

*Revisitando, a Contrapelo, a herança autoritária
brasileira: a questão agrária no teatro de Oduvaldo
Vianna Filho*

Rosangela Patriota

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE/CNPQ

Alcides Freire Ramos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA/CNPQ

ABSTRACT

We live in dark times in Brazil. Times marked by the reverberation of authoritarian ideas and slogans, especially those based on the legacy of the Military Dictatorship (1964-1985). In this article, we will discuss how the dramaturgy of Oduvaldo Vianna Filho (known as Vianinha) dealt with the struggle for land, in order to shed light on proposals that opposed Brazilian military authoritarianism.

Keywords: Fight for the land; Brazilian Dramaturgy; Oduvaldo Vianna Filho; Art and Politics; History and Aesthetics

Vivemos tempos sombrios no Brasil. Tempos marcados pela reverberação das ideias e palavras de ordem do autoritarismo, especialmente aquelas que se apoiam no legado da Ditadura Militar (1964-1985). Neste artigo, discutir-se-á a forma como a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho (conhecido como Vianinha) tratou a luta pela terra, de modo a jogar luz sobre propostas que se contrapuseram ao autoritarismo militar brasileiro.

Palavras-chave: Luta pela terra; Dramaturgia brasileira; Oduvaldo Vianna Filho; Arte e Política; História e Estética.

Assim, com efeito, uma leitura minuciosa de um texto literário – um romance, um poema, ensaio ou drama, digamos – localizará gradativamente o texto no seu tempo como parte de toda uma rede de relações, cujos contornos e influência desempenham um papel transformador no texto. E acho importante dizer que para o humanista o ato de ler é assim o ato de primeiro colocar-se na posição do autor, para quem escrever é uma série de decisões e escolhas expressas em palavras.
(SAID, 2004, 153)

Introdução

O legado autoritário brasileiro está na ordem do dia. Não apenas a eleição e o governo de Jair Messias Bolsonaro (Janeiro de 2019 – Dezembro de 2022) indicam isso. Diversas movimentações sociais conservadoras e autoritárias, oriundas de diferentes segmentos, hoje em dia, fazem ecoar, com força, ideias, noções e conceitos, que foram utilizados, em passado recente, quando se iniciou o processo de desestabilização e da derrubada golpista do Governo de João Goulart em Março de 1964, a saber: uma intransigente defesa da tradição cristã, em moldes conservadores, especialmente no que diz respeito à configuração da família; a defesa de propostas que limitam a liberdade de pensamento e expressão, que afetam o trabalho dos intelectuais em geral, mas que prejudicam nomeadamente o segmento dos professores; e – destaque-se! –, a demonização das propostas de diminuição das desigualdades sociais, mormente a criminalização dos movimentos sociais em geral, mas com particular ênfase sobre aqueles que se relacionam à luta pela terra.

Se os governos militares, em contraposição às propostas de Reforma Agrária, ajudaram a impulsionar as empresas rurais, dando feição mais *moderna* ao agronegócio, por meio da ampliação do crédito agrícola, bem como fazendo uso de métodos repressivos sobre os que organizaram movimentos sociais ou sindicatos, com vistas a inibir a sua atuação, hoje em dia, os que levantam as antigas bandeiras autoritárias não deixam por menos, reacendendo ódios e, ao mesmo tempo, reforçando a necessidade de criminalizar a luta pela terra.

Evidentemente, essa não é a única manifestação que configura uma preocupante reabilitação da herança autoritária no Brasil. Com efeito, muitas outras contribuíram e ainda contribuem para isso: (a) a anistia *recíproca*, ou seja, houve perdão tanto para *torturadores*, bem como para *torturados*, de modo que ficou obliterada a possibilidade de responsabilização dos agentes do Estado; (b) *Escola*

sem Partido. Esse slogan materializa o desrespeito às liberdades fundamentais, sobretudo à liberdade de pensamento; (c) sob a alegação de questões de Segurança Nacional, manteve-se a prerrogativa de impor sigilo sobre correspondência e documentos ligados aos governos; (d) alimentou-se a ideia segundo a qual a democracia brasileira é tutelada pelos militares, o que abre a possibilidade, em momentos de crise, de intervenção militar; (e) ter como prioridade a manutenção da ordem social em detrimento dos direitos humanos e das liberdades; (f) abrir mão das garantias democráticas em nome do desenvolvimento econômico; (g) reação autoritária dos governantes em relação à fiscalização exercida pelos meios de comunicação, o que, não raramente, justifica a censura e estimula atos violentos contra jornalistas; (h) forças policiais, especialmente a Polícia Militar, mantém vivo o legado autoritário, ao não enfrentar a impunidade e o alto grau de letalidade resultante da ação indiscriminada e extremamente violenta das instituições policiais brasileiras, a pretexto de combater a criminalidade.

Juntamente com essa última herança autoritária, qualquer observador mais atento consegue perceber o modo como são tratados os movimentos sociais ou sindicais, quando estes ocupam as ruas e praças para reivindicar direitos básicos, como, por exemplo, reajustes salariais. Comumente, o que se vê são ações repressivas, em muitos casos bastante violentas.

Deve ser destacado, nesse contexto, o caso da violência contra segmentos da população que se envolvem, hoje em dia, em movimentos favoráveis à luta pela terra. Mesmo depois da redemocratização, essa violência não diminuiu. Pelo contrário. Ela aumentou e alastrou-se pelo território nacional. Por exemplo, no artigo intitulado *Assassinatos no campo subiram 75% em 2021, denuncia a Pastoral da terra* (Alessandra 2022), o líder indígena Kleber Kaporuna acusou o governo brasileiro de incentivar a violência.

Esse panorama, por mais breve que tenha sido, permite constatar como as pautas conservadoras não são sazonais no processo histórico brasileiro¹. Pelo contrário, elas permearam e permeiam inúmeros debates do país, inclusive aqueles empreendidos pelas manifestações culturais e artísticas produzidas especialmente no decorrer do século passado.

No entanto, dada a abrangência da discussão, optou-se por estabelecer um diálogo entre o tempo *presente* e o Brasil entre meados da década de 1950 e o golpe de 1964. Sob esse prisma, essa reflexão pode ser desenvolvida sob distintos aspectos. Mas, perante a necessidade de estabelecer também um recorte documental, foram selecionados dois textos teatrais do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974).

Quais os motivos que justificam tal escolha?

¹ Para maior aprofundamento desse debate, consultar: Rosangela Patriota y Alcides Freire Ramos (2023a; 2023b).

Inicialmente, há que se considerar: a cena teatral brasileira do século XX foi marcada primordialmente pela diversidade, em face de várias matrizes estéticas e teóricas, dispersas geograficamente pelo país. Elas viabilizaram projetos artísticos e culturais de grande envergadura, sejam em capitais como Porto Alegre (RS), João Pessoa (PB), Salvador (BA), Recife (PE), sejam em inúmeras cidades no interior dos Estados. No entanto, dada a força do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, na consolidação de um mercado de bens culturais e de entretenimento, além do alcance de seus veículos de comunicação, muitos profissionais e/ou companhias deixaram seus lugares de origem e ali se fixaram².

Esta atração adquire maior inteligibilidade quando articulada às especificidades históricas e culturais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, tendo sido a primeira capital do Império e da República até o ano de 1960, e a segunda, por sua vez, congregou um dos maiores processos de modernização e desenvolvimento da História do Brasil República.

A capital carioca concentrou, à medida que o tempo passava, salas de espetáculos, companhias de teatro, grupos amadores, aos quais posteriormente se juntaram companhias cinematográficas como CINÉDIA, BRASIL VITA FILME, SONOFILMES e ATLÂNTIDA, além de periódicos especializados como *Cinearte* e a *Revista da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais)*, *Theatro e Film*, *A Fita*, *Palcos e Telas*, *Selecta*.

Já a cidade de São Paulo, afora as suas atividades musicais, literárias e teatrais do século XIX, consagrou-se no panorama artístico e cultural brasileiro, especialmente pelos acontecimentos que compuseram a Semana de Arte Moderna de 1922. A esse espírito de modernidade somaram-se propostas intelectuais e artísticas de setores da burguesia paulistana, derrotada, em 1932, pelas armas de Getúlio Vargas. Assim, por intermédio de inúmeras associações, a capital do Estado assumiu para si, a partir da década de 1940, a tarefa de construir um

² É imensa a quantidade de profissionais que saíram de suas cidades de origem para fixarem residência e disputarem o mercado de trabalho paulista e carioca. Do Rio Grande do Sul, na passagem da década de 1950 para a de 1960, pode-se recordar a vinda para São Paulo e/ou Rio de Janeiro dos seguintes artistas: Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Lílian Lemmertz, Antônio Abujamra, Paulo José, Lineu Dias, Walmor Chagas, Luiz Carlos Maciel, etc. De Pernambuco, vieram Paulo Mendonça e Ilva Nino; do Ceará pode-se recordar o ator José Wilker, enquanto da Bahia, terra natal de diversos músicos e cineastas como Glauber Rocha, chegaram os atores Othon Bastos, Anecy Rocha, Helena Ignez, Geraldo Del Rey, Martha Overbeck. No que se refere a um período mais contemporâneo, oriundos do Paraná, encontram-se Luís Mello, Simone Spoladore, Felipe Hirsch, Mário Bortolotto, Guta Stresser, além da *Companhia Armazém de Teatro*. Do estado da Paraíba, Luiz Carlos Vasconcellos. Cabe recordar também os baianos Wagner Moura e Lázaro Ramos. Evidentemente, estes nomes foram rememorados com o objetivo de exemplificar, no âmbito artístico, a atração do eixo Rio de Janeiro/São Paulo para os profissionais da área.

repertório cultural em consonância com os anseios das grandes metrópoles, dando origem a um projeto intelectual e político de grande abrangência e envergadura³.

Particularmente, do ponto de vista teatral, São Paulo, nos anos de 1950, 1960 e 1970, desempenhou importante papel nos debates políticos e estéticos, além de constituir uma geografia cultural, que abarcou sua região central e bairros como o Bexiga e a Bela Vista. Embora, em 1942, Alfredo Mesquita fundara o Grupo Experimental de Teatro e, 1943, Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado criaram o Grupo de Teatro Universitário, a pedra angular para o estabelecimento do padrão artístico e profissional para a cena paulistana foi estabelecida pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC –, fundado por Franco Zampari, em 1948, à Rua Major Diogo, 315, Bela Vista. Tal acontecimento, viera coroar o anseio tão acalentado, por setores das artes cênicas brasileiras, em dialogar, de maneira profícua, com a modernidade presente, até então, em palcos europeus e norte-americanos⁴.

³ Sob esse aspecto, Maria Arminda do Nascimento Arruda afirmou: “A cidade de São Paulo nesse meio século revelou-se solo fértil para a fermentação das diretrizes apontadas, transformando-se em referência fundamental dessas concepções que vicejavam no período. Em nenhum lugar, a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal plenitude, o que lhe facultou alçar-se à condição de metrópole. Ao mesmo tempo, diferentes correntes migratórias lhe haviam imprimido um ar cosmopolita; inseridas na dinâmica econômica alteravam a estratificação social, expandindo e diversificando a ocupação do espaço de que resultaram formas renovadas de sociabilidade. Culturalmente, o legado modernista codificara uma tradição que se impôs às gerações posteriores e que puderam afirmar, dado o contexto, a necessidade de relacionamento entre criação e funcionalidade. O experimentalismo vanguardista adquiriu em São Paulo inequívoca ambientação, uma vez que o concretismo na poesia teve na cidade sua expressão mais acabada. O quadro não se fecha sem que se considere a institucionalização da vida universitária que acabou por alterar o estilo da reflexão, assim como a constituição das organizações de cultura, os museus, os teatros, o cinema, conferiram lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais. Eventos como as Bienais tiveram papel decisivo na promoção das novas linguagens: o Teatro Brasileiro de Comédia atualizou o público com a dramaturgia estrangeira; a Companhia Cinematográfica Vera Cruz intentou realizar a independência do cinema nacional” (2001, 20/21)

⁴ Apesar de o TBC ter sistematizado em uma companhia os referenciais da modernidade teatral, há que se recordar a existência de iniciativas anteriores que caminharam nessa direção, tais como a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo *Os Comediantes*, em 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com direção de Z. Ziembinski e cenários de Santa Rosa. Tal espetáculo tornou-se um marco do teatro contemporâneo por dois motivos. O primeiro deveu-se ao fato de que a peça possuía uma estrutura dramática organizada em três tempos narrativos (realidade/memória/alucinação). O segundo enfatizou a concepção cênica do diretor polonês, recém-chegado ao Brasil, que, por meio da iluminação, materializou essas fragmentações, bem como conseguiu fazer com que os atores desenvolvessem interpretações explorando as nuances psicológicas das personagens. Evidentemente, o encontro entre texto e cena tornou-se uma referência fundamental para todos os que advogavam a *modernidade* nos palcos brasileiros. (Para maiores informações (Patriota 2013).

Ao TBC somou-se a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada, em 1948, por Alfredo Mesquita. O seu objetivo primordial era o de formar atores, diretores, dramaturgos, encenadores com um repertório estético e cultural que fosse ao encontro da ideia de modernidade tão almejada. Nesse sentido, TBC e EAD deram indiscutivelmente nova feição ao teatro paulistano, como atestaram as palavras de Alfredo Mesquita em depoimento a Armando Sérgio da Silva:

Resta a fazer muito mais. E ainda aqui, acho que têm os amadores, mais essa ‘missão’ a cumprir: formar atores, diretores, técnicos de teatro, inexistentes ou apenas improvisados entre nós. O que o nosso teatro pede no momento são elementos de formação cultural, técnica e profissional, completa. Chega de tentativas, de remendos, de improvisações. Para a ‘formação’ desse novo pessoal de teatro são necessárias ‘escolas de teatro’ a exemplo do que se faz no estrangeiro. Dir-me-ão que nem todos os grandes artistas e diretores estrangeiros, nem sequer a sua maioria, passou por escolas de arte dramática. A objeção não procede: é que nos países europeus, como nos Estados Unidos, há ‘uma cultura teatral’, há um teatro, há o exemplo, há, enfim, uma tradição importantíssima. Quem lá chega a fazer teatro já viu muita coisa, e se chega a realizá-lo, o faz após longo trabalho, sob a direção, sob as vistas severas e exigentes de um diretor experimentado, conhecedor profundo do “metier”, pois diretores não se improvisam (Silva 1988, 51).

O TBC constituiu um elenco fixo de atores, diretores, cenógrafos, iluminadores e posteriormente recebeu a colaboração de diretores italianos como Adolfo Celi, Aldo Calvo, Ruggero Jacobbi e Gianni Ratto. Encenou textos de dramaturgos contemporâneos (Eugene O’Neill, Noel Coward, Jean-Paul Sartre, Luigi Pirandello, Tennessee Williams), peças clássicas (Antígone de Sófocles e O Mentiroso de Goldoni, entre elas), além de autores brasileiros como Abílio Pereira de Almeida, Edgard da Rocha Miranda, Gonçalves Dias, Dias Gomes, Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri.

As bases do engajamento do Teatro Brasileiro nas décadas de 1950 e 1960

Para maior aprofundamento deste debate e da importância estética e histórica de Nelson Rodrigues para a cultura brasileira, a título de ilustração, pois a bibliografia é ampla e diversificada, seguem as seguintes referências: (Magaldi 1992, 2004; Michalski 1995)

Ainda no que diz respeito à questão da modernidade na cena teatral brasileira, mesmo a montagem de *Vestido de Noiva* tendo se tornado um marco periodizador das experiências contemporâneas, não se deve ignorar a ação pioneira de Paschoal Carlos Magno frente ao *Teatro do Estudante* e o empreendimento artístico e profissional de Maria Della Costa e de Sandro Polloni junto à companhia teatral que levava o nome da referida atriz. Sobre essas experiências históricas e artísticas, consultar: (Madeira 2000; Carvalho; Numar 2006; Silva 2009; Marx 2004)

Um dos desdobramentos dessas investidas modernizadoras foi a criação, na década de 1950, do Teatro Paulista do Estudante (TPE) por Ruggero Jacobbi. A atuação desse diretor italiano foi fundamental para que surgisse em cena iniciativas que visassem articular o *teatro à política*, pois Jacobbi

Conclama os artistas amadores a assumirem seu papel de vanguarda na arte: ‘Despertai, amadores paulistas, chegou a hora de uma contribuição definitiva, rigorosa, intransigente para a salvação do espírito moderno na atividade teatral’. E é dentro desse espírito vanguardista que surge a ideia de organizar o Teatro Paulista do Estudante: para revitalizar o teatro amador e reacender ‘a chama do movimento teatral’. [...] Esse projeto não se realiza em 1953. [...] Mas o TPE permanece como hipótese de incremento e, em 1954, surge a oportunidade de sua colocação em prática. Naquele ano, Jacobbi ministra um breve curso de teatro patrocinado também pelas comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. O curso é frequentado por estudantes de esquerda, em sua maioria, comunistas, bastante mobilizados politicamente, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Jacobbi intui que aqueles jovens poderão efetivar o projeto de criação do TPE (Raulino 2002, 158,159,160).

O encontro de Jacobbi com Guarnieri e Vianinha foi fundamental para que esses jovens passassem a encarar o teatro como uma forma efetiva de intervenção política e cultural. Isso, no Brasil, era um acontecimento inédito porque, mesmo existindo vários artistas próximos ao Partido Comunista Brasileiro (Mário Lago, Oduvaldo Vianna, Dias Gomes, etc.), a realização de uma arte engajada, que estabelecesse proposições políticas para o seu próprio presente ainda não havia se efetivado.

O impacto do TPE materializou-se não só na construção de um olhar mais comprometido politicamente para a prática teatral, mas também por sua fusão com o Teatro de Arena de São Paulo, nascido da iniciativa de jovens profissionais oriundos da EAD, sob a liderança do diretor José Renato. O significado sociocultural dessa fusão foi assim lembrado por Gianfrancesco Guarnieri:

Nunca colocamos nossa carreira individual como objetivo. Nossa meta era outra. Nós não tínhamos grandes responsabilidades... quer dizer... “Olha, se eu não sou um bom ator é porque não tenho obrigação de ser... Estou aqui também fazendo um negócio coletivo porque achamos que através desse trabalho podemos nos organizar e desse modo servir à cultura nacional, ajudar a formar uma consciência brasileira...” E tudo que acontecia politicamente na época foi importante! Começava a surgir aquele negócio de identidade que seguia todo o processo político, houve a tentativa do golpe, o Juscelino toma posse ou não toma? O Teixeira Lott garante “Paz e democracia”... Começou-se a falar em nacionalismo,

coisa que empolgava a juventude. Muita gente ouvia o cantar do galo, mas não sabia exatamente de onde vinha o canto: nacionalismo... coisas nossas...[...] *As universidades começaram a criar um trabalho mais sólido com preocupações mais orientadas, e de repente começou a se viver no Brasil um clima mais cultural. Era uma coisa geral. Foi justamente nesse estado de coisas que houve a junção do TPE com o Arena* (Guarnieri, 1983, 23,30,31). (grifos nossos).

Após essa integração (TPE-Arena), em 1956, Augusto Boal juntou-se à companhia. Todavia, as proposituras de uma arte de intervenção, comprometida com as lutas do país, ainda não haviam se efetivado. Os espetáculos, geralmente, eram montagens de textos estrangeiros, vinculados a um *realismo crítico*, com o intuito de criticar importantes aspectos do capitalismo, tais como: *Ratos e Homens* (J. Steinbeck) e *Juno e o Pavão* (Sean O' Casey).

Essas peças integraram um repertório eclético que foi transformado, em 1958, com a montagem de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de José Renato. O impacto dessa montagem para o Teatro de Arena e para o teatro no Brasil foi da seguinte ordem:

Acreditávamos que tínhamos coisas significativas a dizer, que nossa contribuição não era apenas relativa à forma, mas principalmente ao conteúdo. Mas foi sem dúvida a presença do Teatro Paulista do Estudante que, por assim dizer, trouxe a semente do engajamento que germinou aqui dentro e deu, acredito, os melhores frutos possíveis. Frutos, também, das dúvidas que ainda persistiam no grupo. Posteriormente ao *Black-tie* abriu-se o Seminário de Dramaturgia, que o Boal dirigiu. E desse Seminário participaram muitos dramaturgos que depois não fizeram peças para o Arena, mas continuaram distribuindo a sua produção por outros teatros. Considero fundamental essa contribuição de preocupação política que vivíamos então no Brasil. Essa preocupação informou o *Black-tie*, informou *Chapetuba* e informou, principalmente, *Revolução na América do Sul*, a peça mais importante daquela época, a meu ver. Com ela realizamos, pela primeira vez, um teatro quase guerrilheiro. Isto é, um teatro em que misturávamos revista, comédia, música e a discussão política dos temas da época (Renato 1987, 22).

Black-tie intencionava ser o *canto de cisne* do Teatro de Arena que estava imerso em dívidas. No entanto, dada a repercussão favorável, o espetáculo transformou-se no parâmetro do que deveria ser feito por aqueles que almejavam tornar a cena teatral um instrumento de intervenção política. A receptividade do público e da crítica surpreendeu o elenco e redirecionou a trajetória da companhia na defesa de uma *dramaturgia nacional crítica* e na proposição dos *Seminários de Dramaturgia*.

Nesse processo, foi possível reconhecer: ao lado da emergência de um novo público de teatro, especialmente aquele oriundo das fileiras do movimento

estudantil, surgiu em cena um outro repertório sintonizado com as demandas sociais e culturais de uma cidade que se transformava rapidamente. Assim, o operário tornou-se protagonista e, com ele, ganharam o palco os problemas inerentes ao processo de organização das camadas subalternas e a luta por seus direitos.

Em termos dramáticos, *Eles não usam black-tie* tornou-se o modelo a ser seguido e reproduzido, assim como as experiências do *Movimento de Cultura Popular*⁵, em Pernambuco. Ambas trouxeram estímulos e propostas criativas de intervenções políticas e sociais, que propiciaram o surgimento de outra importante frente de atuação: o *Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* ou o *CPC da UNE*⁶, cuja criação foi assim justificada por Oduvaldo Vianna Filho:

⁵ Sobre o Movimento de Cultura Popular, existem inúmeros artigos que poderão ser consultados. Ao lado de referências bibliográficas, no site Memorial da Democracia – <http://memorialdademocracia.com.br/card/mcp-revoluciona-educacao-popular> – há informações muito elucidativas sobre o MCP, como as apresentadas no texto “MCP revoluciona a Educação Popular”: É criado no Recife o Movimento de Cultura Popular (MCP), que se propõe a educar a população pobre da cidade e dar-lhe acesso à cultura. A iniciativa tem o apoio de intelectuais, educadores, artistas, estudantes, representantes da igreja católica e do Partido Comunista Brasileiro (PCB). [...]. O MCP foi produto de amplo e plural debate que Arraes promoveu entre intelectuais de esquerda, liberais e a Igreja Católica progressista sobre formas de enfrentar a miséria e o analfabetismo na capital. Inspirou-se no movimento francês *Peuple et Culture*, que propunha uma nova educação, mais próxima da cultura popular e das condições objetivas de vida dos alunos. Inicialmente, as equipes do MCP atuavam nos subúrbios e bairros pobres do Recife. Apoiado pela prefeitura, mas com dinâmica própria, o movimento se uniria ao Movimento de Educação de Base (MEB) da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). [...]. A experiência do MCP foi incorporada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), na passagem da UNE Volante por Recife, e esse foi um dos fatores que levaram à posterior criação do Centro Popular de Cultura (CPC), que se estenderia a outras capitais do país”.

⁶ No que se refere ao MCP e o CPC, Ferreira Gullar fez a seguinte análise: “Tal colocação deixa evidente que a atividade de cultura popular não se restringe à realização de obras literárias, teatrais ou cinematográficas, como avança para o espetáculo de rua, às vezes atuando como *blitz*, em comícios, em sindicatos, em faculdades ou grêmios. Noutros casos, é necessário ir além, para atingir massas totalmente marginalizadas da vida cultural, analfabetas. Este é um dos pontos mais importantes do trabalho de cultura popular, pois se trata de trabalhar diretamente com o povo, ensiná-lo a ler e transmitir-lhe um mínimo de conhecimento básico para se situar na realidade social do país. Esse trabalho vem sendo realizado por grupos de voluntários ligados ou não a governos e entidades religiosas e políticas, muitas delas com a visão correta da cultura popular. [...] Como se vê, a cultura popular, abrangendo desde a crítica de ideias estéticas ao trabalho de alfabetização; da crítica das ideias políticas à ação de rua nos espetáculos de comício; da produção de poesia, teatro, cinema à luta para vencer os entraves econômicos e políticos, para dar condições de produção ao produtor de cultura popular, não cumpriria a sua missão sem a criação de organismos capazes de impulsioná-las. Esses organismos, surgidos por imposição da necessidade mesma do processo, são os centros e movimentos populares de cultura, os mais importantes dos quais, pelo pioneirismo e pelo trabalho já realizado, são o MCP do Recife e o CPC da UNE, na Guanabara. Outros organismos surgiram – na sua maioria pela ação do CPC da UNE através das

O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido 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 (Vianna Filho 1983, 93).

Imbuído desses propósitos, Vianinha, enriquecido por sua vivência no teatro paulistano, retornou ao Rio de Janeiro e, junto a outros companheiros, levou a termo a construção de uma dramaturgia que visasse a uma *eficácia política*, a fim de estimular o debate e a organização de setores populares⁷, pois, por compreenderem aquele processo como revolucionário, esses artistas elegeram problematizar tanto os conflitos urbanos (organização dos trabalhadores, alianças entre setores progressistas com o objetivo de combater as forças imperialistas) quanto as estruturas rurais (ênfase na necessidade de articulação política entre os camponeses com o intuito de derrotar os proprietários de terra) como eixos das narrativas dramáticas. Aliás, nessas circunstâncias, é importante recordar: a questão fundiária no Brasil sempre foi recorrente na criação ficcional⁸.

“UNE volantes” anuais – nas principais capitais e cidades, orientando seu trabalho ou no sentido da alfabetização, ou na realização de espetáculos populares, formação de grupos teatrais, edição de folhetos, em suma, de acordo com a necessidade e possibilidade do meio em que atuam. Todo esse movimento foi revigorado pela administração Paulo de Tarso, à frente do Ministério da Educação e Cultura, durante a qual se realizaram encontros e seminários, em todo o país, permitindo a esses organismos trocarem experiências, criticarem-se e tentarem uma coordenação de âmbito nacional para maior rendimento de suas atividades. Por outro lado, o Serviço Nacional de Teatro, sob a direção de Roberto Freire, traçou um plano de popularização do teatro, integrado na experiência da cultura popular, valendo-se de quadros já experimentados nesse trabalho, e visando a criar condições, em todo o território nacional, para o florescimento e desenvolvimento de um teatro brasileiro – isto é, atuante – autêntico” (Gullar 2002, 25-27).

⁷ Oduvaldo Vianna Filho é um dos dramaturgos brasileiros mais estudados em dissertações e teses. Nos limites desta nota, mencionamos: Patriota 1999, 2007, 2004; Betti 1997; Moraes 2000; Guimarães 1984; Damasceno 1994.

⁸ Em relação a esse tópico, cabe recordar: em 1963, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, adaptou para o cinema o clássico romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (1938), enquanto no ano de 1964, vem a público o filme “Os fuzis”, dirigido por Ruy Guerra. Deve ser mencionado também que, neste mesmo ano (1964), em um trabalho da UNE volante, Eduardo Coutinho dava início às filmagens, no Engenho da Galileia, de *Cabra Marcado para Morrer*. Este trabalho foi retomado, em

A Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e a Questão Agrária

Dentre os autores que se engajaram nesse projeto, Vianinha foi, sem dúvida, um dos mais representativos na tarefa de problematizar, a nosso juízo, um dos problemas capitais da estrutura social, política e econômica do Brasil, ao longo dos séculos, que se desdobra em permanência da injustiça e da desigualdade social.

Sob esse prisma, serão discutidas as peças *Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredo mais Os Benevides*, com vistas a evidenciar, em suas estruturas dramáticas, a existência de uma urdidura específica, ou seja, elas foram feitas de modo a colocar em relevo as demandas e as propostas defendidas por camponeses, em relação não só aos direitos trabalhistas, mas sobretudo em tudo aquilo que diz respeito à necessidade da organização sindical e política no campo.

Quatro Quadras de Terra remete a vários níveis de indagação. O primeiro diz respeito ao momento de sua escrita, em 1963, período no qual os denominados setores progressistas da sociedade, em particular o Partido Comunista Brasileiro (PCB), interpretavam a realidade brasileira como sendo um processo de acumulação de forças, que culminaria em uma revolução democrático-burguesa. Tendo essas preocupações como norteadoras de suas atividades, Vianinha, naquele momento, assim avaliou o futuro político do Brasil:

Em primeiro lugar, do ponto de vista das conquistas populares, irreversível. O povo brasileiro já se organizou o suficiente para não permitir um recuo nas suas conquistas democráticas. Depois, uma justa política de apreciação sobre os setores do povo brasileiro interessados nas transformações da estrutura política brasileira é que permitirão um aceleração do processo revolucionário. No Brasil, me parece, nesse sentido, a mais importante luta ainda contra as tendências sectárias que procuram entregar somente a alguns setores as tarefas revolucionárias. É preciso, a cada momento, ter uma tática, um centro tático, realmente baseado nas condições objetivas da realidade. No mais um futuro e tanto [...] (Vianna Filho 1981, 291).

Quatro Quadras de Terra foi encenada no ano de sua elaboração, sob direção de Carlos Kroeber, que teve como assistente de direção o dramaturgo João das Neves. O espetáculo foi incluído no roteiro da UNE VOLANTE e teve apresentação em quase todas as capitais do país. Em 1964, venceu o concurso internacional de dramaturgia, anualmente promovido pela *Casa de las Américas*, de Havana. Devido a essa premiação, foi publicada e encenada em Cuba.

1979, pelo próprio Eduardo Coutinho, no processo de redemocratização do país, e se tornou uma das obras mais aclamadas do cineasta. Para melhor circunstanciamento do debate, consultar Ramos (2006).

No que se refere à sua estrutura, a peça tem sua narração organizada por uma concepção *clássica do drama*, isto é, ela possui protagonistas (trabalhadores rurais) e antagonistas (proprietários de terra e seus aliados políticos) bem definidos. Com a finalidade de suscitar o debate sobre a *concentração de terras e a questão da reforma agrária* no Brasil, a ação dramática desenrola-se em uma fazenda cujo dono, o Coronel Salles, escudado na violência de Miguel, seu capataz, está dispensando seus empregados, pois, em decorrência da baixa rentabilidade da agricultura, ele almeja dar início à criação de gado.

Assim, por intermédio dessa situação, Vianinha expõe o conflito dramático: Demétrio, personagem central da trama, está dividido entre respeitar as opiniões e decisões de seu pai (um empregado antigo da fazenda e compadre do Coronel Salles), que aceita as determinações do patrão, e os questionamentos de Tomé, trabalhador rural que reivindica seus direitos, conclama os companheiros a se organizarem e a questionarem as relações de trabalho a que estão submetidos.

A fim de dar materialidade cênica e política à proposta, o dramaturgo elaborou diálogos abordando temas como direitos trabalhistas e o desconhecimento destes, por parte dos trabalhadores rurais; a falta de tecnologia e a baixa produtividade; a questão do lucro e a alta concentração da propriedade, além do baixo índice de organização dos camponeses.

Ao lado disso, para que essas questões permanecessem o tempo todo no centro do palco, o autor optou por construir personagens *tipificadas*, isto é, sem dimensões individuais ou psicológicas. Elas representam categorias sociais e buscam, em suas atitudes, traduzir comportamentos dos grupos nos quais estão inseridas.

Em virtude disso, Vianinha constrói um desfecho no qual o jovem Demétrio, rompendo com a subserviência do pai, ajuda os demais companheiros a construir uma cooperativa, que será responsável pela comercialização da safra por eles produzida. No entanto, as forças institucionais inviabilizam o projeto, frustrando, momentaneamente, as expectativas de organização dos trabalhadores rurais.

Porém, como o palco é uma representação de embates e de dimensões sociais, a derrota, apresentada no desenlace do conflito dramático, pode ser compreendida por meio de um ponto de vista *positivo*, na medida em que *conhecer/compreender* os motivos da derrota poderia contribuir para a preparação das futuras e tão desejadas vitórias camponesas naquela conjuntura (Brasil da década de 1960).

É evidente, em tais circunstâncias, as experiências das Ligas Camponesas no Nordeste soavam como um alento e apontavam uma perspectiva otimizada em relação ao futuro, assim como os ideários do nacional-desenvolvimentismo, do nacional-popular, e da revolução democrático-burguesa que, na maioria das vezes,

articulavam-se aos princípios teóricos e ideológicos que norteavam a atuação do PCB.

Sob esse prisma, o conteúdo do texto teatral (a excessiva concentração de terra e a reforma agrária) torna possível um diálogo entre passado/presente sobre a propriedade e a posse da terra no Brasil, além de permitir que se discuta a atualidade do texto e a pertinência do debate por ele proposto. Este procedimento, aliado a uma leitura atenta das *rubricas* (que, na maioria das vezes, contém indicações relativas aos cenários e aos figurinos, a serem utilizados na encenação, como, também, dão indícios da interpretação adequada àquela personagem), propicia reflexões de grande relevância acerca do tema e de sua historicidade, possibilitando a recuperação de fragmentos significativos daquele momento, ao nos debruçarmos sobre a recepção daquela proposta estética naquela conjuntura política.

Em síntese, *Quatro Quadras de Terra* é uma exposição dos motivos que justificam a ausência de *espírito coletivo* no campo, ao mesmo tempo em que apresenta a urgência em se romper comportamentos e obediências que impediam, em última instância, o esclarecimento e a organização.

Essa preocupação, aliás, se manteve e foi aprofundada em *Os Azeredo mais Os Benevides* (1964). Os temas presentes em *Quatro Quadras de Terra* foram retomados, porém sob uma outra ótica. Enquanto em *Quatro Quadras* o conflito foi apresentado por meio do *drama*, com personagens assumindo a condição de protagonistas e antagonistas, em *Os Azeredo mais Os Benevides* predomina a narrativa *épica*. Através de diálogos e exposições de motivos, as trajetórias de Espiridião Azeredo e de Salustiano Alvimar são apresentadas. O primeiro, após a crise financeira que se abateu sobre sua família, vai para a Bahia para assumir as terras que estão abandonadas, a fim de recompor a situação econômica. Alvimar, por sua vez, é um dos muitos trabalhadores rurais que viajam pelo país em busca de um pedaço de terra para cultivar. Com capacidade e disposição para o trabalho, tornou-se o empregado de confiança de Espiridião.

ALVIMAR - (*Alvimar continua trabalhando sozinho. Espiridião entra. Com embrulhos. Fica olhando um longo tempo. Alvimar o percebe*) E, doutor... vosmicê está aí... eu...

ESPIRIDIDÃO - Vai descansar, Alvimar...

ALVIMAR - Já vou, sim senhor... Vosmicê está chegando agora?

ESPIRIDIDÃO - É. Fui até Taquatinga, Salvador...

ALVIMAR - Vosmicê também precisa de descanso... (*Pausa. Espiridião desembulha*)

ESPIRIDIDÃO - Charque só arranjei em Taquatinga... Leve um pouco... (*Vai dando*) Querosene, sal, açúcar...

ALVIMAR - Charque bonito... (*Espiridião anota. Pausa*)

- ESPIRIDÃO - Isso aqui ainda fica verde, Alvimar. Um mundo de casa caiada, com chaminé, cidade ali, apito de trem, gente... cheio de gente. Isso não me sai da cabeça...
- ALVIMAR - Nem da minha, doutor...
- ESPIRIDÃO - É difícil.
- ALVIMAR - É
- ESPIRIDÃO - Fui falar com o governador, só consegui falar com o terceiro secretário, queria ver se dava prá puxar um ramal da RV-15...
- ALVIMAR - ... a RV-15...
- ESPIRIDÃO - ...Pegava fumo em Taquatinga, cacau aqui. O trem sobe prá Salvador com trezentos e cinquenta metros cúbicos sem carga...
- ALVIMAR - ...metro cúbico...
- ESPIRIDÃO - ...que precisa esperar o plano do Ministério da Viação...
- ALVIMAR - ...o ministério...(Pausa)
- ESPIRIDÃO - Faz quase um ano que vim, escrevi, minha família não respondeu...(Pausa) Siá Rosa não tem família?...
- ALVIMAR - Sei, não senhor...a gente se fala pouco, fica trabalhando assim... (Silêncio. Espiridião pega a foice. Corta)
- ESPIRIDÃO - Não corta?
- ALVIMAR - Não é de assim, doutor...é de assim... (Espiridião ri. Alvimar ri) (Tempo. Os dois ficam em silêncio cismando juntos) (Vianna Filho 1964, 12-13).

Essa identificação de propósitos vai, no decorrer da trama, sendo desconstruída pela dinâmica de interesses, que envolvem os grupos sociais aos quais as respectivas personagens pertencem. No início, há uma comunhão em torno da produção de cacau, que começa a prosperar. Como desdobramento desse êxito, Espiridião e sua família, novamente, passam a desfrutar de uma situação econômica favorável.

Espiridião Azeredo casa-se com Sílvia Benevides e, à medida que o empreendimento propicia retorno financeiro, os Azeredos mais os Benevides se tornam cada vez mais próximos dos lugares de decisão. Perante essas novas demandas, o *ideal* que, a princípio, fora compartilhado com Alvimar, vai revelando sua efetiva natureza de caráter econômico e político. Em decorrência disso, as ações deverão ser redimensionadas e, para que os resultados sejam eficientes, elas deverão estar articuladas a atuações no judiciário, no executivo e no legislativo.

Nessa dinâmica, se a fazenda e o cacau passam a ser um dos interesses de Espiridião, para Alvimar, eles são o centro de sua existência social e econômica, porque, além de trabalhar a terra, ele passa a administrar um pequeno bar, que aufera lucro com as péssimas condições de vida de seus companheiros de trabalho. Porém, quando o alcoolismo passa a interferir no rendimento da produção,

Espiridião não hesita em fechar o negócio. Essa atitude coincide com o momento em que o cacau vai perdendo competitividade no mercado.

A produção vai minguando ano após ano e, por consequência, o proprietário da fazenda diversifica seus interesses econômicos, a fim de manter lucratividade e capacidade de consumo. Ao antigo parceiro, restam o abandono, a falta de oportunidade e a luta pela sobrevivência. Nesse ínterim, Alvimar perde três de seus quatro filhos. O único sobrevivente, afilhado de Espiridião, que vivia na cidade com o padrinho, foi obrigado a retornar à fazenda para auxiliar os pais na luta pela sobrevivência.

A miséria abate-se sobre os colonos e aqueles que lucraram, em tempos de fartura, eximem-se de qualquer responsabilidade. Mediante o desespero, Espiridião, filho de Alvimar e afilhado de Espiridião Azeredo, lidera os camponeses em um saque na cidade, não poupando, inclusive, a casa de um dos últimos investidores na região. A situação foge ao controle das autoridades e o padrinho é chamado para ajudar a controlar a rebelião. O jovem Espiridião tornou-se uma ameaça pelo mau exemplo de seu gesto. Por isso, a única solução possível é a sua morte.

Velório na casa de Alvimar. Camponeses. Lindaura e Alvimar sentados ao lado do filho estendido na mesa. As pernas sobram. Silêncio total.

ALVIMAR - Ele era tão bom quanto o rei do coração, não era?
 LINDAURA - Era
 ALVIMAR - Me chamou de santo, não foi?
 LINDAURA - Foi.
 ALVIMAR - Tenho tanto vontade de chorar.
 LINDAURA - Chore.
 ALVIMAR - Tenho vergonha. Quantos anos ele tinha?
 LINDAURA - Dezenove.
 ALVIMAR - Como é que se mata um menino de dezenove anos que me dava sustento?
 LINDAURA - Fale baixo...
 ALVIMAR - Esse doutor que eu ajudei tanto me mata o menino! Interesseiro, interesseiro! Digo isso na cara dele, Lindaura!
 LINDAURA - Fique quieto. *(Um tempo. Doutor Espiridião entra. Todos se levantam tensos. Doutor calmo. Vai até o filho. Olha. Passa a mão no rosto do menino. Emocionado. Reza) (Tempo) (Olha Alvimar)*
 ESPIRIDIÃO - Alvimar, foi preciso fazer isso. Eu faria isso mesmo que fosse com meu filho...
 ALVIMAR - Sei...
 ESPIRIDIÃO - Mesmo que fosse meu filho...
 ALVIMAR - Era tão menino.

- ESPIRIDIÃO - Foi preciso.
 ALVIMAR - Me dava meu sustento.
 ESPIRIDIÃO - Eu sei, Alvimar.
 ALVIMAR - Me chamou de santo.
 ESPIRIDIÃO - Alvimar.
 ALVIMAR - Vosmicê, lhe quis tanto bem...
 ESPIRIDIÃO - *(Dá um dinheiro)* Tome, Alvimar. É dez contos de réis. Prá você enterrar o menino e enfrentar o que vem aí. Tem dinheiro até prá por uma casa em algum canto. Não posso fazer mais nada. *(Estende o dinheiro. Alvimar olha.)*
 LINDAURA - *(Enquanto Alvimar olha Espiridião)*
 Alvimar pensou
 Olhou o doutor
 Nos olhos a dor
 Vingança chegou
 Levantou a mão,
 cheio de não,
 a raiva na alma,
 o fim da calma.
 A mão levantou
 e a mão parou.
 A sua vontade, Alvimar?
 CORO - Morreu no mar.
 LINDAURA - Sua força, Salustiano.
 CORO - Já passou tanto ano.
 LINDAURA - Como é bonita a submissão
 Alvimar não sabe dizer não.
 ALVIMAR - *(Pega o dinheiro)* Agradecido, doutor...eu...lhe agradeço...
 Esse dinheiro me ajeita tanto...Eu...*(Abraçam-se)* Deus lhe pague,
 doutor. Deus lhe pague!
 LINDAURA - *(Canta)* Uma funda amizade
 Aqui continuou
 Um doutor de verdade
 Um camponês, meu amor *(Vianna Filho 1964, 59-60).*

A situação dramática, no encerramento da peça, expõe, com clareza, a maneira pela qual as personagens foram construídas. Entre elas, não se estabelece vínculo afetivo. As reverências e as discordâncias são estabelecidas pelo viés econômico. Elas não externam suas individualidades, surgem em cena representando segmentos socioeconômicos. Assim sendo, os proprietários, no desenrolar da exposição, articulam-se a partir de seus interesses de classe, enquanto os camponeses, às voltas com a sobrevivência imediata e com a ascensão individual, não constroem uma noção de coletivo. Isso, na visão do dramaturgo,

de certa forma, explicaria o acúmulo de derrotas dos trabalhadores no processo histórico.

Um exemplo disso está tanto no epílogo de *Os Azeredo mais Os Benevides* quanto no de *Quatro Quadras de Terra*: os agricultores são transportados de um lugar a outro, para desbravar terras, enriquecer proprietários e serem abandonados à própria sorte com o declínio da cultura de plantio. Contudo, do ponto de vista estrutural, *Quatro Quadras* vivencia o *drama* por intermédio de uma situação consumada. Já em *Os Azeredo mais Os Benevides* se constrói, aos olhos do leitor, os argumentos que justificam a impossibilidade da aliança entre proprietários e trabalhadores rurais.

Em outros termos, a proposta é a de que as trajetórias de Espiridião Azevedo e Salustiano Alvimar sejam apreendidas criticamente, para que o espectador/leitor não se veja enredado em juízos de valor e/ou análises dicotômicas que, muitas vezes, se traduzem na luta do bem contra o mal. Com esse intuito, além das personagens construídas a partir de seus lugares sociais, Vianinha utilizou o *coro* e a música, para comentar situações e/ou apresentar conclusões.

Dramaturgicamente, *Os Azeredo mais Os Benevides* é um texto elaborado a partir do *distanciamento* brechtiano, com o intento de promover compreensões críticas do processo histórico brasileiro acerca da questão agrária e não propiciar sentimentos de solidariedade e indignação com a injustiça, compreendida tão somente pela relação Espiridião/Alvimar e não pela condição de classe e da estrutura econômica e política.

Considerações finais

À guisa de conclusão, torna-se importante refletir acerca do caminho adotado por este texto. Em nível geral, o primeiro intuito foi o de evidenciar que a retomada da temática rural em Oduvaldo Vianna Filho não é apenas necessária, mas torna-se urgente, tendo em vista a conjuntura que vivemos, fortemente marcada pela reverberação de ideias, noções e conceitos que deram, no passado, e continuam dando, no presente, sustentação a propostas autoritárias.

Nos limites deste breve artigo, o que se buscou evidenciar é o fato de que os textos analisados participam de um momento histórico específico, o que oferece a possibilidade de vislumbrar, por dentro dos embates das personagens, ideias e as propostas contidas nessa temporalidade (horizonte de expectativas), que proporcionou a Vianinha o motivo principal para confeccionar representações acerca da questão agrária e das temáticas rurais, de modo a fazer uso de princípios de realidade, sem esquecer a criatividade no momento da reelaboração por meio da escrita ficcional.

O que foi dito acima abre, sem dúvida, uma oportunidade ímpar para dar sentido às considerações finais aqui elaboradas. Em outros termos: as análises acima apresentadas permitem pensar um espetáculo recente, cuja temática central trata exatamente das contradições advindas da conjugação entre autoritarismo, conservadorismo e agronegócio, ou seja, questionar, por dentro, a proposta de reflexão oferecida pelo *Teatro da Vertigem*, em *Agropeça* (2023), no sentido de indagar: essa encenação foi, efetivamente, capaz de problematizar a realidade brasileira atual?

O mencionado espetáculo foi levado a público no *Sesc Pompeia* e, ao tratar do agronegócio, que é um dos segmentos econômicos mais lucrativos da atualidade, o faz mobilizando diferentes aspectos da estética dos rodeios, por meio de uma locução característica, usando comentários musicais específicos, que o público rapidamente reconhece como fazendo parte desse macrocosmo, acrescido de um vestuário que representa com razoável exatidão os tipos humanos, que frequentam esse universo cultural, tendo como destaque, aliás, o icônico “chapelão” de boiadeiro.

O espetáculo é longo, exigindo que o espectador se mantenha atento, durante mais de duas horas, frente a uma narrativa inegavelmente complexa, que visa articular diferentes perspectivas e olhares, sob a batuta do diretor Antônio Araújo. A investigação proposta pela equipe do *Teatro da Vertigem* nada tem de simplória, exatamente porque o quadro geral desenvolvido pela dramaturgista Bruna Menezes e pelo texto de Marcelino Freire tem como ponto de partida uma obra clássica da literatura brasileira, a saber: *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato.

Agropeça, desse ponto de vista, busca articular a estética da Festa do Peão de Boiadeiro, que é atravessada pelo pensamento/comportamento conservador, com as personagens criadas por Lobato. O argumento inicial é bastante razoável, ou seja, logo no começo da peça surge a necessidade de modernização do conhecido Sítio, tornando-o mais rentável. O que fazer, então, para atingir tal objetivo? A resposta é encontrada numa fabulação deveras engenhosa: conceber e executar um tipo de rodeiro que seja realmente diferente dos demais. Os problemas econômicos, nesse contexto, seriam resolvidos graças à criatividade e ao ineditismo do espetáculo proposto.

Com base nisso, a trama se desenrola como se diferentes camadas fossem coladas umas às outras, ou simplesmente superpostas/justapostas, não chegando a formar um todo coerente e coordenado. Ao final, o espectador é levado a pensar que o narrador da peça tem como objetivo mostrar que a realidade brasileira é fundamentalmente marcada pela ausência de sentido, ainda que as partes isoladamente, em si mesmas, tenham princípio de realidade.

Dito de outra maneira: o personagem Pedrinho, por exemplo, chega ao palco pela interpretação de Vinicius Meloni, representando aquilo que é conservador e dominante em nossa sociedade. Ele é um homem branco, heterossexual e cisgênero. A personagem, em sua arrogância, é mostrada ao público como se fosse uma caricatura, ou, para usar um termo das redes sociais, trata-se de uma *personagem-meme*. Como se não bastasse, Pedrinho vai, a pouco e pouco, recebendo outros nomes. Um deles é Pedro Álvares Cabral. Muitos outros nomes são a ele atribuídos, todos de alguma forma podem ser associados ao colonialismo e ao poder.

Não menos caricatural é Tia Anastácia. Ainda que o questionamento feito por ela faça muito sentido, afinal ela se pergunta a respeito de sua condição de cozinheira negra e subalterna. Mas o que resulta do confronto que encena diante de Dona Benta? Infelizmente, nada de muito significativo surge a partir daí, a não ser um vago e etéreo desejo de colocar em questão o processo de dominação inaugurado no período colonial. Dona Benta e Tia Anastácia, portanto, são justapostas/coladas à narrativa, sem que haja, de fato, um princípio ordenador que dê coerência ao conjunto.

O mesmo pode ser dito a respeito da boneca Emília, interpretada por Tenca Silva. Como todos nós sabemos, a palavra boneca, na gíria, designa travesti. E o que faz a encenação? Aproveita, de modo imediatista, exatamente esse uso popular do vocábulo. É verdade: a personagem desempenha um papel meritório, ou seja, ela serve como veículo para denunciar o forte conservadorismo (nos costumes/relações de gênero) disseminado, de um modo geral, nas visões de mundo daqueles que frequentam os espaços, ou representam os interesses do agronegócio. O que resulta dessa personagem-meme? A ênfase na crítica do autoritarismo patriarcal. Mas, no conjunto, a boneca Emília, também, se mostra desconectada do fluir da narrativa. Suas falas, embora possam ter sentido em si mesmas, pouco acrescentam às situações dramáticas, pois permanecem pouco desenvolvidas.

As demais personagens (Saci, Visconde de Sabugosa e o Marquês de Rabicó), cada uma a seu modo, ocupam a ribalta como se fossem memes das redes sociais, em decorrência da superficialidade de suas intervenções.

À luz do que foi dito, constata-se, ao final do espetáculo, a ausência de um princípio ordenador da narrativa. Isso ocorre tendo em vista que a orientação predominante é o procedimento da colagem/justaposição, ou simples superposição de camadas que, em si mesmas, podem até fazer algum sentido, mas, no conjunto são camadas disruptivas/desorientadoras.

Se a ausência de um princípio ordenador é o que dá sentido à narrativa, o que esse espetáculo deseja afirmar? Seu propósito é evidenciar que a realidade brasileira não é acessível pela racionalidade? Que essa realidade é marcada pela

opacidade e, exatamente por essa razão, qualquer tentativa de explicá-la de modo racional pode redundar em simplificações ou mistificações? Ademais, também produz sobressaltos a ausência de um *telos*, ou seja, a inexistência de um princípio ordenador que seja capaz de orientar o fluxo dos acontecimentos.

Por fim, é necessário afirmar: quando estamos diante da tarefa de estabelecer interlocuções entre os textos de Oduvaldo Vianna Filho, que foram analisados acima, e o espetáculo *Agropeça*, do *Teatro da Vertigem*, somos levados a compreender um pouco melhor a distinção, que se costuma estabelecer entre um teatro propriamente *moderno* e o que foi chamado de *pós-moderno*. E, ao compará-los, é possível perceber com facilidade qual deles pode se transformar, de fato, num instrumento de luta na atualidade!

Bibliografia

- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. 2001. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru/SP: EDUSC.
- Alessandra, Karla. 2022. "Assassinatos no campo subiram 75% em 2021, denuncia Pastoral da Terra". *Agência Câmara de Notícias*, 18 de maio, <https://www.camara.leg.br/noticias/877088-assassinatos-no-campo-subiram-75-em-2021-denuncia-pastoral-da-terra/>.
- Betti, Maria Sílvia. 1997. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP.
- Carvalho, Martinho de; Numar, Norma (org). 2006. *Crítica Teatral e Outras Histórias (Paschoal Carlos Magno)*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Damasceno, Leslie. 1994. *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Guarnieri, Gianfrancesco. 1983. "Gianfrancesco Guarnieri". Em *Atrás da Máscara*. organizado por Simon Khoury, volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Guimarães, Carmelinda. 1984. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora MG Associados.
- Gullar, Ferreira. 2002. *Cultura posta em questão*. Em *Cultura posta em questão/ Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Madeira, Giselle. 2000. *Paschoal Carlos Magno: Mosaico de um Culturalista*. Tese (Doutorado em História). São Paulo: PUCSP.
- Magaldi, Sábato. 1992. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva.
- Magaldi, Sábato. 2004. *Teatro de Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global.
- Marx, Warde. 2004. *Maria Della Costa: Seu Teatro, Sua Vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cultura – Fundação Padre Anchieta.

- Michalski, Yan. 1995. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: HUCITEC/Ministério da Cultura/FUNARTE.
- Moraes, Dênis de. 2000. *Vianinha. Cúmplice da Paixão*. 2 ed. Rio de Janeiro, Record.
- Patriota, Rosangela. 1999. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec.
- — —. 2004. “História – Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. 1(1): 1-18. Recuperado de <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/4>.
- — —. 2007. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva.
- — —. 2013. Nelson Rodrigues: a unanimidade dos críticos. Em *História e Teatro: discussões para o tempo presente*. São Paulo: Edições Verona.
- Patriota, Rosangela; Ramos, Alcides Freire. 2023a. “O Ensino de História e o Tempo Presente: o Golpe Militar de 1964 em Questão”. Em *Ditadura Militar e Ensino de História: práticas, fontes, experiências e reflexões* organizado por Ary Albuquerque Cavalcanti Junior, Italo Nelli Borges, 88-104. Santa Maria: Arco Editores.
- Patriota, Rosangela; Ramos, Alcides Freire. 2023b. “Democracia em questão: Representações políticas e culturais no contexto da resistência democrática brasileira”. *Fênix – Revista de História e de Estudos Culturais* 20 (1): 1-35.
- Ramos, Alcides Freire. 2006. “A historicidade de Cabra marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [Online], Debates*, consultado em 06 de novembro de 2023. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520>.
- Raulino, Beatriz. 2002. *Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP.
- Renato, José. 1987. *Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro*, v.4. Rio de Janeiro: INACEN.
- Said, Edward. 2004. “O regresso à filologia”. Em *Humanismo e Crítica Democrática*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: A Escola Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- Silva, Tânia Brandão da. 2009. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva.
- Vianna Filho, Oduvaldo. 1983. “Do Arena ao CPC”. Em *Vianinha: teatro – televisão – política* organizado por Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense.
- — —. 1964. *Os Azeredo mais Os Benevides*, 59-60. (cópia xerox, disponível na Biblioteca do Museu Lasar Segall – São Paulo – SP).
- — —. 1981. “Uma entrevista sobre Quatro Quadras de Terra”. Em *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho* organizado por Yan Michalski, 20-35. Rio de Janeiro, Ilha.

Rosângela Patriota

Bolsista Produtividade CNPq. Professora do PPEAHC da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora Titular Aposentada da UFU. Autora de Antonio Fagundes no palco da história – um ator, Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo, Teatro Brasileiro: ideias de uma história. Editora do periódico científico Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Coordenadora da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1330-1905>.

Contato: patriota.ramos@gmail.com

Alcides Freire Ramos

Bolsista Produtividade CNPq. Professor da Universidade Federal de Uberlândia. Autor do livro autoral Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002. Faz parte da Editoria do periódico científico Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Integra a Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6701-9123>.

Contato: Alcides.f.ramos@gmail.com

Recebido: 31/08/2023

Aceito: 19/11/2023