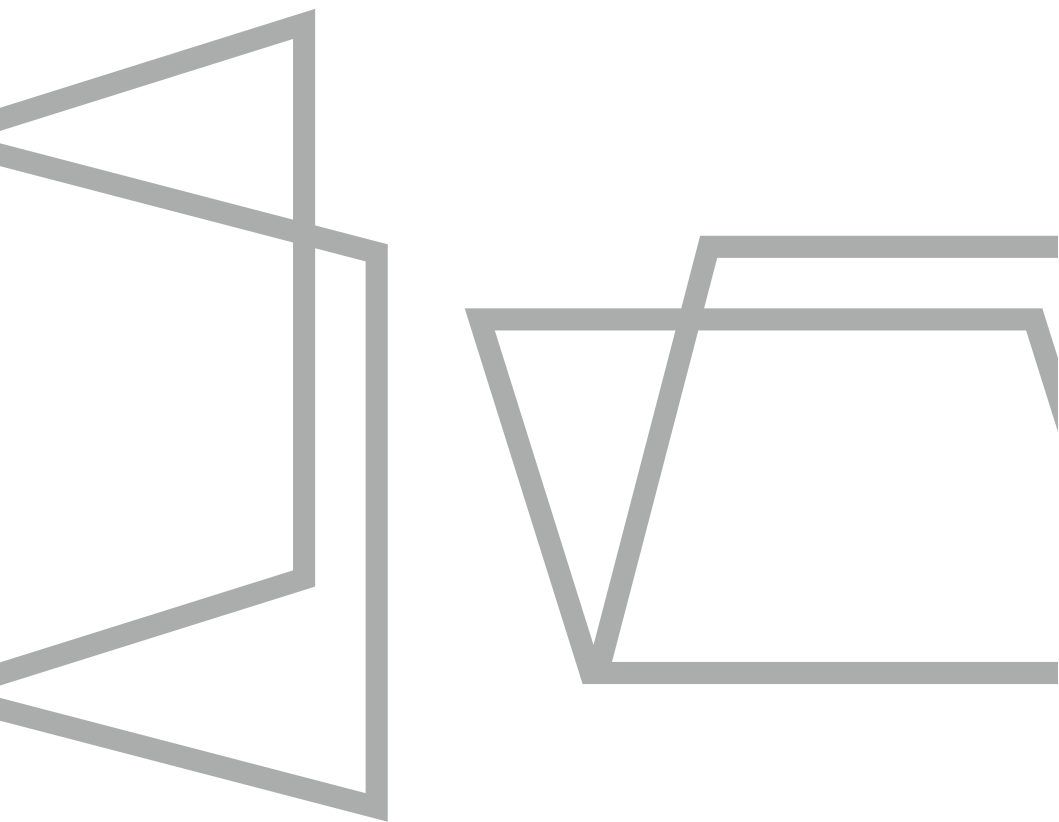
TESTEMUNHO PAULO PONTES

1969

É urgente e gigantesca a tarefa de conhecer o homem brasileiro de hoje. É preciso, urgente, através de todos os meios, pôr às claras as marcas mais escondidas com as quais esse povo construiu sua fisionomia nesses quatrocentos e setenta anos de vida. Tudo serve – uma observação, o relato de uma experiência, uma anotação, um poema, a fala das ruas, uma canção, um retrato, uma reportagem, uma pesquisa – qualquer sinal de vida recolhido em qualquer movimento dessa complexa, original e quase desconhecida geografia humana que se chama Brasil. Situar o homem brasileiro, cada vez mais ligado à vida e à experiência dos outros povos, mas particularizado pelas relações que estabelece dentro do seu processo social – é uma conquista permanente que pertence a cada um e a todos que, a qualquer instante e em relação a qualquer fenômeno, consigam extrair de sua experiência um dado revelador da aventura do homem brasileiro, diante do qual o homem brasileiro se compreenda. A arte e o próprio humanismo brasileiros,

formulados em um nível conceitual superior, haverá de sair – como tem, aos trancos e barrancos, saído até agora – desse paciente, permanente e frustrante garimpo em nossa realidade concreta.

*Fragmento retirado do livro
Teatro de Paulo Pontes – Volume 1
PONTES, Paulo. Teatro de Paulo Pontes:
volume 1.2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.*



ARENA: MARCO ZERO

Iná Camargo Costa

1.

Esta intervenção resume ou desenvolve algumas considerações que já foram expostas em outras oportunidades. A diferença é que agora serão explicitados alguns critérios e algumas consequências que antes ficaram apenas indicados. Minha última manifestação neste sentido foi uma palestra realizada em 2004 no próprio Teatro de Arena, quando a Companhia Livre desenvolvia o seu projeto “Arena conta Arena 50 anos”. A transcrição se encontra no site www.teatroarena.com.br.

2.

Ninguém costuma explicitar os fundamentos de suas convicções. Em muitos casos porque são inconfessáveis e em outros porque o portador delas nem sabe quais são. E, em outros, ainda, porque dá muito trabalho. Vou tentar fazer isto aqui, mesmo correndo o risco de produzir mal-entendidos.

Para começo de conversa (e por economia), é bom lembrar que não é segredo para ninguém a minha condição de adepta da teoria marxista. Mas como isto não esclarece mais muita coisa, vou enunciar a meu modo um critério proveniente da dialética hegeliana, tal como entendo que foi incorporado pelo marxismo.

O horizonte deste pensamento é o socialismo, entendido como a perspectiva mais radical de democracia até agora formulada pela humanidade, que envolve, para além da democratização de todas as esferas da política, a democratização dos meios de produção, inclusive no plano da cultura, que nos interessa agora. Não é preciso insistir sobre a tese da não separação entre política e cultura, que também foi formulada por marxistas.

Tendo em vista este horizonte (futuro) e dada a experiência histórica (passada), é possível fazer a seguinte pergunta: qual foi o momento na história da humanidade em que se chegou mais perto dessa perspectiva democrática? A resposta a esta pergunta, inspirada na filosofia hegeliana da história, contém os critérios para se avaliar uma série de questões, mas aqui vão interessar os que norteiam (em parte) a minha leitura sobre a história do teatro no século XX. Vamos a ela.

Embora o campo socialista esteja amplamente dividido sobre este ponto, concordo com a ala que afirma ter sido a Revolução de Outubro de 1917 o momento-limite da história da humanidade. No sentido em que neste momento se realizou a experiência mais radical de democracia, a dos conselhos, que na língua russa são chamados soviets, de onde provém a expressão revolução soviética. Nesta revolução, sobretudo nos anos que vão de 1917 a mais ou menos 1921, experimentou-se uma nova organização social e política que foi acompanhada

dos mais radicais experimentos estéticos de que se tem notícia. Aquilo que a Europa ocidental conheceu como “vanguarda” é brincadeira de criança quando comparado ao que foi feito nos anos da revolução. Basta lembrar que foi no âmbito destas experiências que até mesmo a distinção entre escritor e leitor, entre palco e plateia, entre produtor e consumidor de arte foi *superada na prática*.

Também é verdade que a festa não durou muito tempo e que, poucos anos depois, produziu-se um tremendo retrocesso generalizado. Entre outros desastres, tal retrocesso resultou na ascensão da ala stalinista dentro do partido comunista, culminando com a sua vitória, que depois foi assegurada pela construção de uma forma radical e estupidamente antidemocrática de Estado. A esta regressão corresponderam também incontáveis tipos de regressão no plano da vida cultural.

Mas antes de falar em retrocesso é importante falar nos avanços no âmbito do teatro que nos interessa. O mais importante deles foi a redescoberta da forma épica, tanto no plano da dramaturgia quanto no plano do espetáculo. Redescoberta, porque os dramaturgos revolucionários, como Maiakóvski, compreenderam que, para tratar das matérias da revolução no teatro, bastava adotar aquelas formas populares, todas épicas, ainda muito vivas na Rússia, como é o caso dos mistérios. Por isso a peça produzida para comemorar o primeiro aniversário da revolução chama-se *Mistério bufo*. Estas formas, é claro, tinham sido sistematicamente desqualificadas por artistas e críticos identificados com a classe dominante.

Essa é a principal razão por que “teatro épico” me dá régua e compasso. Porque teatro épico, muito mais que uma forma, ou um gênero teatral, é um conteúdo.

Assim como o drama, além de forma, é um conteúdo. Assim como o drama é uma síntese da visão burguesa de mundo, o teatro épico sintetiza a perspectiva antiburguesa, porque, depois da revolução de outubro, incorpora a luta de classes como pressuposto e, nela, o ponto de vista e os interesses dos trabalhadores.

3.

O segundo fundamento pode ser enunciado como segue: do ponto de vista acima apresentado, temos interesse político em fazer um recorte na história do teatro moderno a partir do ponto de vista dos trabalhadores, que é o nosso. Deste ponto de vista, o primeiro capítulo do teatro moderno corresponde às experiências do naturalismo, a começar pelo Teatro Livre, inventado na França pelo trabalhador André Antoine.

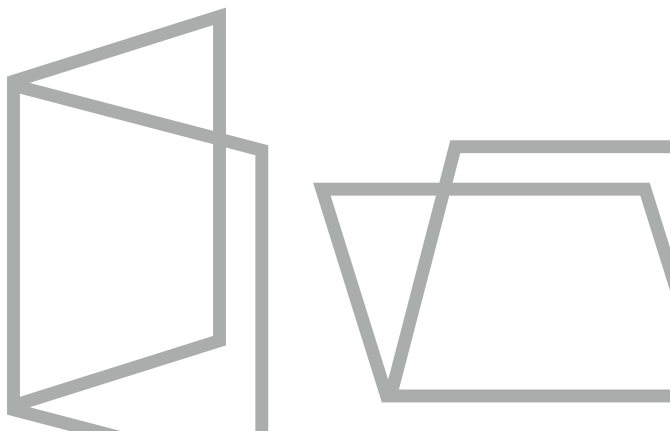
O naturalismo tem importantes consequências que nos interessam, pois foi este movimento que pela primeira vez abriu espaço para os assuntos postos na ordem do dia pelos trabalhadores. Por exemplo: na estreia da companhia foi encenada a peça *Jacques Damour*, adaptação de um conto de Émile Zola por Léon Hennique. Só o Teatro Livre poderia encenar esta peça, pois os demais teatros, submetidos à censura, não seriam autorizados pela polícia a fazê-lo (supondo que ti-

vessem interesse, o que não era o caso). E isto pela simples razão de que ela tratava de um tema (a Comuna de Paris), expressamente proibido pela Lei da Censura em vigor. Aliás, foi graças a essa condição que o Teatro Livre pôde lançar dramaturgos ou peças (como *Os espectros*, de Ibsen) que estavam censurados na França e em outros países, como a Alemanha. Na esteira desta ideia, foram criados teatros livres por trabalhadores como Antoine em quase todos os países da Europa, inclusive a Rússia.

Além disso, podemos dizer sem risco de cometer injustiça que André Antoine é o primeiro diretor no sentido em que conhecemos, pois ele tinha consciência de que a cena que inaugurava, justamente por ser livre, não seria mais imediatamente compreendida pelos espectadores habituados ao teatro francês convencional. Um de seus mais importantes discípulos, de extremo interesse ainda hoje para nós, é ninguém menos que Konstantin Stanislavski, cofundador do Teatro Livre de Moscou.

Vale a pena registrar ainda que devemos a Antoine a ideia de *ensemble*, da qual até hoje são tributários todos os que fazem teatro de grupo e pesquisas cênicas. Mas há outros devedores que geralmente evitam o reconhecimento da dívida: o próprio Lugné Poe, fundador do Teatro L'Oeuvre (ainda hoje em funcionamento), formou-se como ator no grupo de Antoine. Após quatro anos de aprendizado, ele se decidiu por um caminho próprio (no mercado). E muitos historiadores do teatro moderno tendem a atribuir ao discípulo uma série de feitos do mestre, entre os quais a apresentação de dramaturgos como Ibsen e Strindberg para o público francês. Esta é uma forma sutil de alterar a história em favor dos interesses do xoubiz.

O capítulo aberto na história do teatro por Antoine,



além de passar por Stanislavski na Rússia, passa pelo Expressionismo alemão, por todas as experiências revolucionárias russas e pelo teatro épico alemão, Brecht inclusive, que fez questão de registrar em diversos textos teóricos o seu vínculo dialético com o naturalismo francês e o alemão.

4.

O retrocesso anteriormente referido, que também fundamenta critérios importantes para o nosso debate, é da inteira responsabilidade da ala stalinista da revolução soviética. Não é porque hoje o monolito stalinista não existe mais que devemos evitar esta página horrenda da história do século XX.

Para além de tudo o que se sabe de seus malfeitos no plano político, não podemos nos esquecer de que foram os agentes de Stalin no campo das artes os responsáveis pela introdução e defesa intransigente do chamado “realismo socialista”. Sem falar em seus defensores no plano do que passou por teoria durante muito tempo, no teatro este verdadeiro programa político impõe uma indigesta receita que combina os pilares do drama burguês – valorizando o diálogo, a ação dramática e conflitos entre indivíduos que seriam representativos das forças sociais –, dramaturgia naturalista esvaziada de sua importância na luta dos trabalhadores por sua representação em cena, como é o caso das obras de Górkí (promovido a dramaturgo oficial do regime) e, no âmbito da direção, uma cartilha básica com alguns dos procedimentos introdutórios do método de Stanislavski, a esta altura totalmente dissociado de suas pesquisas cênicas e interesses experimentais.

Enquanto estes ingredientes do teatro soviético dos anos 30 se tornavam obrigatórios, todos os artistas e teóricos que resistiram às imposições stalinistas foram executados (Meyerhold, Tretiakov), perseguidos e enquadados (Eisenstein) ou induzidos ao suicídio (Maiakóvski). E só estamos mencionando os conhecidos no ocidente!

Este tópico nos interessa porque em todo o mundo os partidos comunistas, inclusive o brasileiro, seguiram e defenderam a receita com empenho (e força) só inferior ao dos russos por falta de poder real. Mas nem por isso deixaram de produzir estragos. Muito lixo teatral e literário foi promovido a grande arte entre nós pelos agentes do stalinismo na frente cultural.

Em 1935 ficou esclarecida, porque proclamada *urbe et orbi*, a razão política desta guinada estética à direita: tratava-se de submeter os interesses da classe trabalhadora aos da burguesia em todo o mundo. Neste ano foi decretada em Moscou a política de Frente Popular e, desde então e até a vitória das forças burguesas na Guerra Fria, que culminou com o fim da União Soviética, os partidos comunistas submeteram sistematicamente a sua política aos interesses da burguesia.

5.

Quando o assunto é o Brasil, é preciso passar por mais um desdobramento da teoria marxista, e este é nosso último fundamento, que provém da exposição de Roberto Schwarz, no ensaio “As idéias fora do lugar”. Trata-se de uma reflexão sobre o destino das teorias e formas importadas por países de periferia como o nosso.

Naquilo que nos interessa, basta lembrar seu exemplo: no Brasil do século XIX, um liberal podia perfeitamente

defender o regime escravista sem dar a mínima importância para a contradição em que se encontrava. Ou então, adaptando o seu exemplo para uma hipotética situação mais próxima da nossa: um intelectual (um escritor, por exemplo) podia perfeitamente depender dos favores de um dono de jornal para ganhar seu pão de cada dia, ter um emprego público ao qual não comparecia e, em seus artigos, defender valores éticos (contra a corrupção, por exemplo) ou mesmo belas teorias a respeito da liberdade individual, sem se dar conta de que ele mesmo era corrupto e não tinha liberdade.

Resumindo violentamente o argumento: na vida política, intelectual e artística brasileira, se a exigência de que as ideias correspondam aos fatos nunca foi muito grande, a relação entre pontos de vista, opiniões e atitudes pode ser nula. Na maior parte dos casos costuma ser contraditória, isto para não falar nada das combinações esdrúxulas entre teorias que nas metrópoles eram incompatíveis.

6.

Dados estes pressupostos, é possível dizer que, com o Teatro de Arena de São Paulo, o capítulo naturalismo daquilo que se chamou teatro moderno no Brasil teve a chance histórica de encontrar o seu lugar social. Dizendo o mesmo de outra forma: o Teatro de Arena é um dos raros casos de nossa experiência cultural em que as ideias estavam no lugar. (O que não significa que seus criadores tivessem consciência do que faziam, assim como Antoine não tinha, ou só a tinha em parte).

Com isto, quero dizer muitas coisas. Passo a enumerar algumas delas.

Primeiro: não foi o Arena que introduziu o naturalismo

no teatro brasileiro, mas, até o seu aparecimento, entre nós o naturalismo foi uma ideia fora do lugar. Nossos palcos tiveram contato com esta vertente do teatro moderno desde fins do século XIX, inclusive com a presença de Antoine em pessoa, que foi devidamente rechaçado pelos críticos de plantão, entre os quais ninguém menos que Artur Azevedo. Desde então e até hoje, nosso mundo teatral cultiva uma antipatia explícita pelo naturalismo, que continua sendo “explicado” exclusivamente pelo inimigo. Este começa operando a sua assimilação ao teatro realista burguês para depois atribuir ao naturalismo a responsabilidade pela produção do lixo teatral (e também cinematográfico) pautado pelas formas até hoje hegemônicas desse teatro realista.

Segundo: desde que Antoine apresentou Ibsen pela primeira vez ao público de teatro brasileiro, peças naturalistas vêm sendo encenadas entre nós, mas elas são sistematicamente incompreendidas por nossa crítica teatral que, como já fez Artur Azevedo, continua tratando-as com instrumental crítico totalmente inadequado e por isso incapaz de permitir a percepção das suas qualidades.

Terceiro: para nos restringir ao ocorrido em São Paulo em relação a este ponto específico, o Teatro Brasileiro de Comédia é um primoroso exemplo de ideias fora do lugar em nosso teatro moderno, pois lá foram encenadas peças naturalistas sem que ninguém atentasse para o fato de que se tratava de teatro naturalista, de trabalhadores, escrito para trabalhadores e, no entanto, assistido exclusivamente pelo público burguês, ou de classe média economicamente em condições de pagar pelos ingressos. O episódio mais clamoroso foi a montagem da peça *Ralé*, de Górkí, em 1951: não ocorreu a ninguém (nem à crítica) a ideia de avisar que se tratava de uma das primeiras

peças em que Stanislavski se dera conta da necessidade de observar o modo como albergados viviam *in loco* porque as convenções do drama realista não previam cenas em que comparecesse este tipo de gente. Faz parte da prática das ideias fora do lugar a ignorância pura e simples e a falta de informação. Tudo em nome dos melhoramentos da vida moderna.

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

7.

Mas, como estamos no Brasil, a opção pelo palco em forma de Arena desde logo produziu desafios técnicos e paradoxos de toda ordem com os quais ninguém conseguiu lidar muito, artistas e críticos. O máximo que se produziu a respeito foram as observações de Anatol Rosenfeld, apenas indicando problemas aos quais ninguém prestava muita atenção.

Os limites estéticos e políticos do teatro naturalista no Arena foram confrontados muito rapidamente, entre outros motivos pela aceleração da nossa vida política

e social: em pouco tempo surgiram propostas mais radicais, como as formas do teatro épico e as do agitprop do CPC da UNE. Porém, mais rapidamente ainda, o Brasil conservador reagiu de armas na mão. A ditadura militar de 1964 impôs um claro limite às experimentações cênicas que estavam em andamento e, depois do incêndio da UNE, o teatro brasileiro entrou num compasso de espera no plano da experiência estética que até hoje não foi superado.

8.

Desde meados da década de 90 do século passado, como uma praga, mas em situação muito pior do que no início dos anos 50, pobres novamente começam a se organizar em grupos para fazer teatro. Agora, ao invés de um grupinho de ex-alunos da EAD, temos inúmeros (até porque proliferaram as escolas de teatro). E em sua maioria, para não arriscar a dizer na totalidade, estes grupos enfrentam do ponto de vista prático (situação econômica), organizativo e estético problemas muito semelhantes aos que o Arena enfrentou ao longo de sua trajetória. Por isso podemos dizer que o Arena é nosso marco zero e que o teatro do CPC da UNE é o nosso limite.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE: do marco zero à superação dialética

Luiza Moraes Lobo

É sabido por todos os que trilham hoje no teatro brasileiro os caminhos da tradição dos vencidos como nossa história é mal contada. E não à toa; com razão os críticos e historiadores burgueses, na defesa de seus interesses de classe – conscientemente ou não – se encarregam há séculos de ocultar ou, no mínimo, subtrair importância dos marcos da história do teatro dos trabalhadores. Para não ir muito longe, basta realizar uma pesquisa bibliográfica para perceber quão poucos livros foram escritos sobre o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) tendo em vista a importância destes grupos na história do teatro brasileiro. Conforme afirma Marcelo Ridenti na introdução de seu livro *Em busca do povo brasileiro*: “a história de uma sociedade pode ser contada também pela produção artística.” (RIDENTI, 2000. p. 16). Cabe, portanto, a nós que somos herdeiros desta tradição reescrever esta história

e prestar contas com nossos antecessores nesta luta que é longa.

Como Iná Camargo Costa gosta de dizer, o Teatro de Arena foi o marco zero¹ do teatro épico no Brasil. Sua existência foi um verdadeiro divisor de águas na história do teatro brasileiro. Entretanto, precisamos reconhecer que o Arena não foi sempre o Arena tal qual o pensamos hoje. No início de sua trajetória, entre 1953 e 1957, apesar de suas preocupações políticas e de suas novas ideias, que sempre estiveram nítidas, seu repertório divergia pouco do assumido pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), embora esta seja uma companhia que se origina na tradição oposta à do Arena e os pensamentos que animassem um grupo fossem fundamentalmente diferentes dos que animavam o outro. Como arte não se mede por intenções, a consecução do objetivo político do Teatro de Arena, fundado em 1953, ficava circunscrita a apresentações itinerantes feitas principalmente em escolas, fábricas, clubes e sindicatos. Sobretudo após o ingresso de alguns amadores – dentre eles, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) (1936-1974) e Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) – ligados ao Teatro Paulista do Estudante (TPE), em 1955, esta situação começa a se transformar, embora a passos lentos. As apresentações no teatro, entretanto, seguiam reféns da lógica do mercado, por mais que o grupo tentasse fugir disso. A questão que se apresentava como uma forte barreira para o Arena, ademais de buscar um outro público, repensar a produção e subvenção do teatro e amadurecer novas formas cênicas, não era muito diferente do que se apresentou para o encenador André Antoine (1858-1943) em seu Théâtre Libre, para

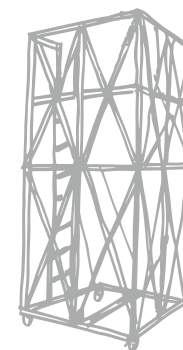
¹ COSTA, Iná Camargo. *Teatro de Arena, marco zero*. In: LOBO, Luiz Fernando; PEIXOTO, Bruno (org.). *Cadernos Vermelhos: Experiências Brasileiras*. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2024.

Otto Brahm (1856-1912) e Gerhart Hauptmann (1862-1946) no Freie Bühne em Berlim, para Arno Holz (1863-1929), para o Abbey Theatre na Irlanda, ou mesmo num passo adiante para dramaturgos como Vladmir Maiakóvski (1893-1930) durante a revolução soviética: faltava no repertório teatral uma dramaturgia que tratasse dos novos temas que lhes interessavam². Este é um fenômeno comum em momentos de grandes mudanças políticas e, conseqüentemente, teatrais: propõe-se um novo teatro, mas ainda não há uma dramaturgia para ele. Atender às novas necessidades que se impunham para um teatro comprometido com as lutas políticas passava necessariamente por uma reformulação da concepção dramática e pela escrita de novas peças de teatro. Esta questão se intensifica no final dos anos 50 com o ascenso dos movimentos de massa no Brasil que levam ao abandono do zdanovismo na cultura de esquerda e à proposição de uma arte nacional e popular.

Ironicamente, o momento desse ponto de virada no Teatro de Arena acontece com as condições aparentemente mais adversas ao prosseguimento de suas atividades. O Teatro de Arena de São Paulo, no final do ano de 1957, estava em vias de falir. Percebendo que a sede precisaria fechar, o grupo decide montar como último espetáculo um texto autoral, que Guarnieri, membro do Teatro Paulista do Estudante, escrevera aos 22 anos. A peça, estreada em fevereiro de 1958, sob direção de José Renato, é o maior sucesso de bilheteria, fica mais de um ano em cartaz e se apresenta em diversas cidades do Brasil. Isso não só dá uma sobrevida ao Arena, como também é a partir

² Sobre isto ver o artigo: ROPA, Eugenia Casini. A arma do teatro. In: _____. *A dança e o agitprop*. p. 111-158.

deste momento que o Arena se transforma no que conhecemos hoje, no que diz respeito às características políticas de seu trabalho³. Trata-se de um marco tão importante para o teatro brasileiro que a partir daí, por vislumbrar uma fértil possibilidade aberta pelo texto nacional, que coloca em cena os problemas que a plateia popular quer ver retratados no palco, o grupo inaugura os importantes Seminários de Dramaturgia, que irão transformar definitivamente toda a concepção da dramaturgia brasileira dali em diante ao perceber que parte importante do público – e, sobretudo, do novo público que aquela peça trouxe ao teatro – estava interessada em discutir seus próprios problemas no teatro. Esses seminários, que se propuseram a discutir e montar autores nacionais que colocavam no palco o cotidiano dos trabalhadores proporcionam um novo salto do teatro brasileiro. O Arena pretendia discutir dramaturgia verdadeiramente brasileira, que abordasse os problemas da sociedade nacional e que fosse capaz de extrapolar a temática, deixando que essas novas concepções transbordassem por todo o processo de produção cultural⁴. Se “o primeiro capítulo do teatro



³ Esta história é muito bem contada no capítulo 1, *Rumo a um teatro não-dramático*, do livro: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. p. 17-55.

⁴ Sobre isso ver: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. p. 104-105.

moderno corresponde às experiências do naturalismo, a começar pelo Teatro Livre, inventado na França, pelo trabalhador André Antoine”⁵, o primeiro capítulo do teatro moderno brasileiro corresponde à chegada tardia do naturalismo no Brasil⁶ com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Observe-se que, se “não foi o Arena que introduziu o naturalismo no teatro brasileiro, até o seu aparecimento, entre nós, o naturalismo foi uma ideia fora do lugar”⁷. É somente com *Eles não usam black-tie* que o capítulo “naturalismo” teve a chance histórica de encontrar seu lugar social no teatro moderno brasileiro. O Teatro de Arena, para usar as palavras da companheira Iná Camargo, “é um dos raros casos de nossa

⁵ COSTA, Iná Camargo. *Teatro de Arena, marco zero*. p. 16.

⁶ Aqui considero válido estabelecer em nota de rodapé a que estou me referindo quando falo na chegada tardia do naturalismo no teatro brasileiro. É sabido que desde o século XIX houve no Brasil diversas montagens de textos de Émile Zola (1840-1902) e que, portanto, o Brasil, de algum modo, já frequentava o naturalismo desde então, como bons consumidores de cultura estrangeira – sobretudo a francesa – da moda que sempre fomos. Sobre isso há farto material no capítulo sobre o naturalismo do livro *Ideias Teatrais*, de João Roberto Faria (FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. p. 187-261), em que ele afirma que desde 1879 já se encontravam os romances de Zola nas livrarias e que em 1880 houve a primeira montagem de Zola no teatro (p. 191-192). No entanto, estas montagens “naturalistas” no Brasil encarnam aquilo que Roberto Schwarz chama de “ideias fora do lugar” (ver: primeiro capítulo do livro SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1992. p. 1-16.), isto é, trata-se de conteúdo naturalista comprimido nas velhas formas do teatro dramático praticadas no Brasil. Para não ir muito longe, basta dizer que o professor João Roberto Faria escreve quase 100 páginas sobre o naturalismo e poucas vezes podemos contar a palavra “operário”; isto é, passa longe dos conteúdos e “luta de classes” parece um termo proibido. Sem este conteúdo político, entretanto, não há naturalismo. Mesmo quando André Antoine esteve no Brasil com sua trupe em 1903, evento destacado por João Roberto Faria, não se pode dizer que o naturalismo ingressa no país, uma vez que o teatro local não dialoga com ele, não confraterniza com suas ideias, vide as críticas de Artur Azevedo que o próprio João Roberto Faria expõe em sua explanação. Basta dizer que ele cita tão brevemente que Antoine foi um ex-empregado da companhia de gás (p. 255) que para quem não conhece sua história quase não compreenderia que seu teatro era feito com operários, por operários, para operários. Quando João Roberto Faria fala em experimentos “radicais” – ele usa esta palavra! (p. 230) – de Antoine o leitor pensa “agora ele vai dizer que seu teatro era feito entre os proletários e vai relatar os problemas com a polícia”, a frustração vem em seguida quando ele escreve que os experimentos radicais foram colocar feno e carne de verdade em cena. Estas podiam até ser inovações no fazer teatral da época, mas a essência do teatro naturalista não está aí. No texto de João Roberto Faria podemos perceber que ao longo do século XIX a discussão sobre o naturalismo no Brasil se encerrava nas questões da moralidade, dos escândalos sexuais, etc. Isso sem comentar que a própria montagem principal de Antoine no Brasil em 1903 – episódio ao qual o

experiência cultural em que as ideias estavam no lugar. (O que não significa que seus criadores tivessem consciência do que faziam [...]).”⁸ É a primeira vez que se monta no Brasil uma peça naturalista com a consciência do que isto significa politicamente, a primeira vez que se coloca o proletariado em cena sob seu próprio ponto de vista e a primeira tentativa de fazer teatro moderno por parte de gente pobre sem a figura do capitalista investindo nele. É por isso que pode ser considerado um marco para o início do nosso teatro moderno, compreendendo por esse conceito “o processo histórico desencadeado pela crise da *forma do drama* através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros lírico e épico” (COSTA, Iná Camargo, 1998. p. 14) que culminará no aparecimento de uma nova forma de dramaturgia: o teatro épico⁹.

Até então os conteúdos aparentemente provinham de esferas muito bem contempladas pelas formas do drama (drama e alta comédia), na medida em que gravitavam em torno do eixo família/propriedade e temas conexos. [...] Mas a peça de Guarnieri introduziu os trabalhadores ativamente envolvidos com a luta de classes em nossa dramaturgia – um tempero novo e altamente indigesto para a sociedade estabelecida e para o nosso incipiente repertório teatral moderno. (COSTA, Iná Camargo, 1996. p. 37).

professor João Roberto Faria faz questão de dar destaque – é de um texto de Henrique Ibsen (1828-1906), que por mais que possa conter críticas à conduta burguesa, concentra-se obstinadamente no mundo burguês, não há trabalhadores no universo de Ibsen porque, na crise do capital, o autor se concentra no conflito interno à própria burguesia, deixando o conflito entre capital e trabalho com um papel secundário (sobre isso há material no texto de Franco Moretti, *A área cinzenta: Ibsen e o espírito do capitalismo*, publicado originalmente em *New Left Review*, n. 61, p. 117-131, jan.-fev. 2010, traduzida por Edu Teruki Otsuka). Em suma: por mais que os frequentadores do teatro brasileiro soubessem da existência do naturalismo e tenham tentado imitá-lo, nem de longe chegaram à sua verdadeira prática. Para entender isso basta pensar na nata da burguesia paulista no TBC encenando *Ralé*, de Máximo Górkí (1868-1936), em 1951, sem nenhuma preocupação quanto ao fato de o público que ia ao TBC não era o público a quem Górkí se dirigia. Estava-se fazendo naturalismo para um público burguês. Iná Camargo Costa comenta sobre isto em seu livro *Sinta o drama* (p. 39-40). A questão do naturalismo não deve ser lida, portanto, como um imbróglio meramente formal. A grande inovação naturalista são os novos temas trazidos para o palco. Enquanto conceito, por

A montagem de *Eles não usam black-tie* em 1958 pelo Teatro de Arena, assim como os experimentos naturalistas de Antoine na França, marcam a entrada do proletariado em cena e a primeira vez que a classe trabalhadora aparece no teatro brasileiro a partir de um ponto de vista simpático à classe trabalhadora. Anteriormente a classe operária apenas aparecia no teatro a partir do olhar da burguesia. A partir daqui há um nítido recorte temático e, portanto, de conteúdo somado à atitude do dramaturgo que permite falar do popular, em um teatro que fala do povo e que se dirige ao povo sob a lente naturalista. O dramaturgo, ligado ao PCB, registra “o vigoroso ascenso das lutas dos trabalhadores ao longo dos anos 50” (COSTA, Iná Camargo, 1996. p. 38). Até pelo contexto político e pelo desenrolar histórico desde Zola até Guarnieri, esse naturalismo que surge no Brasil já emerge agregado do olhar crítico advindo da nova contradição que se estabelece na estrutura deste novo teatro. O autor opta por deixar de lado a aparente neutralidade do puro na-

isso, é possível afirmar esta chegada tardia do naturalismo no Brasil com *Eles não usam black-tie*, elaboração que também pode ser tensionada, como veremos adiante no decorrer do texto. O próprio Augusto Boal (1931-2009) flertava com o naturalismo desde o início do Arena, montando espetáculos como *Ratos e homens*, de John Steinbeck (1902-1968), em 1956, e *Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey (1880-1964), em 1957. Mas é apenas com *Eles não usam black-tie* que o naturalismo é entendido do ponto de vista da luta de classes e chega como conceito a uma dramaturgia brasileira, escrita por um autor brasileiro e que carrega em si a tematização dos problemas do povo brasileiro. Mesmo Aluísio de Azevedo (1857-1913), que como romancista naturalista foi um escritor brilhante, tenta escrever algumas peças de teatro naturalistas e o resultado é que são peças fracas, seja do ponto de vista político ou teatral. Afinal, era muito ousado escrever uma peça naturalista naquela época. Quem lia teatro no século XIX? É preciso ter em mente que teatro implica público, implica público que tenha dinheiro para pagar ingresso, implica público com tempo de ir ao teatro, implica público que se sinta pertencente ao ambiente teatral. Um teatro feito pela burguesia, sob o ponto de vista burguês e para um público burguês não pode ser considerado naturalista, por mais que se utilize de autores do naturalismo ou no estilo naturalista. Pensar em um teatro verdadeiramente naturalista no século XIX não passa da naturalização da sociedade estratificada. Este é um objeto de reflexão de Roberto Schwarz (SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.) e de Antonio Candido (CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2017.). Nossa relação com a cultura importada muitas vezes torna-se um terreno pantanoso no qual não se percebe o que há ali a desenvolver, se encerrando na reprodução da forma. Portanto,

turalismo e externa por meio de um personagem, Otávio, seu posicionamento e seus argumentos sobre o tema. A peça, portanto, se parece pouco com o naturalismo como tal, entretanto, produziu aqui efeitos muito semelhantes aos provocados pelo naturalismo na França de Zola e Antoine, inclusive no que se refere aos problemas com a censura e com a polícia.

Do ponto de vista da dramaturgia, há forte contradição entre a forma e o conteúdo. Por um lado, Guarnieri ainda está muito afeito à forma do drama burguês, ao qual o novo tema que ele traz à tona com muita força já não se ajusta. Aqui podemos recorrer a Peter Szondi (1929-1971) e seu conceito de epicização do drama¹⁰. A fábula é conduzida mais pela narrativa do que pela ação, como exigiriam os princípios da *pièce bien faite* de Francisque Sarcey (1827-1899). Guarnieri, afinal, estava mais comprometido com o assunto do que propriamente com as regras do drama. Nessa peça os acontecimentos principais para o andamento do

ao falar no aparecimento tardio do naturalismo no Brasil considero importante ressaltar que levo em consideração a cronologia, sim, mas não de forma linear, porque a história cultural no Brasil não se desenrola linearmente. É por isso que Roberto Schwarz afirmava que o intelectual brasileiro está condenado à dialética se quiser entender os nossos processos culturais! Portanto, não é à toa que o próprio professor João Roberto Faria admite que a dramaturgia naturalista não conseguiu se impor no Brasil no século XIX: “As peças que vieram de fora foram aplaudidas com parcimônia e as que foram feitas aqui não passaram de experiências mal assimiladas. As reflexões e discussões sobre o assunto também não abriram caminho para o surgimento de uma dramaturgia identificada com o naturalismo.” (p.261) Essa semente do teatro moderno só começará a dar frutos no Brasil a partir da segunda metade da década de 1950. Iná Camargo Costa fala sobre o naturalismo sistematicamente incompreendido por nossa crítica teatral que o trata com instrumental totalmente inadequado em seu artigo *Teatro de Arena, marco zero*. p. 18-20.

⁷ COSTA, Iná Camargo. *Teatro de Arena, marco zero*. p. 20-21.

⁸ COSTA, Iná Camargo. *Teatro de Arena, marco zero*. p.20.

⁹ Estou, portanto, orientando esta abordagem para o caráter político do teatro moderno, por isso desconsiderando – para esta reflexão, embora não retire sua importância – a experiência do TBC de São Paulo, que poderia ser considerada nesta categoria sob outra perspectiva, por ser economicamente viável, sistemática e organizada e demonstrar interesse nas revoluções estéticas que se desenvolviam mundo afora.

¹⁰ Sobre este assunto recomendo o livro SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno como um todo*, embora este artigo dialogue principalmente sobre o curto capítulo acerca do naturalismo, p. 101-105.

enredo não se desenrolam diante dos olhos dos espectadores, ao contrário, se passam fora de cena. Para citar alguns exemplos que confirmam esta afirmativa temos os eventos principais: a assembleia, a greve, o piquete, a repressão policial, a conquista do aumento, a prisão e a libertação de Otávio – e os exemplos poderiam se multiplicar. Isto ao mesmo tempo revela a gravidade da escolha da forma dramática e a ruptura de Guarnieri com o drama como tal. O dramaturgo opta por tratar como tema principal uma greve, mas o faz por meio de um drama envolvendo uma família de trabalhadores, por essa razão a greve em si mesma fica relegada a segundo plano. Enquanto a assembleia que decide a greve acontecia, o leitor/espectador acompanha a festa de noivado de Tião e Maria; durante a greve, o piquete, a repressão policial, a conquista do aumento e a prisão de Otávio, acontecimentos centrais da peça, mas que se passam todos em um único quadro, estamos confinados aos problemas domésticos de Romana; no episódio da libertação de Otávio tampouco estamos presentes, já que o autor nos limita a ouvir as desculpas e questões de consciência de Tião. Estão nítidos os problemas que se estabelecem pela excessiva confiança de Guarnieri nas possibilidades do diálogo, uma vez que, ao fixar a cena no ambiente da casa, o dramaturgo “foi forçado a confiar ao diálogo todas as funções, tanto as épicas quanto as dramáticas, sobrecarregando-o” (COSTA, Iná Camargo, 1996. p. 35). Está posta a mais grave limitação da forma dramática: ela não dá conta dos assuntos mais amplos e relevantes da vida moderna, que envolvem situações de massa para além das questões individuais (ver: COSTA, Iná Camargo, 1998. p. 184). Os fatos de maior interesse público Guarnieri se limita a relatar, nós, o público, não vemos acontecer.

A forma do drama se mostra incapaz de configurar os novos conteúdos. A política, portanto, nessa peça, é entrevista apenas por estreitas portas que começam a se abrir em uma dramaturgia ainda presa à forma burguesa, mas claramente entrando em crise com a mesma.

Seria, entretanto, incongruente reduzir a peça a um drama burguês que apenas substitui a casa e a família burguesa por um barraco na favela e uma família operária. Há uma nova estrutura dramática em relação ao teatro que vinha se produzindo no Brasil; embora com um pé no drama, Guarnieri já coloca o outro pé no épico. É o primeiro passo da nossa dramaturgia em direção à epicização do teatro, uma vez que a fim de dar voz ao proletariado que conquistava espaço na cena política, o teatro começa a narrar. Por um lado, o autor ainda recorre à divisão em atos, sabidamente um recurso de construção burguesa; por outro lado, a estrutura em quadros apresenta cortes claros, já incluindo na dramaturgia grandes elipses de tempo e apontando a cena para tudo o que se passa fora dela. Em compensação, para preencher as lacunas que se apresentariam em um diálogo que, ao tentar dar conta de um assunto que vai muito além dos conflitos intersubjetivos, se tornaria fraco e inverossímil, o dramaturgo se vê obrigado a enxertar preenchimentos novelescos nos entreatos da narrativa principal. Assim, a elaboração psicológica da construção de personagens que se relacionam sobretudo através do diálogo, ou seja, de conflitos intersubjetivos, provém do drama burguês, mas os conflitos apresentados já não são de ordem burguesa. A peça se passa no interior da casa, mas os assuntos tratados já não pertencem ao âmbito privado, trata-se de temas de interesse público. É por isso que podemos afirmar que a peça inaugura uma nova fase não só

do Arena, mas de todo o teatro brasileiro e da dramaturgia brasileira, sobretudo para a tradição do teatro político. É um marco forte a tal ponto que a pesquisadora Iná Camargo Costa chega a considerar que os anos 60 para o teatro brasileiro começam com dois anos de antecipação, em 1958, por ocasião desta montagem, também terminando dois anos antes, em 1968, com o AI-5¹¹. Os “defeitos” da peça são, portanto, menos erros do dramaturgo e mais o sismógrafo que registra os abalos da sociedade, de uma época que acaba e uma nova época que se inicia, na qual o velho já está morrendo, mas o novo ainda não está maduro.

Trata-se de uma forma muito nova para o teatro brasileiro da época; um novo processo artístico que responde a um novo processo histórico. A peça é precursora de novas técnicas em nossa dramaturgia. Nunca é demais ressaltar que sua principal conquista foi a entrada do proletariado em cena sob o ponto de vista do proletariado. Além disso, há conquistas de ordem formal – que entretanto não se limitam à forma, mas repercutem na própria expansão das possibilidades de conteúdos na abordagem cênica. A dramaturgia aponta para fora de cena não só pela narração, pelos relatos e pela própria figura do mensageiro, assumida por diversos personagens ao longo da peça, mas também pela introdução de falas, gritos e barulhos que vêm de fora do palco. Outra conquista não menos importante é a de que se estabelece uma nova linguagem na boca dos personagens. Finalmente os personagens falam como brasileiros, não é mais uma linguagem artificial escrita para a encenação. Isto representa uma importante retomada das tradições populares

¹¹ Sobre isto ver: COSTA, Iná Camargo. *Teatro e revolução nos anos 60*. In: ___. *Sinta o drama*. p. 183-191.

do teatro, que, para além de respeitar os dialetos regionais, o incorporam à própria construção significativa da cena. Estes são alguns dos avanços da geração de Vianinha, Guarnieri, Chico de Assis, João das Neves, Domingos de Oliveira e outros.

Escrita em 1955, por Gianfrancesco Guarnieri, que à época participava do Teatro Paulista do Estudante (TPE), grupo amador que no mesmo ano se agrega ao Teatro de Arena, a peça é um grande passo na construção de uma dramaturgia nacional-popular brasileira. É importante entender um pouco do contexto histórico em que este passo se dá. O TPE foi fundado em abril do ano de 1955 dentro da militância estudantil do Partido Comunista Brasileiro (PCB), por iniciativa de um grupo ligado à União da Juventude Comunista (UJC). O grupo tinha uma tarefa partidária e política autoassumida. Guarnieri e Vianinha, quando ingressam no Teatro de Arena, pretendem levar adiante esta tarefa do partido de buscar um novo homem nos palcos brasileiros, que representasse a classe trabalhadora das periferias de São Paulo. Esta tarefa está diretamente ligada às proposições e Antonio Gramsci (1891-1937) em busca de um teatro nacional e popular¹², referência trazida para o grupo pelo diretor italiano Ruggero Jacobbi (1920-1981), que alguns anos antes de vir para o Brasil havia participado ativamente das discussões fundadoras do *Piccolo Teatro di Milano* e estava ciente da necessidade da retomada do teatro pré-capitalista para a construção de um novo teatro.

No ano de 1958, de quando data a montagem, o contexto político do desenvolvimentismo de Juscelino

¹² Sobre o conceito de nacional-popular ver na bibliografia os textos de Carlos Nelson Coutinho. No livro *O leitor de Gramsci*, destaco as páginas 347, 348 e 349, nas quais Gramsci desenvolve este conceito.

Kubitschek (1902-1976) e do início da revolução burguesa no Brasil, com a tentativa de desenvolver o capitalismo à brasileira, contribuía para tais movimentos artísticos em que o Brasil começa a falar sobre o Brasil, na tentativa de emancipar-se da cultura estrangeira¹³. Pouco depois da temporada no Arena, entretanto, vem o golpe de 1964 e em seguida o golpe de 1968 com o Ato Institucional Número 5 (AI-5). Com isso, a dramaturgia brasileira que estava começando a dar uma virada importante é obrigada a puxar o freio de mão e ir para outros lugares. Assim, não há quem possa dizer onde desembocaria essa dramaturgia seminal de Guarnieri se seu desenvolvimento não fosse interrompido pela violência da ditadura. O próprio Guarnieri, durante a ditadura, adota caminhos muito diferentes do que vinha traçando até então, no chamado teatro da resistência.

Eles não usam black-tie foi, portanto, como se pode ver, um marco não só na história do teatro como também na política cultural. Desse modo, é uma referência que mexe com níveis muito diferentes de memória. Estamos falando de uma nova dramaturgia no Brasil, de um espetáculo que foi um dos pontos-chave de um dos grupos mais importantes de teatro que o Brasil já teve, e, ao mesmo tempo, torna-se quase impossível não falar do filme, que foi muito importante na retomada do cinema brasileiro no momento da redemocratização.

Considero imprescindível abordar o filme ao lado da peça uma vez que o filme acentua o caráter político que permeia a dramaturgia. A radicalização do filme em relação à peça começa pelo fato de que cenas que na peça acontecem fora da vista do espectador, no filme são

reveladas diante da câmera. A princípio podemos pensar sobre como o próprio suporte colabora nesta transformação, haja vista a maior facilidade do cinema de inserir debates públicos e cenas de rua com a presença da massa, quando comparado ao teatro, sobretudo aquele ainda aprisionado à forma dramática. Por outro lado, para além das características inerentes à transposição para outro suporte há uma radicalidade na revisão do roteiro, feito pelo próprio dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri com a colaboração do diretor Leon Hirszman (1937-1987). Quase 30 anos após a escrita e a encenação original pelo Arena, este texto em um contexto político diverso foi amplamente transformado. O filme é apresentado ainda durante a ditadura civil-militar, no governo de João Baptista Figueiredo (1918-1999), mas já em um período de preparação para a reabertura, posterior às greves históricas do ABC paulista. Nesse contexto alguns aspectos são esgarçados, algumas cenas são criadas e algumas novas falas são inseridas. Vale lembrar que imediatamente antes destas gravações, o diretor Leon Hirszman filmara o documentário ABC da greve (1980), de modo que a experiência adquirida na militância estava muito viva e seria agora transposta para a forma ficcional. Para exemplificar as inserções de cunho fundamentalmente político, seria suficiente falar sobre a cena em que a polícia sem hesitar mata um jovem negro nos fundos de um bar por conta de um assalto¹⁴. Afinal de contas, “o que tem a polícia a ver com isso?”¹⁵. Também na cena da greve, a polícia aparece batendo em grevistas em manifestação pacífica¹⁶,

¹³ Sobre este tópico vale a pena conferir a introdução e os capítulos 1, *Brasil, anos 60: povo, nação, revolução*, e 2, *A grande família comunista nos movimentos culturais nos anos 60*, do livro *Em busca do povo brasileiro*, de Marcelo Ridenti. Também sobre o mesmo tema o capítulo *Teatro e revolução nos anos 60*, da Iná Camargo Costa em seu livro *Sinta o drama apresenta perspectivas muito interessantes*.

¹⁴ Essa cena pode ser vista entre 38:43 e 40:16 do filme. Trata-se de uma cena que não existe na dramaturgia original.

¹⁵ *Fala de Pelagea Wlassowa na cena 4 de A mãe*, de Bertolt Brecht. p. 186.

¹⁶ Essa cena pode ser vista entre 1:23:05 e 1:28:47 do filme.

inclusive sem pestanejar ao bater na barriga de Maria, uma operária grávida¹⁷. A polícia aparece, portanto, sob um ponto de vista crítico, não como a defensora da sociedade civil, como se costuma alegar, mas como braço armado do Estado, que defende uma classe e oprime outra. Isso que aqui é bastante esgarçado, já estava presente na peça, quando por duas vezes Dona Romana alerta Tião e Otávio com orientação sobre quando estivessem na porta da fábrica: “Polícia chegou, tu sai de perto! Num vai te metê a valente!”¹⁸.

Do ponto de vista marxista, a principal questão abordada na peça é a questão da consciência de classe. O livro mais importante sobre isso – e fundamental para todo o pensamento marxista e dialético do século XX – é *História e consciência de classe* (1923), de Georg Luckács (1885-1971). Neste livro, Luckács estabelece que todo conhecimento da sociedade está intimamente ligado à consciência de classe de uma camada social determinada, portanto, os limites do conhecimento decorrem da situação objetiva de classe. O pensamento não está, assim, *determinado* pela classe, apenas seu limite a priori é estabelecido por ela, o que não quer dizer que não possa ser ultrapassado. Como o pensamento não está pré-determinado pela classe, um dos méritos da dramaturgia de Guarnieri é não generalizar a classe trabalhadora sob um pensamento único, equívoco recorrente em boa parte da literatura sobre o tema. Os trabalhadores aparecem, pois, encarnados, cada qual com uma postura diferente. Esses personagens-indivíduos também assumem funções dramáticas diversas.

¹⁷ Essa cena pode ser vista entre 1:27:57 e 1:28:40 do filme. Também esta cena não está presente na dramaturgia original.

¹⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 81 e p. 84.

De um lado, temos Otávio, o veterano militante de base do Partido Comunista Brasileiro. O ponto de vista do autor emerge principalmente a partir deste personagem – embora nem sempre se cole a ele –, que traz para a cena a questão da consciência de classe e do poder da greve enquanto único mecanismo que o proletariado dispõe na luta contra o capital. Essa função é análoga à da cena 4 da peça *A mãe*, adaptada do romance de Górkí por Bertolt Brecht (1898-1956) em 1931, quando os operários explicam à Sra. Wlassowa o que é propriedade privada, a partir da diferença entre possuir uma mesa e uma fábrica. A dramaturgia de Brecht é um passo adiante na construção do teatro político, de modo que se aprofunda muito mais no tema do que o texto de Guarnieri, até porque, além dos diferentes estágios de descoberta da forma épica, os assuntos discutidos naquela peça são de outra ordem. Reproduzo aqui um trecho da cena brechtiana que nos ajuda a compreender os argumentos de Otávio, que em *Eles não usam black-tie* aparecem apenas como um esboço:

Iwan: Veja, sra. Wlassowa, nós dizíamos nos panfletos que não podíamos admitir que o sr. Suchlinow reduzisse o salário que nos paga sempre que lhe desse na telha.

Pelagea Wlassowa: Bobagens. Como vocês podem impedir isso? Por que o sr. Suchlinow não pode reduzir o salário de vocês sempre que lhe der na telha? A fábrica pertence a ele ou não pertence?

Pawel: A fábrica pertence.

Pelagea Wlassowa: Então. Esta mesa, por exemplo, me pertence. Agora eu pergunto a vocês: e não posso fazer com essa mesa o que eu bem entender?

Andrej: Sim, sra. Wlassowa. A senhora pode fazer com esta mesa o que bem entender. Pelagea Wlassowa: E então. Eu posso, por exemplo, parti-la em pedaços se quiser?

Anton: Pode, a senhora pode parti-la em pedaços se quiser.

Pelagea Wlassowa: Ah-ah! Então o sr. Suchlinow não pode fazer o que quiser com a sua fábrica, que lhe pertence tanto quanto a mim esta mesa?

Pawel: Não.

Pelagea Wlassowa: E por que não?

Pawel: Porque ele precisa do nosso trabalho em sua fábrica.

Pelagea Wlassowa: E se ele disser que já não precisa mais de vocês?

Iwan: Veja, sra. Wlassowa, a senhora precisa pensar assim: ele pode às vezes precisar de nós e às vezes não.

Anton: Certo.

Iwan: Quando ele precisa de nós, temos de estar lá; e quando ele não precisa, também temos de estar lá. Para onde iremos? E ele sabe disso. Ele não precisa sempre de nós, mas nós precisamos sempre dele. E ele joga com isso. As máquinas do sr. Suchlinow, entretanto, estão lá. Mas elas são o nosso instrumento de trabalho. Nós não temos senão este. Não temos mais teares nem tornos, e assim precisamos utilizar as máquinas do sr. Suchlinow. A fábrica pertence a ele, mas se ele a fecha, tira também o nosso instrumento de trabalho.

Pelagea Wlassowa: Porque a fábrica lhe pertence tanto quanto a mim a minha mesa.

Anton: Sim, mas a senhora acha justo que o nosso instrumento de trabalho lhe pertença?

Pelagea Wlassowa *em tom alto*: Não! Mas que eu ache justo ou não ache justo, ainda assim pertence a ele. E alguém pode achar justo ou injusto que a minha mesa me pertença?

Andrej: O que estamos dizendo é que há uma diferença entre possuir uma mesa e uma fábrica.

Mascha: Uma mesa a senhora pode, naturalmente, possuir, ou uma cadeira. Isso não afeta ninguém. Se a senhora guardar no porão, quem será prejudicado? Mas se a senhora possui uma fábrica, a senhora pode prejudicar centenas de pessoas.

Iwan: Porque ele possui o seu instrumento de trabalho. E com isso pode explorá-las.

Pelagea Wlassowa: Ah, então ele pode nos explorar. E vocês acham que eu ainda não tinha notado nesses quarenta anos? Eu só não notei mesmo é que podíamos ter feito algo contra.

Anton: Sra. Wlassowa, agora chegamos, no que diz respeito à propriedade do sr. Suchlinow, ao ponto em que a fábrica dele é uma propriedade bem diferente do que, por exemplo, sua mesa. *Ele pode utilizar a sua propriedade para nos explorar.*

Iwan: *Mas a sua propriedade tem ainda outra propriedade em si: é que se não for utilizada para nos explorar, perderá para ele todo o valor. Só enquanto permanecer como nosso instrumento de trabalho terá valor para ele. Quando não for mais a nossa ferramenta, não passará de ferro velho, de sucata. Ele com sua propriedade também depende de nós.*

Pelagea Wlassowa: Muito bem, como vocês pretendem provar isso a ele, que ele também depende de vocês?

Andrej: Se ele, Pawel Wlassow, chegar para o sr. Suchlinow e disser: Sr. Suchlinow, sem mim a sua fábrica não passa de um monte de ferro velho, e, portanto, o senhor não pode reduzir o meu salário quando lhe der na telha, o sr. Suchlinow vai morrer de rir e vai botar o Wlassow para fora. *Mas se todos os Wlassows em Twer, oitocentos Wlassows, estiverem lá, dizendo a mesma coisa, aí o sr. Suchlinow não vai mais rir.*

Pelagea Wlassowa: É isso a sua greve?

Pawel: É. *Isso é a nossa greve.*¹⁹

Ler esta cena e reler o texto de Guarnieri nos ajuda a enxergar o que nossos inimigos de classe ocultam ao analisar as peças naturalistas. Uma explicação com esta complexidade política não cabe na forma do drama naturalista, de modo que o que podemos ler ali são pequenas pontas de icebergs que, no desenvolvimento do teatro moderno em decorrência da crise do drama, chegarão a formas como esta, do teatro épico. Otávio, portanto, aponta para as possibilidades de salto que aqueles novos temas traziam para o teatro, embora Guarnieri ainda não tivesse instrumental para desenvolver isso no texto de teatro. “A função temática de Otávio é expor as razões da greve, dos habituais procedimentos ilegais dos patrões à insuficiência de certos instrumentos de luta dos trabalhadores” (COSTA, Iná Camargo, 1996. p. 24). Otávio põe em cena as práticas e ideias políticas do PCB nesse período, apoiadas na estrutura sindical, influenciadas pelo trabalhismo, afirmando a ideia de povo e nação²⁰. Otávio sabe as necessidades da luta: “Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga

¹⁹ BRECHT, Bertolt. A mãe. In: ___. *Teatro completo em 12 volumes* v. 6. p. 183, 184 e 185. *Os grifos são meus.*

²⁰ Sobre isso ver: RIDENTI, Marcelo. *A grande família comunista nos movimentos culturais dos anos 60*. In: ___. *Em busca do povo brasileiro*. p. 61-113.

ou não. [...] É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado.” e denuncia o *modus operandi* do capital: “Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. [...] Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa.”²¹ Otávio sabe que se o proletariado se organiza e todos decidem parar, o capital tem que ceder. Essa é a linguagem que o patronato é capaz de entender: máquinas paradas. Máquina parada é prejuízo. Para citar Karl Marx (1818-1883), no importante capítulo 8 de *O Capital*, onde ele narra lutas históricas em torno da jornada de trabalho: “o capital é trabalho morto²², que, como um vampiro, vive apenas da sucção de trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo ele suga.” (MARX, Karl, 2017. p. 307). O capital constante²³ sem as mãos que o animem não serve para nada. Mas, para conseguir o efeito desejado é necessária a união dos trabalhadores, já que de nada adianta uns pararem se o capital tem outros – como Tião – que, como bons lacaios, continuam a seu serviço docilmente. Apesar de Otávio não ser uma liderança do partido – fato que podemos deduzir na medida em que seu compromisso não é tal para que deixe de ir à comemoração de noivado do filho por ocasião da coincidência de horário com a assembleia –, além da prática da militância também tinha estudo da teoria: “Romana: Tu devia é deixa de lê essa livraiada que tu vive lendo. Apos-to que não ficava vendo problema onde não tem. Otávio: O pior é que tem... [...] Melhorá mesmo só com muita luta,

²¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 29.

²² Para compreender os conceitos de trabalho vivo e trabalho morto, recomenda-se a consulta ao capítulo 5 de *O Capital*, de Marx: O processo de trabalho e o processo de valorização, especialmente a página 260.

²³ Os conceitos de capital constante e capital variável estão desenvolvidos no capítulo 6 de *O Capital*, de Marx: Capital constante e capital variável, especialmente na página 286.

D. Romana! [...] Sem greve não sai aumento!”²⁴ Aqui se faz presente uma característica dominante nos personagens de Guarnieri e Vianinha que é o conceito de herói anônimo, de Bertolt Brecht. Otávio, que no filme ganha vida pelo próprio Guarnieri, tem tradição de luta e sabe que a luta é longa. Quando após a greve encontra seu filho fura-greves os dois têm uma conversa em que Otávio traz à tona pontos fundamentais para a luta trabalhista:

Otávio: Adianta se esconder no quintal?

Tião: Estava esperando... Quero mesmo falar com o senhor.

Otávio: Escuta, moço, acho que temos pouco a conversar. De minha parte eu quero dizer que estou muito surpreso e que me enganei. Quero que você tome seu rumo. O rumo que você escolheu. Porque esta não é, nunca foi e nunca vai ser a casa de um fura-greve!

Tião: Eu só queria dizer que não foi por covardia.

Otávio: Vai ver que não mesmo. Você até que teve peito. Você furou a greve fazendo comício, não fez segredo. Não fez como o Jesusinho que tentou acender uma vela a Deus e outra ao diabo. Você é ainda mais filho da mãe. Você não é um traidor por covardia. Você é um traidor por convicção!

Tião: Olha aqui, eu não sou nenhum filho da mãe. Eu gosto do meu pessoal. Mas eu preferi ter o desprezo deles a tá me arriscando a ver minha mulher sofrer como minha mãe sofre, como todo mundo aqui sofre.

Otávio: Tá certo. No fundo a culpa não é só tua não. Eu tive culpa.

Tião: Culpa nenhuma, pai.

Otávio: Eu tive culpa.

Tião: Culpa de quê, porra?!

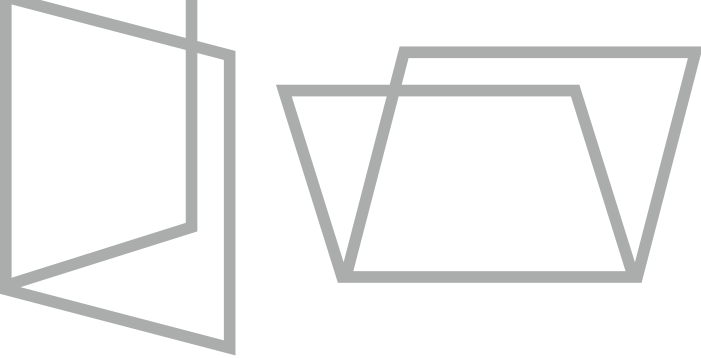
Otávio: (Pausa) E deixa eu acreditar nisso? Senão eu vou sofrer muito mais. Eu vou achar que meu filho caiu na merda sozinho! Eu vou achar que meu filho é um safado de nascença! Olha, rapaz... nós não temos mais nada a dizer. Essa casa não é tua mais. Você escolheu. E está no seu direito. Boa sorte.

Tião: Não foi por covardia. Eu não me arrependo de nada.

Otávio: Tua mãe talvez queira falar contigo. Até um dia.²⁵

²⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 38-39.

²⁵ Essa cena pode ser vista entre 1:41:03 e 1:44:34 do filme. Esta cena na peça está entre a página 108 e 109.



O contraponto de Otávio, portanto, é Tião, que na verdade é o personagem principal da peça, já que esta se estabelece formalmente pelos parâmetros do drama. É a partir dele que o dramaturgo examina os desastres e as contradições da ideologia liberal internalizada pela classe trabalhadora. Tião é quase a figura do anti-herói. O jovem operário em torno de quem o enredo se desenvolve tem a função dramática de expor as tensões dentro da própria classe trabalhadora, não permitindo que esta seja caracterizada como uma massa homogênea unificada, impedindo que a peça seja lida com idealismo, na medida em que revela a falta de compreensão política e a baixa consciência *para si*²⁶ – nos termos de Marx – presente em diversos setores da classe operária. Há, portanto, um empenho na deseroicização do proletariado, puxando o leitor/espectador para uma visão materialista da situação, procedimento caro a Brecht. Tião – um rapaz criado pelo padrinho trabalhando em sua casa como pajem, já que seu pai esteve preso em consequência da militância e isso deixara a família na miséria econômica – não aprendeu desde a juventude os princípios políticos do pai. Afirma que “Nesse mundo o negócio é dinheiro

²⁶ Simplificadamente a consciência em si pode ser entendida como a compreensão de seus interesses imediatos; a consciência para si engloba uma visão mais ampla do todo e a percepção da luta de classes a médio/longo prazo.

[...]. Sem dinheiro, até o amor acaba!”²⁷ sem perceber que os valores de seus pares eram o oposto deste, que ele aprendera na casa e na sociedade em que cresceu, com a visão turvada pela ideologia do capital. Assume, portanto, a função dramática de levantar o contraditório, possibilitando debates como o em que Otávio faz a crítica aos trabalhadores que aceitam a aliança de classes propostas pelo andar de cima para garantir seus interesses individuais:

Tião: Tem uma nota sobre a greve na primeira página!...

Otávio: Se até as oito horas da noite não derem o aumento, greve geral na metalúrgica!

Tião: Ninguém tem peito, pai!

Otávio: Como não tem peito? Tá esquecido do ano passado?

Tião: Eu não tava lá.

Otávio: Mas eu estava! Deram o aumento ou não deram?

Tião: Deram parte do aumento, parte! E mesmo assim porque todas as categorias aderiram! Mas agüentá o tranco sozinho, ninguém.

Otávio: Espera só a assembleia de hoje e vai ver se tem peito ou não! Eu tinha avisado, hein! O ano passado entramos em acordo com o patrão e foi o que se viu. Agora, aprenderam.

Tião: E por que entraram em acordo?

Otávio: Porque parte da comissão amoleceu...

Tião: Tá vendo, t'ái! Se, em greve de conjunto metade da turma amoleceu...

Otávio: Metade da turma não senhor! Metade da comissão.

Tião: E então?

Otávio: E então, o quê? Eram pelegos! A turma toda topava mas tinha meia dúzia deles que eram pelegos. A turma topava, os pelegos deram pra trás.

Tião: Não, pai. Pro senhor, quem não pensa como o senhor é pelego...

Otávio: Nada disso! Eram pelegos no duro. T'ái a prova: tá tudo bem arrumado na fábrica. Tudo chefe e fiscal. O que é isso? Peleguismo, traidores da classe operária...

Tião: Então metade da turma lá da fábrica é pelego, porque tá

²⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 73.

tudo com medo da greve!

Otávio (*furioso*): Não diz besteira, seu idiota! A turma que t'ái é a mesma turma que fez greve o ano passado e que aguentou a tropa de choque em 51...

Tião: E por isso mesmo tão cansados e não querem sabê de arriscá o emprego...

Otávio: Tu tá discutindo como um safado!... Pois fica sabendo que lá tem operário e não menino-família pra medrá.

Romana (*entrando*): Não grita tanto homem! Só vive discutindo política! (*Pega mais sanduíches e sai.*)

Otávio (*baixando a voz*): Tu vai me dizê com o resultado da assembleia de hoje! (*Pausa.*) Tião: Os pelego que furaram a greve o ano passado tão bem de vida, é?

Otávio: Depende do que tu chama de bem de vida. Pra mim eles estão na merda, merda moral que é pior! Se venderam, né!

Tião: É! (*Pausa.*) Eu queria casá daqui a um mês, pai!²⁸

Crescido em um ambiente pequeno-burguês, explorado informalmente, era a reprodução daquele horizonte que ele almejava. Credor da meritocracia, fura greve porque acredita ser possível vencer na vida com o esforço individual de seu trabalho e, se fosse necessário, puxando saco de quem precisasse, como ele mesmo diz. Aliás, como afirma a companheira Iná, “não é outra a receita do evangelho neoliberal agora rezado por toda parte” (COSTA, Iná Camargo, 1998, p. 179). Tião, na verdade, funciona tematicamente como um antagonista, embora formalmente configure o papel de protagonista, já que é em torno de seus dilemas de consciência entre furar ou não a greve que a linha dramática se desenrola. Desse modo, é esse personagem que evidencia o caráter problemático da própria forma do drama em relação ao conteúdo do épico. A tal ponto, que, conforme Iná Camargo conta em seu livro *A hora do teatro épico no Brasil*, parte da crítica aproveitou-se do benefício decorrente do emprego

²⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 42, 43, 44.

da forma dramática para assumir sem problemas a defesa dos direitos individuais do protagonista traidor da greve, chegando em alguns casos a reclamar do desfecho (!) – já que pela lógica do drama o esperado era a redenção do personagem central.

Outra figura essencial é Bráulio, cuja relação com Otávio traz para cena o companheirismo característico à luta. Bráulio é o primeiro a chamar Tião à responsabilidade:

Bráulio: Me desculpe, D. Romana, mas não sei por que seu filho veste calças!

Romana (*confusa e irritada*): Pera aí, seu Bráulio! O que é que houve?

Tião: Nada, mãe! Só que eu fui um dos dezoito que furaram a greve. Só isso!

Bráulio: De tu eu não esperava isso. Tião!

Tião: Bráulio! Tu não sabe porque foi!

Bráulio: Não, velho, para isso não tem desculpa. Tu traiu a gente e isso não tem desculpa.

Maria (*segurando a mão de Tião*): Por que, Tião?

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

Romana: Desta vez, filho, tu fez besteira!

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

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

Tião: Eu não podia arriscá!

Bráulio: Arriscá o quê?

Tião: Meu emprego. A gente precisa viver!

Bráulio: O que é que tu arriscava, não arriscava nada!

Tião: Como não? Se eu perco meu emprego como é que eu fico?

Bráulio: Não fica muito pior, não! Arriscá salário mínimo é o mesmo que não arriscá nada. E depois, todo mundo tem seus galhos pra quebrá, ninguém ia agüentá muito tempo. Tu quis agi sozinho, meu velho, e sozinho não adianta!

Tião (*obstinado*): Greve é defesa de um direito. Eu não quis defender meu direito e chega!

Bráulio: Tu te sujou, Tião! Agora vai sê pior!...
 Tião: Tenho meu emprego!
 Bráulio (*exaltando-se mais*): Ninguém vai perdê o emprego, a gente já venceu a greve!
 Tião: Podia não vencer!
 Romana: Chega de bate boca! Vocês resolvem isso depois!
 Maria (*a Tião*): Tu não devia!
 Tião: Não te preocupe, dengosa, eu sei o que faço!...
 Romana (*com amargura*): Por isso tu não saiu com teu pai, por isso tu não voltou com o teu pai...
 Bráulio: Nem adiantava esperá... Otávio foi um grande cara. Se não fosse ele e mais meia dúzia da turma de piquetes, a greve gorava. É assim que a gente deve pensá, Tião, e não tirá o corpo fora, resolvê os galhos pela metade, deixando os outros no fogo...
 Tião (*gritando*): Vai te metê com a tua vida!
 Romana: Tu cala a boca, Tião!²⁹

No filme, Bráulio, interpretado por Milton Gonçalves, assim como na montagem original, ganha uma dimensão fundamental, maior do que a que possuía na dramaturgia original. O filme insere uma cena crucial para uma análise marxista da situação, que não estava presente na peça, na qual Bráulio não deixa que os grevistas batam em Tião, mesmo ele sendo um traidor de classe. Na cena os grevistas correm atrás do fura-greve o xingando e o chamando de delator, dedo duro, até que o alcançam e batem nele. Bráulio chega e manda parar, enunciando uma das falas mais importantes do filme:

Bráulio: Chega! Chega! Ele não é o nosso inimigo! Ele não é o nosso inimigo. O nosso inimigo é quem nos explora. O nosso inimigo é a repressão que arrebenta com a gente. E agora? O que que vocês vão fazer? Vão bater em todo mundo que furar a greve? A gente tem muita coisa pra fazer. Reunião no sindicato, reunião no estádio. Isso é uma arruaça, porra! Não foram vocês mesmos que precipitaram essa porra dessa greve? E vocês vão descontrar nesse bunda-mole que não enxerga ninguém a não ser ele mesmo?³⁰

²⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 99-100.

³⁰ Essa cena pode ser vista entre 1:29:10 e 1:30:47 do filme.

Esta cena esgarça a relevância do posicionamento de Tião do ponto de vista dramático. É necessária a figura do fura-greve porque é a partir dela que nós, leitores/espectadores, somos levados a pensar nas falas oposições que se estabelecem entre os membros da classe trabalhadora. Assim como a dicotomia grevista *versus* fura-greves, temos outras de naturezas as mais diversas: reformistas *versus* revolucionários, radicais *versus* pelegos, empregados *versus* desempregados, mão de obra trabalhadora *versus* exército de reserva, operários *versus* lumpemproletariado, trabalhador formal *versus* trabalhador informal, e assim por diante. Todas essas oposições ocultam a real contradição fundadora do sistema capitalista: a luta entre capital e trabalho, capitalista e trabalhador. O capital a todo tempo joga os operários uns contra os outros para facilitar seu trabalho de dominação de classe. É a alta taxa de desemprego que mantém operários, como Tião, sob controle, já que este sabe que a qualquer vacilo sua mão de obra será substituída por outro que, estando desempregado, aceitará o pior salário para entrar em seu lugar. Essa compreensão está na base do pensamento marxista:

O sobretrabalho da parte ocupada da classe trabalhadora engrossa as fileiras de sua reserva, ao mesmo tempo que, inversamente, esta última exerce, mediante sua concorrência, uma pressão aumentada sobre a primeira, forçando-a ao sobretrabalho e à submissão aos ditames do capital (MARX, Karl, 2017. p. 711).

O julgamento de Tião, portanto, não pode ser moral, deve ser antes de tudo político. O medo de perder o emprego é comum a todos os que dependem dele para viver, sobretudo numa sociedade com altos índices de desemprego – o paraíso dos capitalistas. Seu salário

é o que garante sua sobrevivência básica. Como diria um dos personagens de Brecht: *primeiro vem a barriga, depois a moral*. Por mais que o autor conduza a narrativa para que o espectador assuma uma postura crítica diante das atitudes de Tião, em alguns momentos da peça o jovem chega a esboçar uma exposição dos mecanismos do capital (cuja explicação pode ser encontrada no capítulo 21 do Livro I d'O *Capital*, de Marx): "A turma fez greve o ano passado, já tá em outra... e assim por diante. Tu consegue um aumento numa greve, eles aumentam o produto, condução, comida, tudo!... Tu tá sempre com a corda no pescoço..."³¹. O que podemos ler nessa fala – consciência que o personagem demonstra não ter – é que o mecanismo da greve é importante na luta dos trabalhadores, entretanto é limitado porque segue circunscrito nos limites do direito e, portanto, nos limites do capital. A superação de tal contradição só poderia se dar numa sociedade sem classes, posterior à revolução proletária. O capital precisa manter os trabalhadores no mecanismo "da mão para a boca" para que eles sigam reproduzindo a si mesmos na condição de proletários. Ao mesmo tempo que compreendemos isto, torna-se difícil cobrar de um operário faminto que entenda que a única possibilidade de desfazer isso é com ações coletivas, sem que haja um longo processo de formação política de base. Afinal, são formulações que não se compreendem do dia para a noite e as necessidades básicas não esperam. A fala de Tião, várias vezes repetida, "Greve é a defesa de um direito, nós não qué usá esse direito e tá acabado. Cada um resolve seus galhos como pode"³² é análoga à incompreensão de

³¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 69.

³² GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 70. Na página 100 ele faz uma afirmação semelhante. Em vários outros momentos ele afirma que ninguém tem nada a ver com o fato de ele furar a greve, que isso diz respeito apenas a vida dele, revelando total incompreensão do mecanismo da greve.

Pelagea Wlassowa sobre o porquê de o sr. Suchlinow não ter o direito de reduzir um copeque do salário de seus operários. Tião não compreende que a greve só pode funcionar enquanto mecanismo coletivo, o que é explicado com precisão na peça de Brecht. A diferença é que ao contrário de Pelagea, Tião não passa pelas lições de economia d'A mãe e não apresenta a transformação revolucionária que aquela personagem adquire na dramaturgia brechtiana. Tião segue, assim, convicto na falácia da meritocracia:

Tião: [...] Já imaginou, Zuíno... A gente entra pro escritório, faz um curso de qualquer coisa, sai da fábrica e arruma a vida...

Jesuíno: Não é tão fácil, não...

Tião: Precisa dá duro!³³

A dupla Otávio e Bráulio também traz à tona uma questão crucial na luta da esquerda: os sindicatos³⁴. Ao longo da dramaturgia o papel do sindicato é tensionado, revelando ora sua função histórica de amortecedor da luta de classes, ora como uma força importante na luta dos trabalhadores e na conquista de direitos. Primeiro os sindicalistas na peça tentam deter a greve, falando sobre as diferenças entre uma greve política e uma greve econômica e abordando a importância da adesão de todos os setores, alegando, assim, a necessidade de aguardar o momento certo para realizar a greve. Por outro lado, assim como fizera Vladimir Lenin (1870-1924) nas jornadas de julho de 1917, como a maioria dos trabalhadores vota em favor da greve na assembleia, Otávio e Bráulio optam por ir com os outros trabalhadores para a frente de bata-

³³ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 70.

³⁴ Sobre este assunto, que o tamanho e objetivo deste artigo não me permite discorrer, recomendo a leitura de dois livros: *Teoria geral do direito e marxismo*, de Evguêni B. Pachukanis, e *Sobre os sindicatos*, de Leon Trotsky.

lha, apesar de não concordarem que aquele fosse o momento ideal para isso devido à preparação da luta, mas em nenhum momento deixam seus pares enfrentarem um piquete para apanharem sozinhos, decidindo apostar na possibilidade de uma pequena vitória em uma luta tão cheia de derrotas. O caráter mais romântico da situação fica por conta do fato que, ao contrário de Lenin e dos trabalhadores russos nas jornadas de julho, que foram massacrados, na peça de Guarnieri a greve sai vitoriosa, enfatizando a prática e a ação da vontade de transformação em detrimento da teoria e dos limites impostos pelas circunstâncias históricas objetivas³⁵.

Enquanto Bráulio e Otávio representam os trabalhadores que fazem os comícios e Tião o típico fura-greves, Jesuíno traz o estereótipo do pobre que tenta se dar bem a todo custo. Jesuíno primeiro opta por furar a greve e dedurar os agitadores, como uma maneira de ficar por cima com o gerente da fábrica e conseguir um pequeno aumento e uma promoção. Por outro lado, com medo de que o aumento não saia e nem a promoção pela colaboração com a gerência da fábrica e refletindo sobre o quão pouco significativo era o aumento, chega a cogitar entrar pro crime³⁶. A moralidade de Tião, todavia, não o permite fazê-lo e aconselha o amigo de que não é uma boa ideia, acredita piamente no mito da ascensão social pelo trabalho. Ao mesmo tempo, temendo a revolta dos grevistas, Jesuíno pensa em furar e não furar a greve. Fingir que não fura para se sair bem com os operários, ao mesmo tempo estando de combinação com a gerência³⁷. Tião, entretanto, segue firmemente o mais alto valor burguês: sua ho-

nestidade. A honestidade é “a virtude burguesa porque está perfeitamente adaptada à economia de mercado: transações mercantis exigem confiança, a honestidade a fornece, e o mercado a recompensa. *A honestidade funciona*.”³⁸ Sob este pressuposto, Tião afirma que o importante é assumir uma posição, independente de qual seja. Por sua vez, o pai de Maria representa o trabalhador que, após certa idade, desempregado há anos, se refugia no álcool para suportar a dureza de sua realidade. Chiquinho já aponta para uma metamorfose do proletariado, na medida em que diferente do pai e do irmão, não trabalha na fábrica, mas estagia em um escritório. A mãe de Maria põe em cena a figura da tradicional dona de casa interpretada pela politizada e intelectual Lélia Abramo, que na peça original vivera Dona Romana.

A personagem de Dona Romana é muito forte, inclusive assume o papel de pivô da cena em boa parte da dramaturgia, sobretudo no terceiro ato, depois que Tião fura a greve – fato que Iná Camargo faz questão de destacar como uma derrota formal do protagonista. Temos aqui mais uma inovação do texto de Guarnieri: a importância dada a uma personagem feminina era rara à época no teatro brasileiro, revelando que a dramaturgia – pelo menos a do Arena – já estava interessada na discussão da transformação do papel da mulher na sociedade e na literatura. Guarnieri foi muito “além das exigências formais do drama e acabou dando às suas mulheres um estatuto histórico superior ao de seu herói” (COSTA, Iná Camargo, 1998. p. 179). Dona Romana, assim como

³⁵ Sobre isto ver: RIDENTI, Marcelo. Brasil, anos 60: povo, nação, revolução. In: ___. *Em busca do povo brasileiro* p. 19-59.

³⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 71.

³⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 73.

³⁸ MORETTI, Franco. *A área cinzenta: Ibsen e o espírito do capitalismo*. In: ___. *Literatura e Sociedade*. 16(15), São Paulo: USP, 2011. p. 46.



veremos adiante com Maria, está diretamente envolvida na luta dos trabalhadores e é companheira em um sentido que seu filho não foi capaz de compreender³⁹. Dona Romana pode ser comparada à personagem Pelagea Wlassowa, da peça *A mãe*, de Brecht, inspirada no romance de Máximo Górkí (1868-1936). São as Wlassowas de todo o mundo, aquelas que se entristecem por não ter uma banha a mais para colocar na sopa dos filhos, um pão melhor para servir no almoço ou um café melhor para fazer pela manhã. A figura dessa mulher traz para a cena em carne e osso o capítulo 21 d'*O Capital*, de Marx: a *Reprodução Simples*. Trata-se, antes de mais nada, da mãe e esposa que cuida e protege do marido e dos filhos, papel que há tanto tempo é relegado às mulheres em nossa sociedade. Aqui devemos pensar no fato de Dona Romana não trabalhar na rua, sustentando todos os afazeres domésticos em um trabalho não remunerado. Sua sobrevivência básica, portanto, está dependente do parco salário do marido. O capital, assim, emprega um trabalhador, sabendo que para o trabalhador estar na fábrica em tempo integral isso demanda o trabalho de outra trabalhadora, a qual, ainda que não empregue diretamente, o capital também lucra sobre seus serviços. Dona Romana, como proletária, portanto, pertence ao capital mesmo sem vender-se diretamente ao capitalista. Dona Romana, todavia, não é nenhuma alienada que só fica em casa enquanto os homens cuidam dos assuntos da fábrica e da política. Ela é, acima de qualquer coisa, companheira de luta, como Pelagea Wlassowa se torna

³⁹ Iná Camargo Costa discorre sobre isto na página 179 de seu livro *Sinta o drama*.

ao longo da peça brechtiana. Isso se explicita na cena em que ela decide ajudar a tirar o marido da prisão:

Bráulio: Otávio ficô entusiasmado e começou a fazê comício na porta da fábrica. Foi em cana! Prenderam ele como agitado!
Romana: Otávio foi preso? Aquele quatro de espadas nunca me enganou!
Maria (*a Tião*): E tu sabia disso?
Bráulio: Não, disso ele não sabia. Nessa hora ele tava recebendo gorjeta do encarregado!
Tião: Olha, Bráulio, tu não provoca!
Romana (*interpondo-se*): Cala essa boca. (*Tira o avental.*) Eu vou até lá...
Bráulio: Não vale a pena, D. Romana, tá uma turma tratando de soltá ele!
Romana: Que turma! Eu sô mulher dele, num sô? Eu vô lá! Meu marido preso, quem é que cuida disso aqui? Eu vou lá!⁴⁰

E na cena em que ela retorna com ele à casa, quando nos é relatada sua ação na polícia:

Romana: Senta, meu velho, senta! Tu já andou demais!
Bráulio: É melhor descansar!
Otávio: Deixa disso, também não me mataram! [...] Fui em cana, só isso!
Maria: Mas tá tudo bem?
Otávio: Tamos aí, na ativa!
Bráulio: Também, D. Romana fez revolução na polícia!
Otávio: Éta, velha barulhenta! Quase que fica também.
Romana: E não é pra gritá? Prendê o homem da gente, assim, à toa?
Chiquinho: O senhor ficou atrás das grades, pai?

⁴⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 101. No filme essa cena pode ser vista entre 1:32:24 e 1:33:26. No filme acontece de modo um pouco diferente; Tião vê o pai sendo preso antes de entrar na fábrica (entre 1:26:47 e 1:27:09), depois volta para casa e não diz nada a mãe. Quem dá a notícia é Silene, que diz pra Dona Romana: "Se preocupa não, tem advogado cuidando, ele sai logo logo.", ao que ela responde "Logo logo? Logo logo uma pinóia! Meu marido preso e eu vou ficar aqui de conversa? Onde é que ele está?" Silene: "Não sei, acho que tá no DOPS." Dona Romana: "No DOPS? Ai, minha mãe santíssima. Meu Deus, minha mãe. Meu Cristo. No DOPS... Eu vou lá." Silene: "Não vai adiantar. A turma vai tratar de soltar ele." Dona Romana: "Turma? Que... que turma! Sou a mulher dele ou não sou a mulher dele? Eu vou lá. Meu marido preso quem é que cuida disso aqui? Já passou 3 anos naquela cadeia... Dessa vez não. Faço um escândalo mas tiro ele de lá."

Otávio: Que grade! Fiquei numa sala e num tava sozinho, não! Tinha uma porção!
Chiquinho: E bateram no senhor?
Romana: Deixa de perguntá besteira, menino.⁴¹
Bráulio: O fato é que tu tá solto e pronto pra outra. Não é, bichão?
Otávio: E bem pronto. Só as costelas que doem um bocado, mas amanhã tá tudo em dia!
Bráulio: A turma é ou não é do barulho?
Otávio: Éta, se é! Nego ia entrando, a gente conversava uns minutos e pronto! Já tava o homem ajudando no piquete. O aumento vai saí estourado!
Maria: A greve dura muito?
Bráulio: Acho que não. Mais um ou dois dias. Eles têm que concordá, se não o prejuízo é maior!⁴²

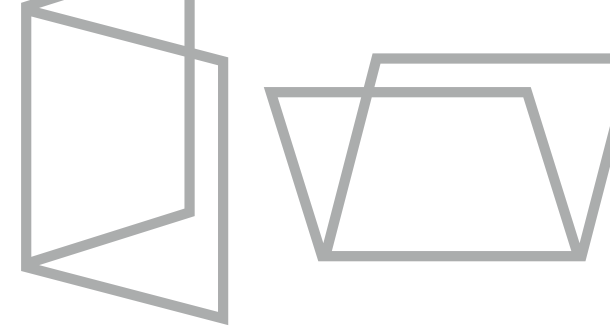
Otávio, Bráulio e Romana demonstram consciência de que “a maquinaria é meio para a produção de mais-valor” (MARX, Karl, 2017. p. 445) e que quanto mais tempo ficar parada pior para o patrão uma vez que, conforme Marx demonstra no capítulo 13 d’*O capital, Maquinaria e grande indústria*, a maquinaria “perde valor de uso e valor de troca tão logo seu contato com o trabalho vivoseja interrompido” (MARX, Karl, 2017. p. 478). A posição de Romana na luta é reforçada na cena em que ela se despede do filho⁴³, pergunta a ele se ele acha que valeu a pena e diz uma das frases principais da peça: “Tu vai vê que é melho passa fome no meio de amigo, do que passa fome no meio de estranho!...”⁴⁴. No filme, interpretada por Fernanda Montenegro, a ligação da peça com o naturalismo se explicita na cena final, em que ela cata feijão junto ao marido, representado pelo próprio

⁴¹ Aqui há uma diferença fundamental em relação ao texto do filme, onde Dona Romana afirma que “Como não te bateram? Te bateram e muito, Otávio!”. Pode-se ver essa cena entre 1:39:38 e 1:39:58 no filme.

⁴² GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 106-107.

⁴³ Essa cena pode ser vista entre 1:44:53 e 1:48:18 do filme. Na peça ela está entre as páginas 110 e 111.

⁴⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 111.



Gianfrancesco Guarnieri, e sem falar sequer uma palavra, a realidade dos trabalhadores se explicita nas mãos, com a simplicidade do trabalho diário, e nos olhos que deixam escorrer lágrimas ⁴⁵.

A personagem que mais se transforma para o filme é Maria, a quem Bete Mendes empresta não só seu rosto e corpo, mas também toda sua história de luta na militância. Na peça Maria aparece com pouca personalidade; apesar de apoiar a greve, é compreensiva com o noivo fura-greves, dá conselhos a ele sobre seu equívoco, tenta o alertar para o perigo de virar as costas para sua gente, mas em nenhum momento é impositiva. “Eu sei que foi por minha causa. Eu tou do teu lado...”⁴⁶ é o que ela diz pra ele na peça quando ele pergunta se já virou lobisomem pra ela também. Ao longo da peça, a moça tenta lhe ensinar sobre a solidariedade de classe, mas recua diante do veto dele à opinião dela e no final fica triste com o fato de ele ser mandado para fora de casa. Ele a chama para ir com ele para a cidade, ao que Maria responde que não vai deixar o morro, que só veria sentido em sair dali se fosse com todo mundo, que Tião se sujou, que aquela era a sua gente. Entretanto, Maria, dividida, pede a ele que quando se lembre de sua família, por favor, volte.

⁴⁵ Essa cena pode ser vista entre 1:52:49 e 1:57:36 do filme.

⁴⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 105.

No filme, ao contrário, Maria encarna uma figura muito mais forte e decidida, uma mulher que enfrenta a greve e que, ao notar a atitude do noivo, o escorraça, o manda ir embora como um traidor de seus companheiros. Maria nega o toque do noivo e chega a dizer que o filho que ela espera a partir dali é só dela e neto do Otávio, mas que teria vergonha de dizer que ele é filho do Tião⁴⁷:

Tião: O que aconteceu, meu anjo?

Maria: Tira a mão de mim! Anjo o caralho! Arrebentada, fudida, levando murro na barriga, isso é que eu sou! Tenho nada de anjo não.

Tião: O que que te aconteceu, Maria?

Maria: O que aconteceu pra todo mundo. Você é um grande filho da puta, Tião. Tava um massacre na porta daquela fábrica. Nós somos merda pra eles! E tu lá dentro, de bom moço, vendo teu pai levando cacetada sem sangue pra reclamar, pra reagir, porra! Eu não queria que tu fosse herói, eu queria que tu fosse gente! Qual é o teu ideal na vida, hein? É uma mulherzinha fazendo comidinha gostosa? É um filhinho estudando num coleginho legal, tudo limpo? Eu também quero limpo e gostoso. Eu também quero uma vida decente mas não a esse preço. Eles tão fodendo a gente e tu ajudando a foder. Que vergonha, Tião. Que vergonha. Vai-te embora. Teu filho quase não existe mais por causa de porrada da polícia, viu, garoto besta? O médico disse que não foi nada demais, só sangrou, não mexeu com o feto. Se esse filho nascer, ele vai ser só neto do Otávio. Eu vou ter vergonha de dizer que ele é filho do Tião.

Tião: Tá nervosa, menina... Tudo isso é nervo. Tá meio maluca aí como todo mundo. Não é nada disso. Vocês não veem direito. Cês se entregam, porra! Fazem besteira... Quem leva vantagem é quem percebe a merda que é isso aí e sabe se virar.

Maria: Vai embora, Tião. Olha, sem mais nada, tá? Sem noivado, sem casamento, sem porcaria nenhuma. Que você fizesse besteira tudo bem, eu tava até sabendo. Mas teu estômago aguentar tudo aquilo de cabeça baixa... Tião, você ficou sendo merda, percebeu?⁴⁸

⁴⁷ Sobre *Dona Romana* e sobre *Maria*, Iná Camargo Costa desenvolve uma exposição interessante no capítulo *Papéis de mulher no teatro moderno*, no livro *Sinta o drama*, p. 177-181.

⁴⁸ Essa cena pode ser vista entre 1:35:24 e 1:39:30 do filme. Pode-se comparar este texto com o que configura na dramaturgia original, nas páginas 111, 112, 113 e 114, com caráter fundamentalmente diferente.

Nessa cena inclusive se insere uma ação que não se apresentava na peça e que também atribui nova leitura ao roteiro em relação à dramaturgia: Tião dá um tapa na cara de Maria. Aqui se explicita a questão da reprodução da opressão⁴⁹; o trabalhador, oprimido pelo patrão na fábrica, em casa oprime a mulher. Essa concepção já se estabelecia na dramaturgia, sendo, no filme, apenas esgarçada com o tapa. E Maria diz pra ele: “Bate! Bate mais! Bate em mim, bate no teu pai, na tua mãe, nos teus companheiros! Em nós você quer bater, deles você aceita gorjeta!”. Na dramaturgia, embora não tenha havido violência física e Tião tenha – ao contrário do esperado dos típicos homens “canalha-padrão” (COSTA, Iná Camargo, 1998. p. 178) brasileiros – assumido a paternidade da criança de imediato ao tomar conhecimento da gravidez, a violência emerge por outros meios. São violências verbais e simbólicas, na medida em que Tião o tempo todo declara total desconsideração pela opinião da noiva. Guarnieri atribui a Tião um comportamento condizente com a ideologia liberal e o torna cego para a nova realidade feminina, representada pelas trabalhadoras Dona Romana e Maria. Maria diz a ele no final: “Sozinho não adianta!... Sozinho tu não resolve nada!...”⁵⁰, mas Tião não é capaz de compreender isto. Como bom “aprendiz de liberal” (COSTA, Iná Camargo, 1998. p. 180), para tomar emprestada a expressão da camarada Iná, Tião desenvolve sua relação amorosa dentro das leis da honestidade e da moralidade, com absoluta lealdade. Mas seu individualismo – pressuposto do drama em crise⁵¹

⁴⁹ Sobre isso ver: FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

⁵⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 114.

⁵¹ Sobre isso ver: COSTA, Iná Camargo. *A produção tardia do teatro moderno*. In: ___. *Sinta o drama*. p. 14 e p. 18.

e do capitalismo concorrencial – é tão arraigado que ele se torna incapaz de ampliar o horizonte dessa lealdade, já que não considera a mulher como igual a ele. No diálogo com Jesuíno quando este o alerta que Maria pode não aprovar sua decisão de ir contra a greve, a resposta do noivo é um primor de desconsideração pelo pensamento dela: “Maria é minha mulé e gosta de mim. O que eu fizé ela vai achá certo!...”⁵². Se Maria puxa o assunto ele a interrompe toda vez que ela tenta argumentar e reitera suas convicções pequeno-burguesas:

Maria: Pensa na turma, Tião. Aqui todo mundo te qué bem.

E eu mais do que ninguém...

Tião: Tá preocupada com quê?

Maria: Com ocê! Porque quando fala em greve tu te aborrece...

Tião: Não pensa nisso. Não é assunto em que mulhé se mete...

Maria: É sim!... O que é que tu tem medo...

Tião: Medo! Tu também me vem falá em medo? Medo de nada!

Quero é vivê bem com ocê... só! Greve me aborrece porque sempre dá bolo, a gente pode perdê emprego... Ah! Não pensa nisso...

O que eu fizé é pro nosso bem!⁵³

Tião afirma que greve não é assunto para mulher se meter, que ela, como mulher dele, vai apoiá-lo em qualquer decisão porque ele é capaz de decidir sobre o bem deles – E ainda houve quem tenha se surpreendido por Maria largar ele no final! – Desta forma, são desfeitas quaisquer ilusões de um operário heroicizado e idealizado. Tião não é colocado como um pobre coitado, mas sim retratado dialeticamente: ao mesmo tempo vítima de um sistema e sujeito de seu próprio destino.

A partir da nova dimensão que o texto adquire quando transposto para o cinema depois das greves do ABC em fins dos anos 70, é possível perceber que em 1955/58

faltavam os meios técnicos para Guarnieri dar o salto que o teatro épico exigia. A obra brechtiana ainda não era presença forte no Brasil nesta época, tendo sua primeira montagem profissional só em agosto de 1958 em uma produção de Maria Della Costa de *A alma boa de Setsuan. Eles não usam black-tie* “introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo” (COSTA, Iná Camargo, 1996. p. 21). Esse aspecto político era tão novo em nossa história que coloca Guarnieri diante do maior problema da dramaturgia do século XX: o tensionamento entre forma e conteúdo. “Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática [...] a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático).” (COSTA, Iná Camargo, 1996. p. 24). Com o passar do tempo, com o avanço histórico e a maturidade política e dramática de Guarnieri, em conjunto com seu companheiro de gravação e de militância Leon Hirszman⁵⁴, o autor faz interferências decisivas no filme, revelando ter plena consciência dos limites históricos daquela dramaturgia. “A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país” (COSTA, Iná Camargo, 1996. p. 39): o avanço das lutas dos trabalhadores estava contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado, a saber, a política de aliança de classes. Comparar a peça ao filme nos leva a compreender que a forma não é uma caixa na qual podemos adequar qualquer conteúdo. Como Iná Camargo Costa gosta de dizer, forma é conteúdo sedimentado; assim, para tratar de novos temas não podemos nos munir

⁵² GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 73.

⁵³ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. p. 78.

⁵⁴ Leon Hirszman foi influente militante político do PCB e atuou também no CPC.

de velhas armas. Isso nos leva a supor como poderia crescer essa nova forma dramatúrgica e como o Teatro de Arena, Guarnieri, Vianinha, Boal e outros companheiros de geração provavelmente teriam dado passos mais largos ainda em direção a uma dramaturgia épica no Brasil se essa trajetória não tivesse sido fortemente abalada pela contrarrevolução preventiva de 64, e mais ainda em 68.

Se na dramaturgia de 55 Guarnieri já caminhava para a epicização do teatro, na medida em que tenta assumir uma concepção que colocasse o centro fora do indivíduo, para usar o conceito de Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, Anatol apud. COSTA, Iná Camargo, 1998. p. 18.), ainda estava preso à experiência histórica da passagem do indivíduo para o individualismo – consoante a demonstração de Lukács (LUKÁCS, George apud. COSTA, Iná Camargo, 1998. p. 18). No filme, por sua vez, “o solo do indivíduo desapareceu” (COSTA, Iná Camargo, 1998. p.18). A peça acabou se ligando a esta transformação da experiência política e formal de maneira visceral, de modo que hoje se torna quase impossível pensar a peça sem o filme e vice-versa. Estamos tratando, assim, de um marco na dramaturgia brasileira, no teatro brasileiro e no cinema brasileiro. O marco zero que estabelece o início da tradição do teatro épico no Brasil e o marco que retoma o cinema político após a ditadura, revelando-se a superação dialética de seu ponto de partida e reestabelecendo o papel de vanguarda da arte na formação de uma consciência nacional-popular no Brasil. O filme, após a estreia internacional e a conquista do Prêmio Especial do Júri Leão de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Veneza, acabou tendo que passar pela censura e a estreia no Brasil foi aclamada pelo público e pela crítica⁵⁵,

⁵⁵ A atriz Bete Mendes conta sobre isso em entrevista pessoal concedida à autora deste texto.

começando a reabrir os caminhos traçados pelo Cinema Novo dos anos 60, que, a partir dos ideais do CPC, estaria “na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução.” (RIDENTI, Marcelo, 2000. p. 89). O proletariado entra em cena e tematiza a luta operária, a luta capital *versus* trabalho, a luta por condições dignas de emprego, a luta por melhorias salariais e a luta por moradia; um novo conteúdo que carrega consigo novos problemas formais. Para além do tema que adentrava a telona, o próprio modo de produção foi inovador para o cinema brasileiro, já que boa parte do elenco fazia parte da militância – Bete Mendes conta⁵⁶ inclusive como era gravar entre um comício e outro durante as greves do ABC – e a proposição da produção foi de cachê igual para o elenco do núcleo principal, equalizando os jovens atores e os mais experientes⁵⁷. *Eles não usam black-tie* revoluciona não só o assunto da nossa arte, mas também a produção, o público do teatro brasileiro e o nosso cinema. É, portanto, peça fundamental para a compreensão da história do teatro, do cinema, da arte e da cultura brasileiros. No teatro, onde surgiu, revela não só o naturalismo adentrando a concepção dramatúrgica por todo o século XX, mas também um primeiro passo em direção a um teatro épico. Esta tradição de uma arte nacional-popular, intrinsecamente ligada ao assim chamado teatro político, embora interrompida pela repressão e pela censura da ditadura, jamais foi inteiramente soterrada e segue dando frutos no teatro contemporâneo de grupo até hoje.

⁵⁶ Em entrevista pessoal que futuramente estará disponibilizada em plataforma virtual.

⁵⁷ Informação também cedida generosamente pela atriz Bete Mendes.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. Ensaios sobre Brecht. São Paulo: Boitempo, 2017. BENSÄID, Daniel. Marx, manual de instruções. São Paulo: Boitempo, 2013.

BETTI, Maria Sílvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: História do teatro brasileiro. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

BRECHT, Bertolt. A mãe. In: Teatro completo em 12 volumes Volume 4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Graal, 1996. COSTA, Iná Camargo. Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Arena, marco zero. s/d. Disponível em: <<https://studylibpt.com/doc/5554607/teatro-de-arena--marco-zero---instituto-augusto-boal--blo...>> Último acesso: 05 de dezembro de 2020.

COUTINHO, Carlos Nelson. No caminho de uma dramaturgia nacional-popular. In: NEVES, João das. O último carro: anti-tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976.

COUTINHO, Carlos Nelson (org.). O leitor de Gramsci: escritos escolhidos 1916-1935. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. São Paulo: Perspectiva, 2010. FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GONÇALVES, Marcos A.; HOLLANDA, Heloisa B. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam black-tie. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

LUCKÁCS, George. História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista. WMF Martins Fontes: São Paulo, 2019.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política – Livro I: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2017.

MOSTAÇO, Edelcio. Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta; Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

NETTO, José Paulo (org.). Curso livre Marx-Engels: a criação destruidora. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2015.

PACHUKANIS, Evguiéni B. Teoria geral do direito e marxismo. São Paulo: Boitempo, 2017.

PEIXOTO, Fernando. Brecht: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROPA, Eugenia Casini. A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2014.

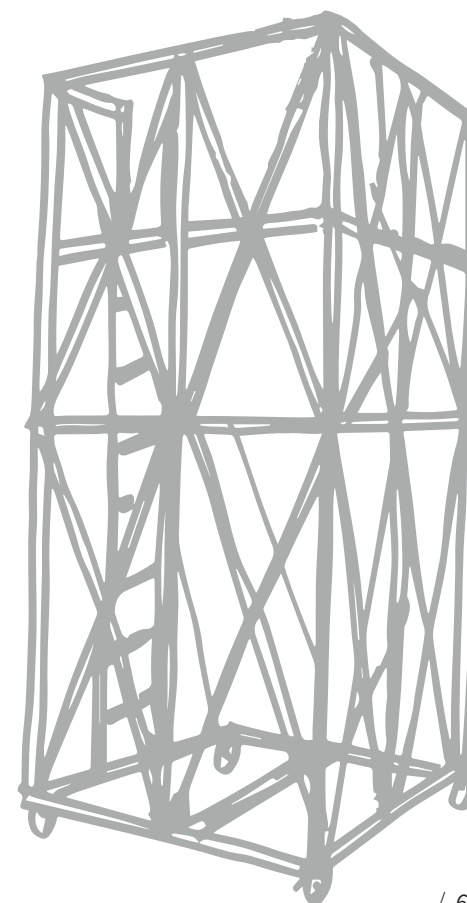
SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TROTSKY, Leon. Sobre os sindicatos. São Paulo: Sundermann, 2019.

ZOLA, Émile. O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Eles não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri. Dir. de produção: Carlos Alberto Diniz. São Paulo, Brasil: Leon Hirszman Produções e Embrafilme – Empresa Brasileira de Filme S. A. Brasil, 1981. 123 min. Disponível na íntegra em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U-zl2K1bDRog>> Último acesso: 05 de dezembro de 2020.



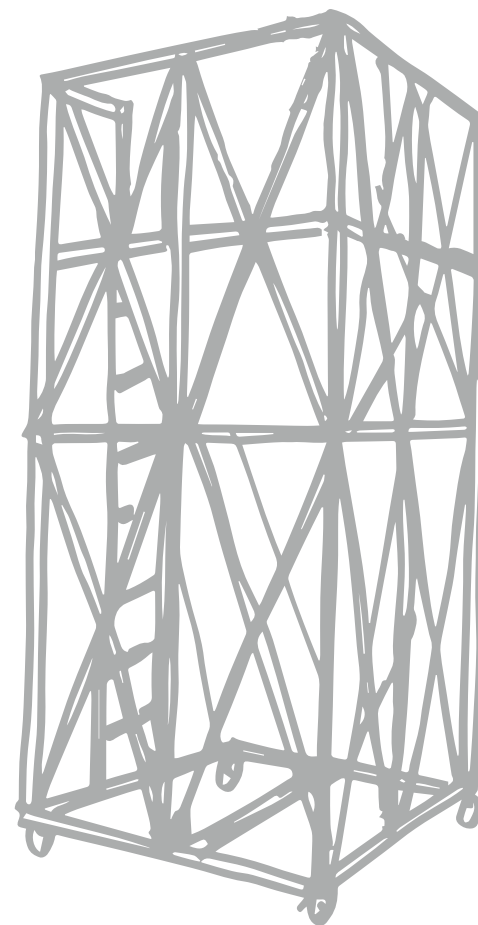
TESTEMUNHO FERNANDO PEIXOTO

*Depoimento dado no início
dos anos 1990*

“Então, de repente, teve aquela preocupação. E buscamos com Ruggero Jacobbi, justamente, que foi dar uma palestra em Porto Alegre sobre cinema e nós pegamos o Ruggero e convencemos o Ruggero a dirigir a escola. E conseguimos criar uma Universidade na escola, o Ruggero foi pra lá trazendo toda a bagagem do TBC, mas, ao mesmo tempo, toda uma preocupação que ele tinha, que ele era muito próximo do Teatro de Arena, e ele defendia muito as posições, que depois o Arena e o Oficina depois vão representar (...) que era uma posição de entrar, mergulhar profundamente na realidade brasileira, tentar encontrar uma forma de representação que correspondesse ao homem brasileiro, buscar o texto nacional e, portanto, uma forma de encenação que correspondesse à encenação brasileira, fora

dos modelos dos quais ele era um dos representantes. E ele dizia que o essencial era (...) descobrirmos uma forma de fazer um teatro que fosse o contrário da que a que ele ensinava. Porque ele ensinava um modelo de fora, da Itália, da realidade italiana e europeia, e não da brasileira. Mas ele tinha essa preocupação de ordem política nele, (...) de formação política, que levava ele a esse encontro com a realidade latino-americana e especificamente nacional.”

*Célia Helena Digital. Encontro com Fernando Peixoto
– Acervo & memória / Célia Helena Digital. YouTube, 26/09/2019.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FwkkYBjiChc&t=40s>.*



NOS TRILHOS DE JOÃO DAS NEVES

Apontamentos sobre a peça O Último Carro

Márcio Marciano*

“A consciência de fazer explodir o continuum da História é própria às classes revolucionárias no momento da ação”

Walter Benjamin

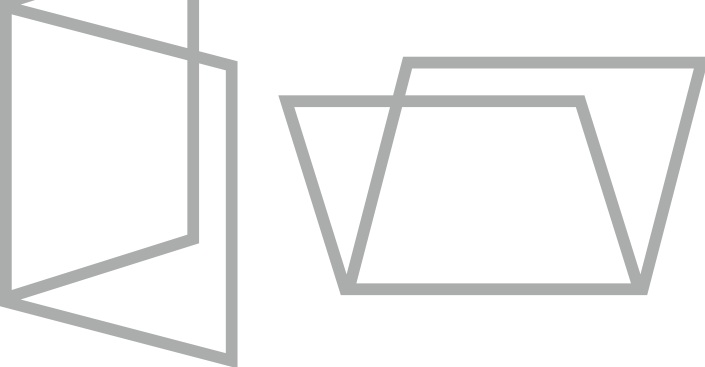
Em 1976, o Grupo Opinião estreava no Rio de Janeiro *O Último Carro*, de João das Neves. Escrita entre 1965/66 e reescrita em 1967 por ocasião do “1º Seminário Carioca de Dramaturgia”, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, a peça foi encenada somente nove anos mais tarde. Quando a montagem veio a público, o Opinião sentiu a necessidade de editar o texto na íntegra, juntamente com apontamentos e reflexões sobre o processo de encenação da peça, que viria a se tornar um marco da dramaturgia brasileira, num momento em que a Ditadura Militar já dava mostras de esgotamento, após o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, nas dependências do DOI/CODI, em outubro de 1975.

O “caderno” nos informa que, embora fosse “a peça detentora do prêmio especial de montagem que deveria ter sido realizada pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro)”, permaneceu na gaveta durante 9 anos, sendo que em 1976 retomava “um fio perdido há algum tempo”. Ainda segundo o Opinião, “o silêncio forçado só fez aumentar o rumor subterrâneo nas gargantas do nosso povo. E o *Último Carro* é um texto em que o povo brasileiro é agente e paciente, autor e intérprete de si mesmo”.

Dadas as circunstâncias históricas em que o texto foi escrito e posteriormente encenado, nos parece de fundamental importância retomar hoje sua leitura de modo a, mais uma vez, reatar o “fio perdido há algum tempo” para redimensionar sua importância no contexto da produção de uma dramaturgia brasileira de corte dialético, interessada nos temas identificados com a luta e a emancipação das classes trabalhadoras no Brasil.

O Último Carro tem como segundo título “As 14 estações” e como subtítulo “Anti-tragédia brasileira”. A tentativa de uma reflexão crítica da peça passa necessariamente pela indagação sobre os motivos de o Autor agregar ao título da peça duas fortes referências. A primeira delas, as “estações” do segundo título, remetem aos “autos sacramentais”, embora seja direta a alusão ao espaço mesmo da ação da peça, que se desenrola tanto no interior dos trens de subúrbio da Central do Brasil, quanto em suas plataformas de embarque. Cabe salientar que catorze são as “estações” da “Via Dolorosa”, o que deixa evidente a relação com o calvário de Cristo, sendo nove as “estações da cruz” que acontecem do lado de fora, e cinco as “estações” no interior do “Santo Sepulcro”.

Já a segunda referência, a do subtítulo, parece menos evidente e mais complexa, uma vez que a denominação



“Anti-Tragédia Brasileira” parece sugerir uma antítese ao sentido “trágico” da existência humana. De imediato, surge a questão de saber se o prefixo “anti” se refere prioritariamente a uma tentativa formal contrária à estrutura clássica da tragédia, significando o adjetivo “brasileira” sua mera feição temática. Ou se o prefixo “anti” sugere a tentativa de oposição às condições “trágicas” em que vive a população nas periferias do país, significando a peça um libelo contra o quadro de miséria e violência que marca a sociabilidade do povo que se aglomera nos trens da Central.

Não cabe aqui elucubrar sobre a “essência” da tragédia, discutir em pormenores sua estrutura formal ou seu caráter filosófico. Tampouco meditar sobre o modo como a tradição incorpora o “sentido” trágico das peças gregas, adequando-o às injunções de sua atualização histórica¹. Contudo, parece não escapar a João das Neves a ambiguidade produtiva do termo “Anti-tragédia”, de forma que o utiliza com o intuito de chamar nossa atenção para suas múltiplas conotações quando se trata de pôr em cena não apenas exemplos do que vulgarmente pode ser chamado de tragédia brasileira, como também

¹ Sobre a crítica e assimilação da “tragédia” pela tradição, ver o livro fundamental de Raymond Williams, *A tragédia moderna* (São Paulo, Cosac & Naify, 2002).

a tentativa, no plano simbólico, de sua superação: em *O Último Carro* importa menos a trajetória do “herói trágico”, enquanto indivíduo diante da “ação irreparável”, para quem o destino se apresenta de maneira inclemente, do que chamar a atenção para as reais possibilidades de um sujeito coletivo, capaz de se antepor a esse mesmo destino.

O próprio João das Neves assim se refere quando define o “universo” da peça:

“É um Universo trágico, regido pelos deuses cegos de um Olimpo sem grandeza, num mundo que não produz mais herói porque o heroísmo está encravado na luta cotidiana pela sobrevivência de toda população de uma cidade, de um País, de um mundo. O nosso mundo, do nosso terceiro mundo. Que só poderá deixar de sê-lo quando tomar em suas mãos o seu destino transformando a sua tragédia diária na anti-tragédia de sua redenção.”²

A ideia de que o povo brasileiro possa vir a ser “autor e intérprete de si mesmo” ao “tomar em suas mãos o seu destino”, embora problemática nos dias de hoje por implicar certo voluntarismo, sinaliza a aposta de João das Neves numa ação organizada da classe trabalhadora (e não apenas dela, como também das camadas subproletarizadas e precarizadas), capaz de fazer frente à desordem sistêmica imposta pelo Capital.

Porém, se quisermos aprofundar a discussão sobre o alcance e a viabilidade dessa utopia, precisamos antes desenvolver até o limite as implicações dessa escolha deliberada de João das Neves, que justapõe no mesmo campo formal e simbólico duas referências históricas performadoras da experiência do Teatro no Ocidente,

² NEVES, João das. *O Último Carro ou As 14 Estações* (Caderno/Programa Grupo Opinião, Rio de Janeiro, 1976).

o “auto sacramental” e a “tragédia clássica”, ainda que esta última compareça na forma de sua “negação redentora”.

Veremos que o Autor irá se valer da narrativa épica, dialetizando internamente cada fragmento de cena, de modo a compor um quadro bastante amplo e diverso das relações sociais que se cruzam no ambiente ferroviário suburbano carioca, marcado pelo convívio forçado e provisório de operários do campo e da cidade, funcionários da ferrovia, agentes de segurança, desempregados, vendedores de bugigangas, mendigos e marginais. Nesse vasto espectro de gente espoliada pela lógica voraz da acumulação primitiva, vislumbra-se vestígios de uma humanidade “emparedada” nos vagões e plataformas em sua vã tentativa de conferir sentido à própria existência.

Com estrutura semelhante à dos autos sacramentais, a ação se desenvolve ora no interior dos vagões, cadenciada pelo rumor indolente da composição, ora nas plataformas de embarque, retardada pela aflitiva espera dessa mesma composição que nunca chega na hora marcada, numa espécie de “via crucis” cotidiana sem remissão. Nesse calvário suburbano demarcado pelos trilhos da Central, vemos sucederem-se figuras embrutecidas pela pobreza infame, desumanizadas pela crueza da miséria, em sua luta solitária e obstinada por qualquer lenitivo capaz de superar as agruras do dia, seja através da fé religiosa, da crença em valores de uma moral errática ou da aposta nos golpes da malandragem, sempre na esperança de uma saída, seja ela qual for. Assim, configura-se a sugestão de um rebanho a ruminar inconscientemente a chegada messiânica de sua redenção, enquanto o trem percorre as franjas suburbanas da ci-

dade adormecida. Porém, a semelhança aos “autos” se encerra nessa aparente passividade de quem sofre individualmente os reveses de um “destino cego”.

Apesar das “14 Estações” do subtítulo, “O Último Carro” não se configura meramente como um drama de estações. Sua estrutura é mais complexa porque lança mão de soluções formais angariadas do teatro dialético de Brecht e Piscator, sobretudo o caráter epigramático das cenas, o acirramento interno das contradições, a fragmentação dos episódios e a utilização de projeções, responsáveis pela estruturação da narrativa, e que contrastam o tempo da fábula com a atualidade de instantâneos da rotina diária dos trens da Central do Brasil, bem como do cotidiano de violência e pobreza que assola toda a cidade.

Desse modo, o que poderia ser apenas um painel estático da vida social no âmbito da acumulação capitalista ganha dimensões épicas à medida que descortina as raízes históricas dessa sociabilidade marcada pela brutalidade da exploração a qualquer custo, sem contudo deixar de permitir vislumbra, através de um recurso narrativo de altíssimo padrão técnico, a negação da exploração de classe como destino fatal, sendo esse recurso um dispositivo emprestado da tragédia clássica, ou seja, o surgimento de um *deus ex machina* utilizado dialeticamente.

Vejam os como o Autor desenvolve a narrativa aos saltos de forma a produzir com lógica irrepreensível a precipitação de uma ocorrência externa capaz de apresentar-se como absolutamente plausível no plano da fábula, ao mesmo tempo em que se constitui, no plano simbólico, como metáfora da potencialidade revolucionária, quase sempre inconsciente, porém viva, da parcela

marginalizada da sociedade.

A peça é dividida em dois atos. O primeiro ato é subdividido numa sequência de seis cenas, sendo que entre a quinta e a sexta cena há um corte seco para uma projeção indicada com a seguinte rubrica:

“[...] Fusão para o filme. A câmera deve percorrer vários vagões do trem focalizando meninos que dormem descalços, um homem maltrapilho, um pretinho que planta bananeira defronte das portas abertas do trem, enquanto um outro ri um sorriso sem dentes. Corte para uma estação tomada do interior do trem em movimento. Um mendigo dorme num banco, homens conversam. A câmera volta ao interior do trem e focaliza agora uma velha mendiga com uma criança no colo. Desaparece o filme. [...]”³

O surgimento inesperado desta primeira projeção, em momento decisivo da fábula, confere à narrativa uma amplitude que irá desdobrar-se no segundo ato da peça. As imagens sugeridas pelo Autor complementam e enriquecem o quadro social entrevisto nas cenas anteriores, além de apresentar duas figuras “uma velha mendiga com uma criança no colo”, que passarão ao primeiro plano da ação, desempenhando papel de importância capital no transcurso da narrativa.

No segundo ato, as projeções passarão a organizar a dinâmica da ação alternando-se com as cenas representadas ao vivo. Essa alternância ganha velocidade à medida que o público é informado de que o trem não tem maquinista e segue des governado, sem parar nas estações, rumo à catástrofe iminente. Essa ocorrência externa, a constatação de que o trem está sem

controle, irá mobilizar os passageiros a buscar uma saída. Desse modo, o que no plano da fábula surge como fato plausível, o mal funcionamento da máquina e seu previsível desenlace catastrófico, opera no campo simbólico como fator de mobilização do grupo que se vê obrigado a buscar, coletivamente, uma solução que desatrele o “último carro” da composição que se abala rumo ao descarrilamento.

As figuras até aqui apresentadas – todas pertencentes ao mesmo grupo social de “humilhados e ofendidos” – veem-se diante das seguintes alternativas: deixar-se levar passivamente à fatal destruição com o choque inevitável da composição; lançar-se para fora da mesma ao encontro da morte; ou procurar meios de se desvencilhar da máquina des governada. Parte do grupo de passageiros irá perfilar-se junto à figura do “Beato”, que prega o juízo final, numa atitude fatalista de quem vê na crença religiosa a salvação da alma. Parte irá desdenhar da própria desgraça, sabendo-se desde sempre condenada. Enquanto alguns poucos passageiros tentarão reverter o quadro de dimensões trágicas.

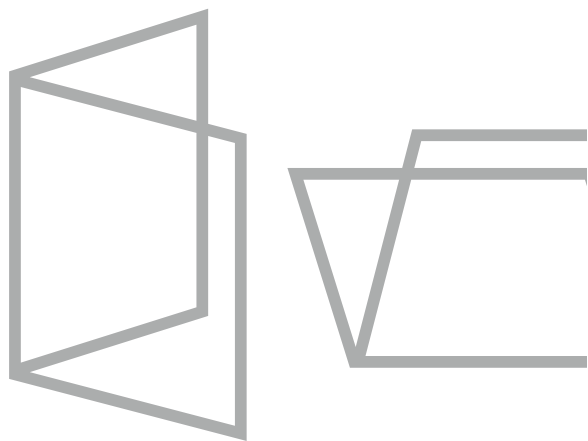
Essa precipitação do desenlace da narrativa revela a acurada sensibilidade de João das Neves na figuração das contradições de um grupo social que, embora contingencialmente aproximado pelas circunstâncias, não se reconhece enquanto integrantes de uma mesma classe, e age ideologicamente condicionado por valores exógenos à sua real condição de lumpen. Sendo assim, o “Beato” acabará por assumir involuntariamente uma liderança junto àqueles que, diante do trágico desenlace, preferem uma saída transcendente e passiva. Enquanto o grupo de “malandros” liderado por Cicatriz, diante da ameaça de destruição, reforça sua condição

³ NEVES, João das. *O Último Carro ou As 14 Estações* (Caderno/Programa Grupo Opinião,. Rio de Janeiro: 1976).

marginal através da crença de que a ação individual é sempre a única alternativa.

Caberá aos operários a tentativa precariamente organizada de fazer parar o trem ou de desatrelar da composição o “último carro”. No primeiro ato da peça, estes são apresentados como um grupo de vizinhos ou colegas de trabalho com ideias divergentes sobre o que fazer acerca dos abusos da empresa ferroviária. Da aceitação passiva à depredação dos trens e estações, da greve ao confronto com a polícia. Entre o escárnio e o desabafo sincero, os trabalhadores ruminam sua impotência diante do descaso da companhia. No segundo ato, no entanto, a sombria perspectiva da morte os faz agir de modo objetivo e coletivamente.

Mencionamos anteriormente a utilização de projeções como fator estruturante da narrativa. Se no primeiro ato ela surge como dispositivo cenográfico de ambientação do interior do trem e das plataformas, tendo função sobretudo descritiva na apresentação de figuras que em seguida surgirão na cena como a velha mendiga e a criança, no segundo ato, sobressai o caráter narrativo das imagens que, embora ainda constituam forte apelo descritivo na ambientação da ação, assumem função primordial na narrativa, sendo que a justaposição dos temas na montagem das sequências fílmicas confere à totalidade da cena um recorte marcadamente dialético.



Vejamos a seguir como as rubricas do segundo ato performam uma espécie de roteiro cinematográfico autônomo que, associado às cenas presenciais, historicizam a narrativa, dando ao conjunto dimensão épica.

1. “Corte para o filme. Mão no telégrafo. No telefone. Rotativa de jornais. Multidões nas estações. Em volta de bancas de jornais. Por toda cidade. Desaparece o filme”.

2. “Corte para o filme. Panorâmica de uma grande procissão com o andor da Virgem. A câmera se aproxima do rosto, que toma toda a tela. Corte para a fachada de uma igreja. Corte para detalhes do interior, rostos, pés de santos, mãos, altares barrocos. A música se mistura ao *Messias* de Haendel e a pontos de macumba. Panorâmica da cidade. Pessoas se deslocando nas ruas. Corte para o mar. Corte para cerimônias de Candomblé no dia de São Silvestre. Um beato que prega na Av. Copacabana em meio ao ruído dos transeuntes. Parada militar. Central do Brasil. Desaparece o filme.”

3. “Inicia-se um tiroteio. Corte para a tela. Projeção de fotografias de “Cara de cavalo” e outros bandidos fuzilados pela polícia. Projeção de manchetes de jornais e revistas, referentes aos bandidos. Os tiros continuam sempre. Acendem-se luzes no primeiro vagão. Desaparecem os tiros e a projeção.”

4. “Corte para a tela”. A câmera passa rapidamente pelos vagões. Corte para o fotograma de um homem inteiramente arrebatado no meio dos dormentes. É “Cicatriz”. A câmera corre sobre a linha férrea. Fotograma de Judith (a menina) como se fosse um estandarte. Corte para o último carro. A Prostituta com as mãos no rosto grita aterrorizada.”

5. “Corte para a tela. A câmera avança para dentro dos diversos vagões, percorrendo todo o trem, do último ao primeiro carro. A princípio lentamente, parando em detalhes de portas abertas, janelas quebradas, ventiladores sem pás, homens e crianças dormindo nos bancos. Depois vai acelerando a sua marcha até que a imagem se transforme numa massa cinzenta, informe. Corte. Sai tela.”

6. “Corte para o filme. Beto carregando Mariinha através dos vagões. Mariinha vai parando de se debater e começa a acariciar a cabeça de Beto. Beijam-se. Ouve-se ruído de marteladas que vai aumentando gradativamente. Sai o filme.”

7. “Corte para o filme que mostra o carro que foi separado e o rosto ansioso dos que foram para lá. Depois o vagão correndo sozinho e gradativamente diminuindo a velocidade até parar. Corte para o resto da composição, que continua em alta velocidade. O ruído das rodas aumenta. A “Aleluia” vai ao paroxismo. Black-out. Um grande estrondo. Na tela a foto de um desastre de trem. Composições engavetadas, corpos pendurados e mutilados.”⁴

A sequência de rubricas acima denota o quanto a ação se intensifica no palco, sendo que o tempo da cena se acelera à medida que os conflitos entre os interesses em jogo chegam ao paroxismo. A alternância eletrizante entre as imagens e o acirramento das contradições na cena, os cortes secos de passagem de um registro a outro, a iminência da catástrofe a pressionar os ânimos dos passageiros, tudo isso produz na narrativa um salto qualitativo que extrapola o âmbito da fábula para o campo simbólico.

A metáfora de um trem a avançar desgovernado rumo à destruição, tanto ontem como hoje pode representar a situação do país, prestes a descarrilar dos trilhos do desenvolvimento econômico e social, o que poderia conferir um caráter fatalista a *O Último Carro*. Porém, o Autor já nos alertava no subtítulo tratar-se esta peça de uma “anti-tragédia brasileira”. Talvez porque, tendo em mente a advertência de que é preciso “ler a História a contrapelo”, portanto, da perspectiva dos vencidos, ele tivesse em mente as seguintes palavras de Walter Benjamin⁵:

⁴ NEVES, João das. *O Último Carro ou As 14 Estações*, op. cit.

“Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência.”⁵

Do ponto de vista dessa possível leitura, o capitalismo, sobretudo nos dias atuais, de crise permanente e desordem sistêmica, é a “locomotiva” a transportar a civilização rumo ao abismo, de modo que ao final da peça um coro feminino surge para fazer a seguinte indagação ao público, que serve de advertência:

“Seu trem tem rumo? Aonde o conduz? À estação mais próxima? O senhor perdoe, qual é a estação mais próxima? A mesma de ontem? A mesma de ontem?”

Quatro décadas depois de sua estreia em 1976, período sombrio da história do país, o texto de João das Neves mantém o mesmo destemor poético e o mesmo olhar solidário sobre as mazelas que ainda hoje acossam a população de nossas periferias. Mais do que isso, o que não é pouco, a dramaturgia de *O Último Carro* preserva qualidades de um experimentalismo que não se esgota em jogos de linguagem autorreferentes, mas que extrai suas soluções formais da própria matéria viva que João das Neves retira de sua observação e apreço pela luta diária de um povo que pode “tomar o destino em suas mãos.”

(* Márcio Marciano é dramaturgo e diretor do Coletivo de Teatro Alfenim)

⁵ Citado por Michael Löwy, em *A revolução é o freio de emergência – Ensaio sobre Walter Benjamin* (São Paulo: Autonomia Literária, 2019).

TESTEMUNHO JOÃO DAS NEVES

2015

Em geral as peças que escrevo têm um viés um pouco diferente da dramaturgia tradicional. Raramente eu tenho um personagem principal. As minhas peças são sempre da coletividade. (...) Elas vivem da coletividade. *O Último Carro* é o exemplo mais claro disso. As personagens entram em uma cena e depois entram em uma voragem coletiva em que elas somem e desaparecem (...). Elas não se afirmam como personagens, mas como pessoas que refletem sobre o que está acontecendo em cena. A trama não girava em torno da personagem, mas em torno do contexto social em que elas estavam submersas.

Itaú Cultural. O coletivo é o protagonista
- *Ocupação João das Neves (2015). YouTube, 25/09/2015.*
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0nUBa-5SA_g

TESTEMUNHO VIANINHA

Existe um momento em que não somos artistas e somos políticos. É quando todo o povo é político. É quando as tensões sociais sobem à tona da realidade e se expressam politicamente com nitidez, com clareza. É quando todo homem, em qualquer atitude, é político. É quando existe um equilíbrio diretamente político – queda de Jânio, eleição, golpe etc. Aí sim – aí, adeus arte – não é possível representar o mundo – se o mundo se representa na sua imediatez – não é possível descer na realidade se a realidade subir à tona. Aí seremos políticos. Nosso teatro será palanque, será tribuna, será jornal, será comício. Apontaremos ações a tomar, imediatas. Relataremos fatos, informaremos e apontaremos a ação.

(Manuscritos de um artigo não finalizado escrito entre 1961 e 1962.
O manuscrito pode ser encontrado no CEDOC – Centro de Documentação
da Funarte – no Rio de Janeiro)

Fragmento retirado do livro VIANNA FILHO, Oduvaldo. Peças do CPC:
a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado.
1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VIANINHA. FORMAÇÃO PELA MILITÂNCIA

Rafael Litvin Villas Bôas¹

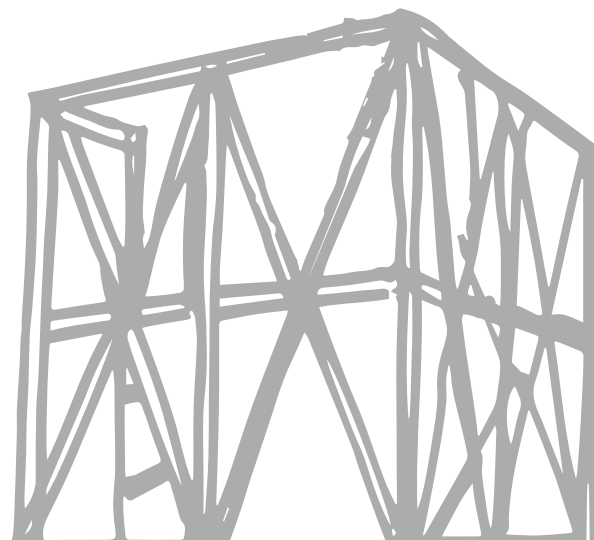
A dobradinha participação política e atuação artística foi uma característica de determinada militância da esquerda brasileira das décadas de 1950 e 1960. Pela diversidade de atividades que desenvolveu e pelo empenho que a elas se dedicou, Vianinha é lembrado por muitos militantes que protagonizaram a época, como figura chave do percurso de radicalização artística que culminou no Centro Popular de Cultura (CPC) (BARCELLOS, 1994). A intensidade de seu trabalho em diversas frentes – dramaturgia, atuação, agitação política e cultural – fez dele um personagem protagonista das iniciativas do teatro engajado, do Teatro Paulista do Estudante (TPE) ao grupo Opinião, passando pelas experiências do Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC).

¹ Rafael Litvin Villas Bôas é graduado em Jornalismo (2001), Mestre em Comunicação (2004) e Doutor em Literatura Brasileira (2009) pela Universidade de Brasília. É professor da Licenciatura em Educação do Campo e do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UnB. Desde fevereiro de 2021 é diretor da UnBTV. Coordena o Coletivo Terra em Cena e integra a coordenação da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal.

A trajetória do dramaturgo se destaca por conciliar vigor estético expresso na dramaturgia empenhada, engajamento no maior partido de esquerda da época, o Partido Comunista do Brasil (PCB), e a disposição de assumir a luta no *front* da cultura, atuando seja como organizador de movimentos coletivos, seja como ensaísta disposto a refletir sobre a experiência em curso apontando as contradições e os limites do processo, no calor da hora, por meio de textos de intervenção.

Sua condição de “autor como produtor” que investiu tanto na dramaturgia quanto no ensaísmo, passando pelo incentivo a formas coletivas de produção e de socialização dos meios produtivos, permite uma avaliação acurada sobre os nexos entre forma teatral e processo social.

Neste artigo, os textos de intervenção de Vianinha serão tomados como objeto de análise, por considerarmos relevante a maneira como as mediações entre estética e política foram elaboradas, no calor da hora, procurando ao mesmo tempo registrar historicamente o trabalho em andamento, teorizar sobre a experiência em curso e intervir politicamente no debate visando ora a afirmação da legitimidade do teatro político, ora a organização e unidade da classe teatral, ora um exercício de análise



se da experiência passada e, por fim, em alguns casos, uma tentativa de reflexão mais ampla sobre a produção cultural brasileira.

Ao analisar a contradição entre a dramaturgia épica de Vianinha e sua visão normativa dos preceitos do drama, Costa sugere que estaríamos diante de uma espécie de esquizofrenia cultural:

A reflexão crítica do período parece não ter sido capaz de acompanhar as realizações artísticas. Não podemos nos esquecer de que estamos diante de obras por definição inacessíveis à crítica regular, mesmo na improvável hipótese de haver interesse por elas. Se os próprios interessados não fossem capazes de produzir uma crítica à altura do trabalho que vinham fazendo, ninguém mais seria, como demonstrou a experiência alemã (1996, p. 94).

Como o pressuposto é a lógica da intervenção militante, faz parte dessa dinâmica a mudança de tática na medida em que a conjuntura é alterada. Daí as opiniões por vezes contraditórias quando comparamos textos de momentos distintos. O meio teatral, em determinados casos, é cindido entre aquele do teatro engajado, ao qual Vianinha se insere, e o do teatro comercial, submetido aos critérios burgueses das leis de mercado; entretanto, no momento em que Vianinha adota a política do PCB de construção de uma frente ampla de luta pela redemocratização, esse mesmo conjunto antagônico passa a ser nomeado por ele como categoria de classe, e o autor se esforça por dirimir os confrontos de posições em nome da questão maior em jogo que, segundo ele, seria a luta pela própria sobrevivência do teatro como atividade artística profissional.

A análise dos artigos e entrevistas do militante e dramaturgo reunidos por Fernando Peixoto no livro

Vianinha: teatro, televisão e política (1983) evidencia desde o início da militância e do trabalho artístico de Vianinha a preocupação em identificar a experiência brasileira em seu movimento, ressaltando traços evolutivos, assim como impasses e, sobretudo, contradições. Como militante e homem de teatro, sua produção ensaística percorre duas vias articuladas:

1º) O esforço sistemático de interpretar a experiência teatral brasileira com o auxílio subentendido do arcabouço teórico do PCB, e com isso subsidiar a militância sobre a dinâmica da vida cultural e, mais especificamente, teatral, do país;

2º) Em consonância com a linha do partido, o cumprimento da tarefa de articulador político ampliando o campo de alianças. No período anterior ao golpe, por meio da elaboração de análise em que a única alternativa para a crise do teatro brasileiro aparece como a unidade em torno de convicções ideológicas e do foco realista voltado para os problemas estruturais do país – vide artigo “Uma crise preparada há quinze anos” (1983). E no contexto da ditadura militar, defendendo sobretudo a unidade da “classe teatral”, contra a ditadura e em defesa da sobrevivência da atividade teatral, a despeito das divergências ideológicas – vide artigo “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém” (1983).

Em ambos os casos, providências de formação e intervenção. O acúmulo da formação política é direcionado para a politização do conjunto do meio teatral.

Da indisposição com a forma empresarial de organização teatral ao teatro do CPC

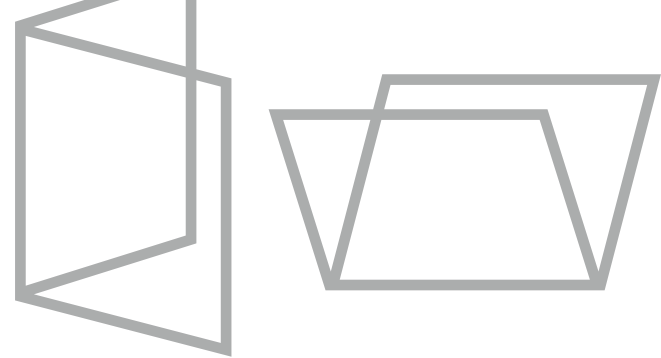
Em um de seus primeiros textos de intervenção, “Momento do teatro brasileiro”, de 1958, Vianinha ressaltou o antagonismo entre teatro comercial e teatro brasileiro.

Um teatro comercial ou um teatro brasileiro, com raízes na nossa vida e na nossa cultura, que é o único que pode sobreviver, criar e tornar-se um verdadeiro teatro? 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 procura a realidade brasileira, que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele (1983, p. 24).

Entretanto, no texto “Uma crise preparada há quinze anos”, que data provavelmente de 1960, podemos notar que a percepção do antagonismo não se torna radical em função da amortização decorrente da adoção da tese conciliatória da política da frente ampla.

O teatro brasileiro já poderia atender com muito mais eficácia um determinado público, sem precisar se radicalizar. Um teatro ainda da pequena burguesia que não lhe enfiasse metafísica na cabeça, mas ação e lucidez, não perderia o consentimento e o aplauso social que todas as companhias têm tanto medo de perder. Por trás dessa crise, existe mais preconceito e inércia do que razões culturais, e mesmo financeiras, mais fundas (op. cit, p. 34).

Nesse texto, prevalece ainda o critério de avaliação empresarial do sistema teatral. No argumento de Vianinha pode-se notar o apelo ingênuo para o nacionalismo do meio teatral: prefere debitar na conta do preconceito e da inércia problemas de ordem política e econômica. Ele aponta o abandono do público de elite que antes finan-



ciara a modernização do teatro brasileiro como um dos aspectos da crise: “O público caixa-alta que amamentou e prestigiou esse teatro há muito o abandonou. A alta sociedade cria suas próprias instituições de divertimento e cultura; com mais dinheiro, importa artistas internacionais; torna-se, ela mesma, centro de atenção, de colunas sociais, de reportagens o que a faz tão ou mais famosa que os artistas que aplaudiram” (*ibidem*, p. 33).

“As companhias teatrais brasileiras não têm o que montar, para quem montar, por que montar. E são incapazes de dar passos políticos que tornem efetivo o auxílio ao autor e ao teatro nacional” (op. cit, p. 34). Antes de sua ruptura radical com o teatro comercial, via CPC, Vianinha concentrou esforços na expectativa de que o problema da crise do teatro brasileiro pudesse ser resolvido sem acirramento de conflitos, somente com mais eficiência administrativa e quebra de preconceitos.

No texto “Quatro instantes do teatro no Brasil”, que segundo Fernando Peixoto trata-se de material não publicado, que pode ter sido escrito “num período que pode ir dos últimos meses de permanência no Arena até a formulação de um projeto para o CPC” Vianinha mostra-se mais incisivo no ataque ao teatro financiado pela burguesia, que adjetiva de teatro da inação, e na fase posterior, com a presença de Ziembinsky e outros

encenadores estrangeiros, de esteticista. Para nosso autor, nessa fase o teatro teria perdido sua função cultural, pois teria se tornado mais um artefato de consumo das elites entre outros tantos. Participante de um projeto que protagonizava a guinada nacionalista do teatro brasileiro, Vianinha agora intervinha no sentido de estabelecer dois caminhos distintos para o processo, a saber:

A filosofia de importação faliu. O Brasil é um país subordinado duramente, desorganizado, caótico. O estrangeiro revela sua verdadeira característica. Um quadro de comportamento para o homem brasileiro é exigido. A responsabilidade nacional estoura como novo sentimento, como novo critério de comportamento. O que é brasileiro não é feio, não é mau, não é inferior. O indivíduo alienado, satisfeito da clareza de sua inferioridade, satisfeito de sua irresponsabilidade, vai para o teatro com o indivíduo que não pode mais se satisfazer com esta perspectiva. Seu empobrecimento, suas dificuldades que aumentam, a luta política que se desenvolve, os seus critérios técnicos e científicos que não são praticados – tudo isso exige uma fundamentação, uma confirmação. O teatro terá que se dividir entre essas duas plateias e foi o que aconteceu – um grande setor do teatro brasileiro preferiu ficar com o público alienado, com critérios idealistas de ação. Uma outra parte, furiosamente, para a realidade nacional. (*op. cit.*, p. 49).

Nos textos “Alienação e irresponsabilidade” e “O artista diante da realidade”, possivelmente escritos em 1960, cujos formatos são o de relatório para discussão interna no Arena, Vianinha incide de um lado contra os impasses estéticos do realismo do Arena, e de outro contra as contradições decorrentes da forma empresarial do grupo.

Em “Alienação e irresponsabilidade” o dramaturgo contesta frontalmente a posição de Zé Renato, que julgava contraditória com os propósitos coletivos do grupo: “A sua participação deve ser participação mesmo – não aceito de maneira nenhuma um empresário velado –

a não ser que concordemos que isso é mais interessante do que a outra solução – a formação de um grupo realmente grupo, que dirija todas as suas atividades” (*op. cit.*, p. 62).

No texto seguinte, “O artista diante da realidade”, Vianinha amplia no argumento a dimensão das contradições do teatro comercial, para além do problema particular da postura de Zé Renato. O autor assume o ponto de vista de um trabalhador de teatro, que depende da venda da sua força de trabalho para sobreviver. Segundo ele, o salário real diminui se comparado ao custo das necessidades, e sem dinheiro não é possível formar elencos, autores e pagar atores. E do ponto de vista de articulação política, Vianinha critica o fato de o Arena e o conjunto do meio teatral não exercerem nenhuma influência nas instâncias políticas decisórias, nem sequer participarem dos debates de interesse nacional. A solução vislumbrada pelo autor é a seguinte:

A solução para mim é a imediata ligação do Teatro de Arena a entidades que facilitem e ampliem a capacidade administrativa do Arena. Não imediata – de hoje para amanhã – mas feita de estudo, de relações, de ligações lentas e necessárias. ISEB, FAU, sindicatos, partidos políticos que expressem ou procurem expressar sua intervenção política na realidade – da mesma maneira que nós queremos intervir culturalmente. Não digo que o teatro de Arena deva ser subsidiário do Partido Comunista. A ligação porém seria fecunda – mantidas as independências. Os contatos seriam abertos por ele. Ele auxiliaria a administração do Arena. É preciso um grande plano de reformas radicais na estrutura do teatro brasileiro (*ibidem*, p. 78).

Embora não faça alusão direta a nenhuma experiência anterior, é muito provável que Vianinha conhecesse as experiências de outros países de articulação do teatro político com sindicatos, partidos e outras entidades, visando à garantia de continuidade de trabalho e a oferta



permanente de um repertório para atender a demanda de entretenimento e formação política das organizações financiadoras.

Cabe notar como várias das sugestões para a resolução dos problemas do Arena foram, em seguida, encampadas pelo CPC. As fronteiras do projeto se estabelecem progressivamente pela negativa do padrão comercial de produção teatral, que aparece como limite para o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional, com força de intervenção na realidade e poder de comunicação com o público popular. Ou seja, o projeto do CPC se desenha como uma resposta aos obstáculos intransponíveis do projeto incongruente de realização do teatro político e popular de acordo com as diretrizes burguesas de produção.

A percepção radical de Vianinha, que se precipita à revelia da política de conciliação de classes do PCB, torna suas iniciativas contemporizadoras um dado menor diante do desfecho concreto que a luta tomou: a disposição antisseparatista do militante, de defesa da unidade e integridade do Teatro de Arena, apesar dos conflitos internos, não se sustenta diante das contradições objetivas. O formato do teatro empresarial é considerado por Vianinha como antagonico ao projeto político de produção coletiva com o objetivo de intervir diretamente na realidade².

² Vale ressaltar que o rompimento com a proposta conciliatória da aliança de classes (propugnada pelo PCB) na esfera do trabalho teatral ocorrerá também na dimensão da produção dramaturgica de Vianinha, manifestando-se sobretudo nas peças épicas *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo* mais os *Benevides* escritas na fase do CPC.

No texto “Do Arena ao CPC”, publicado em 1962 na revista *Movimento*, da UNE, a formulação de Vianinha sobre o limite da forma empresarial de organização do Teatro de Arena aparece amadurecida pela consciência de um estágio superado pela criação do CPC. A reflexão é fruto da síntese de uma experiência passada, sobre a qual não há mais expectativa de correção, ou ajuste interno.

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de atvistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso do Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação cumprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele movimento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado (*ibidem*, p. 93).

Esse texto é emblemático do processo de sistematização operado pelo dramaturgo e militante, sobretudo em razão das contradições que ele explicita.

Trata-se de um momento de lúcida percepção do impasse de um grupo de teatro profissional, de esquerda, diante da dimensão das demandas das lutas sociais das

classes populares. “Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais – o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural das massas” (*op. cit.*, p. 93).

Segundo Costa, se dera naquela conjuntura a “traumática descoberta de que o movimento social, sobretudo o camponês, avançara mais do que a maturidade política do movimento cultural entregue a jovens de classe média, universitários ou não” (1996, p. 94).

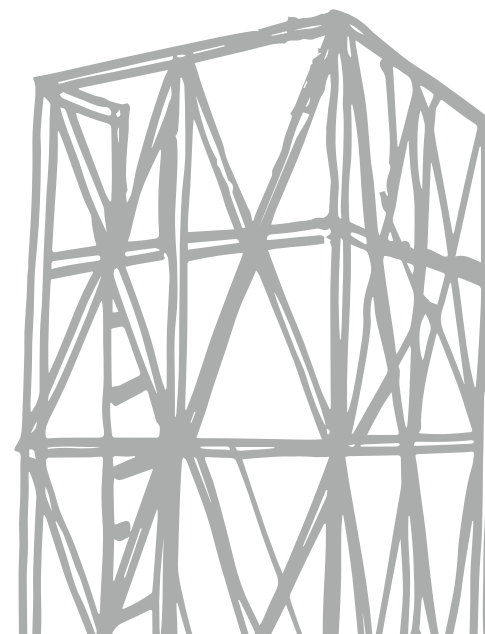
Vianinha coloca em questão a existência de um coletivo teatral que, a despeito da qualidade de sua produção, não entra em confronto direto com o aparelho produtivo do sistema burguês, ou seja, que não tensiona radicalmente os limites flexíveis da hegemonia burguesa³. Apesar de ressaltar no texto o avanço do Arena ao romper a divisão alienada do trabalho e o avanço político na compreensão da cultura não mais como “feira livre, bazar, mercadinho” o autor reconhece que para “fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa” seria necessário reorganizar os elos da produção cultural com as esferas da política e da economia, para produzir em escala industrial “conscientização em massa”. O CPC, resultado dialético das contradições referidas, seria, nesse sentido, a engrenagem cultural da perspectiva contra hegemônica em andamento.

Note-se que no momento em que Vianinha formula com clareza os limites da forma empresarial de organização do teatro político, em paralelo, ele tenta demarcar

o limite do teatro realista e sugerir a proposição do realismo crítico. O paradoxo reside no fato de que a percepção do limite do teatro realista não se configura como uma superação objetiva dos limites da forma dramática, pelo contrário. Ao concordar com a crítica que Guarnieri fizera a sua concepção de teatro político – “Você quer fazer equação e não teatro” – Vianinha afirma:

(...) Guarnieri tinha razão. Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não pode haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado (1983, p. 94).

O empenho na elaboração de um projeto de consolidação de um teatro nacional para o país é uma característica constante dos textos de Vianinha, principalmente do momento anterior ao golpe militar. O entrave maior a ser criticado é o realismo dramático: ao mesmo tempo em que a descoberta dos temas ligados à “realidade nacional” é comemorada como uma conquista para o teatro brasileiro, seus impasses são apontados.



³ “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BENJAMIN: 1994, p. 127).

O realismo reivindicado pelos dramaturgos nacionalistas dizia respeito a uma procura de temas e problemas brasileiros. No caso de Vianinha, avançava para outras áreas, como a atuação, por meio da pesquisa de uma “forma nacional da arte de representar”, empreendida segundo ele pelo Laboratório de Interpretação, coordenado por Boal no teatro de Arena, em paralelo ao Seminário de Dramaturgia. Em “O artista diante da realidade”, o dramaturgo se manifesta da seguinte maneira sobre o assunto:

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. A contradição precisa se tornar uma. Isto é tarefa de um teatro brasileiro, que precisa inventar uma forma e uma língua que possa expressá-lo e comunicar suas vivências mais inauditas – mais novas e insólitas (*ibidem*, p. 68).

O realismo como uma procura de temas brasileiros foi a demanda estética do nacional-desenvolvimentismo. Os limites estéticos dessa proposta artística foram percebidos e, em parte, superados antes mesmo que o curso do processo histórico evidenciasse o impasse estrutural do nacional-desenvolvimentismo.

A possibilidade de imitação do real corresponde a uma expectativa de ajuste de foco, como se a solução para os problemas tivesse como pressuposto o seu reconhecimento estético. Esse esquema de raciocínio diz respeito ao modelo desenvolvimentista etapista, que peca pela ausência de dialética na relação centro-periferia.

Em síntese, os momentos em que Vianinha adota as teses do PCB são aqueles de menor radicalidade.

Por outro lado, as passagens em que o ensaísta explora em profundidade as contradições do teatro comercial são as que esboçam de modo incisivo o rumo que, posteriormente, Vianinha toma ao encampar o projeto do CPC. Embora não sejam objeto de análise, as peças mais longas escritas por Vianinha no período do CPC, como *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides* formulam esteticamente o impasse da perspectiva conciliatória adotada como estratégia pelo PCB: não apenas nos textos de intervenção do Vianinha militante o contraponto com a linha do partido se expressava, também no campo da dramaturgia.

A função consciente do teatro de agitação e propaganda

O breve texto “Teatro de Rua” – sem especificação de data – reflete sobre a produção do teatro de agitação e propaganda do CPC. Diante da clareza do argumento e do emaranhado de opiniões desmerecedoras da experiência do teatro de agitprop deste movimento, cabe ressaltar alguns elementos do texto.

Vianinha explica que o teatro de rua tem características determinadas por condições objetivas: o espaço, a qualidade do elenco, o público e a dificuldade com transporte de equipamentos.

O teatro de rua, que na verdade é teatro de sindicatos, faculdades, associações de bairro e rua, tem para nós uma característica que foi determinada pelas suas condições objetivas. O teatro feito nessas circunstâncias esbarra, em primeiro lugar, com o problema de locais apropriados que permitam a montagem de textos mais apurados, que exigem silêncio, luz, para que o espe-

táculo possa ter toda a dinâmica, todo o tempo necessário para ser transmitido em toda a sua plenitude. Ao mesmo tempo, tratando-se de teatro amador, conta com atores geralmente pouco experientes, sem técnica de voz, de corpo, suficientes para fazer passar textos mais complexos em tais circunstâncias. Na nossa experiência, preferimos agora tentar adaptar-nos a estas circunstâncias, às quais acrescem as características do público. Um público buliçoso, em condições geralmente não ideais para espectador, flutuante, etc., que não permite o estabelecimento de tramas e situações mais complexas (*ibidem*, p. 98).

Nota-se, pelo depoimento, que Vianinha sabia exatamente das dificuldades que enfrentava e não as justificava com argumentos populistas ou românticos, daí o valor do texto. Entretanto, embora a tarefa de agitação e propaganda não pressuponha condições ideais, o dramaturgo avalia as condições objetivas desse trabalho de acordo com o pressuposto do teatro profissional. A solução que o militante sugere tem como demanda a reprodução do aparelho teatral burguês, para as classes populares: “Somente um trabalho paulatino do teatro brasileiro, da classe teatral, das forças populares, poderá permitir o aparecimento de locais mais apropriados, de teatros populares” (*idem, ibidem*). O ponto de vista de Vianinha nessa colocação é o do profissional de teatro, mais do que o de militante do partido comunista, na medida em que a união entre a “classe teatral” e “forças populares” não colocaria em xeque, pela perspectiva do engajamento, o aparelho teatral convencional.

Na ausência desse engajamento coletivo informa que até o momento a frente de teatro optou pela forma do teatro de revista, com o intuito de “reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção

do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo” (*idem, ibidem*).

A crítica ao teatro de agitprop, de modo geral, não levou em conta as dificuldades enfrentadas pelos militantes, nem a consciência dos impasses e a busca por soluções. O diagnóstico geralmente é taxativo e tem o objetivo de expurgar os experimentos com agitprop do campo das atividades estéticas dignas de fruição e análise. A crítica à “pobreza estética” do teatro de agitprop ignora o fato de que as escolhas estéticas e técnicas são opções conscientes dos produtores, diante das condições objetivas que enfrentam.

Em entrevista concedida a Luís Werneck Vianna, em 1974, Vianinha ressaltou o valor político da ação de agitprop – “(...) no plano da política, no plano da agitação política, eu acho que é de muita criatividade, de muita força, de muita organização” (1983, p. 165) – ainda que em contraposição dual com o polo da valoração estética, no espírito da autocrítica que contaminou a maior parte dos ativistas do CPC. Todavia, o que importa destacar do argumento é esse reconhecimento do valor do teatro de agitprop para a ação política efetiva. Está em jogo a finalidade tática de cada ação, e nesse sentido, o valor de uma atividade de agitprop de rua não deveria ser avaliado de acordo com as expectativas de uma ação formativa que exige, antes de mais nada, outro tipo de infraestrutura e tempo para seu desenvolvimento.

Ciente da diversidade de métodos e táticas necessárias para o cumprimento da estratégia do CPC, Vianinha mantém, em paralelo à redação das peças de agitprop, o trabalho dramaturgicamente visando à elaboração de obras voltadas para o aparelho teatral convencional, que

permite, pela estrutura que proporciona, outro tipo de espaço de formação e agitação.

Após o golpe: a mudança de pressupostos e a guinada regressiva

Os textos escritos por Vianinha após o golpe militar, reunidos por Fernando Peixoto na referida coletânea de artigos e entrevistas, evidenciam um movimento de recuo operado pela mudança de foco de Vianinha. Seguindo a orientação geral do PCB para o período – de frente ampla contra a ditadura, em luta pela redemocratização do país⁴ – o interlocutor principal a quem Vianinha se dirige em seus textos é a “classe teatral”, desde então vista como um conjunto homogêneo, embora com coesão e linha de ação a ser construída. Cabe notar que esse foco corporativo que passa a nortear o esforço de reflexão do Vianinha militante ocorre no momento em que o grupo Opinião, que reuniu alguns dissidentes da frente teatral do CPC – todos militantes do PCB –, passa a encarar o público da classe média progressista como o único viável e a empresa teatral como uma forma organizativa inevitável.

O texto “Perspectivas do teatro em 1965”, marcado pela expectativa de que o autoritarismo seria passageiro e a guinada para a redemocratização seria uma

consequência de curto prazo, empenha-se em fazer uma diferenciação entre a função de diversão do teatro e a função de distração do cinema e da televisão, com o intuito de demonstrar que condições adequadas para a produção teatral só seriam viáveis com a democratização do país. “Distrain não exige compromisso do público; divertir, exige. E teatro, devido à presença física de ator e público, essencialmente, exige compromisso do público. Um público que não se sente empenhado ao ver um espetáculo, que não se sente estimulado, controvertido, surpreso, revoltado – não se divertiu e, principalmente, não foi público – não atuou.” (*op. cit.*, p. 104).

O autor aponta a contradição do predomínio da função da distração no teatro, na medida em que sua estrutura não seria competitiva com a do cinema e da TV, esses sim, meios voltados para esse fim. Para que o teatro possa divertir e atuar, o pressuposto político é a democracia, e um “regime econômico que defenda os interesses nacionais, que planeje a produção nacional”.

A classe teatral brasileira estaria, portanto, em um momento de impasse:

Então o teatro brasileiro de 1965 ou se empenha na sua libertação, participando do processo de redemocratização da vida nacional, na consagração dos sentimentos de soberania e vigor do povo brasileiro – ou, então – alheio a um dos momentos capitais de nossa história – poderá ficar incluído entre os que tiveram a responsabilidade de descer sobre o Brasil a mais triste e estúpida de suas noites (*ibidem*, p. 104).

E na visão otimista do dramaturgo, a produção teatral em curso – ele cita “*Moratória, Andorra, Pequenos Burgueses, Depois da queda, Tartufo*, e o espetacular *Opinião*” – já indica o caminho a ser seguido, a saber, o do teatro participante, que cumpriria essa função de atu-

⁴ Vide resolução política do VI Congresso Nacional do PCB, realizado em 1967. In PCB: vinte anos de política, 1958-1979. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980. “Esforçando-se por conduzir a luta contra o imperialismo e o latifúndio às mais amplas massas da população brasileira, inclusive a burguesia nacional, os comunistas exercerão seus esforços principais na mobilização do proletariado e na formação de uma sólida aliança política com as outras forças fundamentais da revolução – os camponeses e a pequena burguesia urbana – a fim de colocar o proletariado em condições de conquistar o papel dirigente no bloco das forças revolucionárias e do poder estatal estabelecido com a vitória da revolução nacional e democrática” (*op. cit.*, p. 174).

ar e divertir. “Teatro participante é a paixão, a profunda paixão da descoberta do espírito humano contemporâneo. Um teatro claro, limpo, apaixonado e profundamente equilibrado, enraizado nas alegrias e nos pecados dos povos” (*ibidem*, p. 103).

No texto “*A liberdade de Liberdade, Liberdade*” Vianinha faz uma defesa dos pressupostos que nortearam a produção dos espetáculos *Show Opinião e Liberdade, Liberdade*. O tom do argumento é de justificativa à “classe” teatral de procedimentos não convencionais à tradição do teatro profissional brasileiro. O foco é a defesa da legitimidade do aspecto circunstancial dessas duas produções. Segundo Vianinha, *Liberdade, Liberdade* seria o espetáculo mais circunstancial do teatro brasileiro. “O artista brasileiro, amadurecendo, pode deixar de querer ser definitivo a cada momento. Já não se preocupa com uma universalidade abstrata e, portanto, pobre. Consciente de si, do seu mundo, marca sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias só por um instante” (*op. cit.*, 107).

BIBLIOGRAFIA

- BARCELLOS, Jalusa. CPC da UNE: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, Bertolt. Teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In *História do Marxismo no Brasil: teorias, interpretações (Volume III)* / João Quartim de Moras (org.) Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- PISCATOR, Erwin. Teatro político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Vianinha: teatro, televisão e política. (Org. Fernando Peixoto). São Paulo: Brasiliense, 1983.

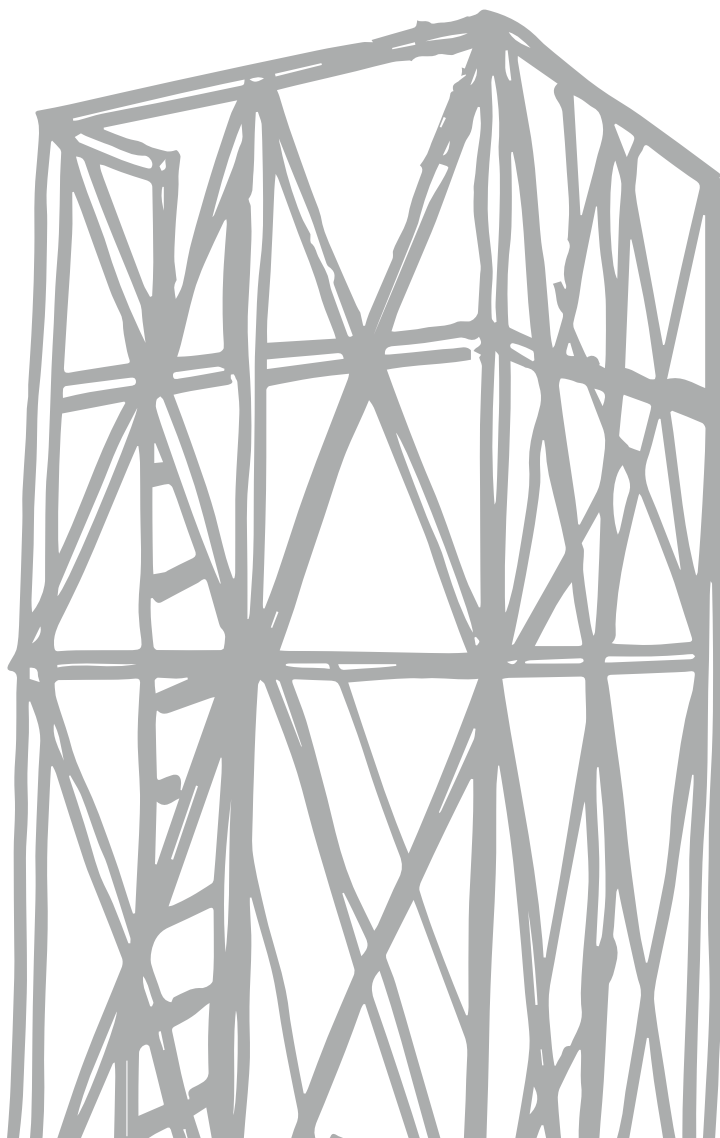
RASGA CORAÇÃO

Oduvaldo Vianna Filho

“...não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que têm sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve o meu sangue quando vejo do ônibus as crianças nas favelas no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução para mim já foi uma coisa pirotécnica; agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo. Você não

é revolucionário, menino. Sou eu! Você no meu tempo, chamava-se Lorde Bundinha que nunca negou que era fugitivo. Você é um covardezinho que quer fazer do medo de viver um espetáculo de coragem.”

Rasga Coração
II Ato - Cena 9



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cadernos vermelhos : experiências brasileiras /
[organização Bruno Peixoto, Luiz Fernando Lobo ; idealização Luiz
Fernando Lobo, Tuca Moraes]. -- Rio de Janeiro:
Instituto Ensaio Aberto, 2024.
PDF

Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-992135-5-7

1. Artes cênicas 2. Dramaturgia 3. Teatro
brasileiro 4. Teatro - História e crítica
I. Peixoto, Bruno. II. Lobo, Luiz Fernando.
III. Moraes, Tuca.

24-191031

CDD-792.015

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Apreciação crítica 792.015
Aline Grazielle Benítez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Este Caderno foi viabilizado através do Termo de Fomento
Plataforma Transferegov nº 881158/2018, “Companhia Ensaio Aberto –
Teatro dos Trabalhadores – Pesquisa e Formação –
Ano 5”, celebrado entre o Instituto Ensaio Aberto
e Fundação Nacional de Artes – Funarte



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

