

RESUMO/ ABSTRACT

BRASIL VERSÃO BRASILEIRA: EXPRESSÃO MADURA DA CONSCIÊNCIA DO SUBDESENVOLVIMENTO NO TEATRO

A análise de *Brasil versão brasileira* (1962) ressalta três feitos da peça que fazem da obra expressão madura da consciência do subdesenvolvimento no teatro brasileiro. Pela primeira vez, na dramaturgia nacional, é colocada em cena uma assembleia de operários. Em termos formais, procedimentos estéticos do teatro de agitação e propaganda são organizados numa estrutura épica, evitando o risco da supremacia da forma dramática. No plano político, em momento anterior ao golpe militar de 1964, a peça toma como alvo a política de aliança de classes com a burguesia nacional, proposta majoritária das forças de esquerda da época.

Palavras-chave: teatro épico; teatro de agitação e propaganda; consciência do subdesenvolvimento.

BRASIL VERSÃO BRASILEIRA: MATURE EXPRESSION OF AWARENESS OF UNDERDEVELOPMENT IN THEATER

The analysis of *Brasil versão brasileira* (1962) emphasizes three features that make this play a mature expression of the awareness of the underdevelopment in the Brazilian theater. For the first time, in the national dramaturgy, a workers assembly is placed in scene. In formal terms, aesthetic procedures of the theater of agitation and propaganda are organized in an epic structure, avoiding the risk of the supremacy of the dramatic form. In a political sense, in a moment just before the military *coup d'état* in 1964, the play takes like target the politics of class alliance with the national bourgeoisie, majority proposal of the left wing strength of that time.

Keywords: epic theater; theater of agitation and propaganda; awareness of underdevelopment.

BRASIL VERSÃO BRASILEIRA: EXPRESSÃO MADURA DA CONSCIÊNCIA DO SUBDESENVOLVIMENTO NO TEATRO

Rafael Litvin Villas Bôas

Professor Doutor do curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade de Brasília - DF
rafaelcultura@gmail.com

Após a experiência de redigir coletivamente *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961) e de participar ativamente da construção dos Centros Populares de Cultura, Vianinha redige *Brasil versão brasileira* (1962) como um dos dramaturgos da frente de teatro do CPC da UNE, num estágio de seu desenvolvimento técnico em que os entraves do realismo dramático presente em *Chapetuba Futebol Clube* (1959), por exemplo, tinham sido superados por sua peça anterior.

Brasil versão brasileira precede, de modo peculiar, as peças de Vianinha sobre a questão agrária – *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, ambas de 1963 – por formalizar esteticamente a experiência histórica em andamento tecendo uma consistente crítica à diretriz de aliança de classe propagada pelo Partido Comunista Brasileiro, e coloca em cena as assembleias e reuniões de base do partido na fábrica, feito que a peça *Eles não usam black-tie* (1958) não fora capaz de incorporar, em razão dos limites da estrutura dramática da forma, a despeito do caráter épico do assunto (COSTA, 1996).

A pesquisadora Maria Sílvia Betti sugere uma visão de conjunto para as três peças escritas por Vianinha durante a fase em que ele integrava o CPC. No subcapítulo “Da rua ao palco: as peças convencionais de Vianinha no CPC” de sua pesquisa sobre a obra e trajetória do dramaturgo (1997), Betti analisa *Brasil versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*. Segundo a autora, uma característica comum nos três trabalhos é “a abordagem de conflitos entre pais e filhos

envolvendo diferentes visões do processo político ou questões de militância partidária” (BETTI, *op. cit.*, p. 136). Além disso, do ponto de vista temático, os três textos teriam constituído uma espécie de síntese das questões mais representativas daquele contexto de engajamento, a saber, segundo Betti: “o papel da burguesia, o problema do petróleo e a penetração de capitais estrangeiros” no caso de *Brasil versão brasileira* e a questão da terra e da viabilidade da conscientização no meio rural, no caso de *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, escritas entre o final de 1962 e o início de 1963.

Em termos gerais, de fato o assunto de *Brasil versão brasileira* é o conflito de interesses de classe em torno da política para exploração do petróleo no Brasil. Multinacionais, governo federal, sistema financeiro, burguesia nacional e classe operária são os principais segmentos envolvidos no confronto. Por meio da análise dessa temática, a peça expõe a estratégia e as táticas da ação imperialista no Brasil, em conluio com os governantes; a posição volúvel da burguesia nacional e o caráter de classe de seu discurso nacionalista. Entretanto, além das questões centrais apontadas por Betti, há ainda a abordagem das diferenças de posição e atritos daí decorrentes entre três vertentes atuantes no movimento sindical, conforme aponta Costa (1996, p. 91): a católica, a comunista ortodoxa e a ala mais jovem da militância do partido comunista, disposta a parcerias e conciliações impensáveis para a ala mais antiga do partido.

O legado crítico da experiência do teatro de agitprop

Composta por trinta e cinco personagens individuais e coletivos – entre eles as Vozes, o Coro e os slides, a peça não é dividida por cenas e atos. Contudo, há sequências bem definidas no movimento da narrativa, que inclui uma espécie de prólogo em formato de agitação e propaganda nas sete primeiras páginas, precedendo a apresentação dos personagens individuais e dos conflitos épicos que determinam seus interesses.

A articulação entre a Voz, o Coro e os slides nessa primeira sequência já explicita a apropriação crítica do legado das experiências desenvolvidas na URSS e na Alemanha, por Eisenstein, Piscator e Brecht. Cada procedimento tem sentido de conjunto ao mesmo tempo em que independe das outras partes para expressar significado.

O uso dos slides, por exemplo, por vezes tem função acessória ao personagem Voz, com as imagens ilustrando a informação emitida por esse personagem narrador, noutras ocasiões o próprio procedimento assume a função narrativa, ao ilustrar a desigualdade de classe numa mesma empresa, ao fornecer informações sobre leis, lucros de empresas e registrar os fatos. Além disso, algumas imagens são retrabalhadas e montadas com recursos de sobreposição e contraposição, por exemplo, com o objetivo de gerar estranhamento nos espectadores. Com o correr da peça, as sequências de slides

reaparecem entrecortando a trama narrativa, cumprindo a função de sintetizar imagetivamente determinadas passagens que exigiriam uma reposição em cena aos moldes dramáticos.

Comparando a influência da estética de Piscator e de Brecht nessa peça, e em *Os Azeredo mais os Benevides*, Betti avalia que, no caso dessa obra, prevaleceu a marca piscatoriana, enquanto no outro trabalho os recursos anti-ilusionistas seriam mais filiados ao legado brechtiano. Na avaliação da autora, “a maior carga de informação extracênica presente em *Brasil versão brasileira* em alguns momentos sobrecarrega o palco com slides, comentários em *off* e cenas de documentários, e contrasta com o desenvolvimento dramático propriamente dito que se processa de forma plenamente realista” (BETTI, *op. cit.*, p. 144).

Para Fernando Peixoto, *Brasil versão brasileira* e *A vez da recusa*, de Carlos Estevam Martins, podem ser entendidas como um tributo à estética piscatoriana, pois “começam e acabam de forma mais épica, utilizando slides e canções revolucionárias, mas incluem, internamente, instantes de profunda emoção – os personagens não são desenhos esquemáticos, mas sim trabalhos com extrema precisão. Ambas tratam questões de comportamento, responsabilidade de ações e opções individuais, políticas” (PEIXOTO, 1989, p. 21).

A nosso ver, a dosagem e posicionamento dos procedimentos épicos que Betti considerou excessivos – “slides, comentários em *off* e cenas de documentários” – cumprem a importante função de gerar o devido estranhamento ao desenvolvimento dramático em chave realista, que caso predominasse, reduziria a complexidade do material abordado às leis da forma dramática. Ou seja, como o conteúdo formalizado no “prólogo de agitprop” é a síntese do material épico que a estrutura da peça formaliza, o desenvolvimento posterior da trama com os personagens individuais representantes dos diversos segmentos de classe em disputa desempenha a função de analisar em detalhe as táticas, as contradições e impasses de cada grupo em confronto.

Cabe ressaltar, ainda, que a adequação funcional e crítica do que chamamos de “prólogo de agitprop” à estrutura narrativa da peça evidencia que o antagonismo apontado por Betti entre o teatro de rua – e a experiência acumulada de agitprop – e a produção para “teatro convencional” pode não ter ocorrido tal como registrado por boa parte da historiografia:

a frente de criação constituída pelos autos de rua evidentemente não tinha condições de incorporar a diversidade e a complexidade de determinados temas que se constituíam em questões obrigatórias dentro do debate político nesse momento.

Paralelamente, a retomada de uma atuação em palco (ainda que fora do circuito teatral propriamente dito), implica necessariamente maior elaboração dos aspectos expressivos e traz à pauta a questão da linguagem e da representação da realidade (BETTI, *op. cit.*, p. 144).

Pode-se constatar na peça que o amadurecimento dos experimentos de teatro de agitprop possibilitou a construção de uma estrutura narrativa em que o realismo dramático opera mediante constante atrito, e esse movimento antidramático operado a contrapelo é o que impede que o gênero drama se torne hegemônico na obra. Essa articulação orgânica de formas e procedimentos põe em xeque a tese de experiências em paralelo, e incomunicáveis, entre o teatro de agitprop e o teatro político “mais convencional”. E, de quebra, ao mobilizar os procedimentos de agitprop em perspectiva negativa e contra-hegemônica, tanto interna quanto externamente à peça, o dramaturgo desconstrói também o senso comum da crítica ao agitprop, que costuma alegar o caráter exclusivamente panfletário, positivo, e de baixa qualidade da estética de agitação e propaganda.

A sagacidade da representação dos movimentos da classe dominante

O estudo dos interesses e comportamentos dos segmentos da classe dominante, no âmbito da estratégia e táticas adotadas, é um dos méritos da peça, conforme aponta Berlinck: “a questão que se colocava era a de desvendar, de denunciar as formas de ação do imperialismo, ou seja, como o imperialismo se organizava no interior da sociedade brasileira. Para tanto, era necessário demonstrar que o imperialismo contava com fortes aliados internos” (BERLINCK, 1984, p. 95). Dentre eles, o presidente da república, que segundo Berlinck seria a representação do próprio Estado, a fração da burguesia brasileira representante direta dos interesses estrangeiros no país, representada pelo personagem Prudente de Sotomaior, presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava, e a fração nacionalista da burguesia nacional, representada por Vidigal, um industrial que, por ser membro da classe burguesa, não guarda contradição estrutural com seus pares cosmopolitas, e sim, com a classe operária. Conforme Berlinck, “Vidigal é a personificação do capital em contradição com o trabalho” (Idem, p. 99).

Para os representantes das multinacionais estrangeiras de petróleo, não interessa que o Brasil desenvolva sua própria indústria, pois isso iria restringir-lhes as perspectivas de expansão do mercado consumidor. Da sabotagem à chantagem, todas as táticas são utilizadas para garantir os interesses do imperialismo.

O representante da Esso no Brasil, Sr. Lincoln Sanders – que mais adiante aparecerá também como representante do Citybank – procura se aliar com Vidigal, representante da burguesia nacional, tentando unificar o ponto de vista das empresas privadas pelo fim da Petrobrás, empresa estatal. Enquanto Lincoln pressiona pelo fim do monopólio estatal para aumentar a produção imperialista, Vidigal se empenha pelo desenvolvimento do capitalismo nacional. Como se verá, o laço tênue que une a classe dominante dos dois países é o receio de que uma insurreição popular possa destituir-lhes

o poder de detenção do monopólio dos meios de produção e acumulação. Nas palavras de Lincoln (BVB¹, p. 263):

LINCOLN – Eu explico, Excelência. Sempre explico: se os Estados Unidos não fizerem mais empréstimos para o Brasil, o Brasil cairá nas mãos do povo faminto e desesperado. E onde o povo conseguirá dinheiro para viver, Excelência? Ah, senhor Vidigal, conseguirá dinheiro cortando suas contas bancárias, seu conforto, sua roupa elegante, seu automóvel de luxo, sua casa de praia...

VIDIGAL – Não me importa! Não me importa. Será uma vida mais humana. Estou cansado de viver dando dentadas, distribuindo coices. Farto. Farto!

LINCOLN – Isso é fácil de ser dito, Excelência. Mas é muito difícil ver o povo nos nossos escritórios, muito difícil passar a andar a pé. Muito difícil receber ordens de operários magros e suados. Muito difícil.

Mais adiante, quando Vidigal é forçado a aceitar o empréstimo do Citybank sob a condição de não votar pela suspensão do contrato com a firma americana que constrói uma fábrica em Duque de Caxias, o diálogo entre Lincoln e Vidigal acima citado retorna *in off*. O impasse da burguesia nacional é que para se manter dominante no Brasil ela deve se manter subjugada aos interesses do poder imperialista dos EUA: o que lhe é vedado é o desenvolvimento autônomo da estrutura de poder que garante a consolidação do poder imperial. É nessa chave que podemos compreender a posição do personagem Dionísio, o presidente da República, que, embriagado, formula o impasse da elite brasileira: “querem se libertar dos americanos, não é? Mas nós somos americanos. É impossível ser brasileiro, entenderam? Brasileiro é um homem sujo...” (BVB, p. 309).

Por meio do diálogo o dramaturgo explora com vigor o pressuposto de classe que determina o sentido ideológico de determinadas palavras de ordem pretensamente unificantes. Assim podemos entender a explicação que Vidigal dá a Claudionor e Tiago em recusa ao pedido de aumento dos operários da fábrica (BVB, p. 267):

VIDIGAL – (*Entra no fundo. Papéis na mão. Os dois se aproximam. Vidigal se senta.*) Não é possível o aumento. Não é possível. Essa fábrica produz quase que só para a Petrobrás. É uma questão de patriotismo! Os operários não são capazes de entender isso? A Light aumentou o preço da energia elétrica, o Estado dobrou a taxa de água. Não é possível o aumento.

¹ A sigla BVB, seguida do número da página onde se acha o trecho citado, será utilizada sempre que se fizer referência ao texto da peça *Brasil versão brasileira*, o qual se encontra em Peixoto, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

CLAUDIONOR – Eu entendo, doutor, mas é que...

VIDIGAL – Ainda não terminei. Não admito dentro da minha fábrica agitação de comunistas!

CLAUDIONOR – Sou católico, doutor. Quase fui padre.

TIAGO – Não é comunista, não, doutor. Foi ele que afastou o Diógenes do sindicato. Diógenes é comunista. O senhor conhece o Diógenes, não é doutor? (*Silêncio*)

CLAUDIONOR – Deixe o doutor falar, Tiago. (*Tiago se cala.*)

VIDIGAL – Que adianta aumentar salário num país pobre? É preciso esperar. Primeiro vamos fazer um Brasil forte, rico, satisfeito. Comunista é contra o Brasil. Nós andamos devagar, mas livres, entenderam? Livres!

CLAUDIONOR – O doutor tem muito de razão.

Por esse breve lance de diálogo o dramaturgo expõe a falsidade do discurso patriótico da burguesia nacional, evocado como justificativa da manutenção da desigualdade de classe, resguardando intocada a estrutura hierárquica de poder. Vidigal transfere o ônus do entrave ao desenvolvimento de sua classe para o operariado, que sob a coordenação sindical da ala católica, não é capaz de ir além da sinalização de uma possível greve, supostamente inevitável caso o aumento não seja concedido, porém, sem encampar o discurso radical, e pelo contrário – daí outro mérito da passagem – usa como moeda de troca na negociação de aumento a delação de um operário comunista, membro da ala que defendia aumento de 50% na assembleia do sindicato, além de reivindicar o mérito político de tê-lo afastado da direção.

Implicitamente, o que organiza as posições em jogo é a mediação que a estrutura do favor cumpre como organizadora das relações sociais, em princípio, antagônicas, que aparecem apaziguadas no diálogo entre a liderança sindical, agora católica, e o proprietário. De passagem, o argumento de Vidigal – “É preciso esperar. Primeiro vamos fazer um Brasil forte, rico, satisfeito” – antecipa a máxima dos economistas da ditadura – “é preciso fazer crescer o bolo para depois dividir” –, que expõe sem meias palavras sobre as costas de quem recaiu o fardo do nacional desenvolvimentismo brasileiro, calcado numa “aliança de classes” rentável apenas para a fração dominante.

Um dos méritos da peça é enquadrar criticamente, por meio da figuração estética, o traço conservador da perspectiva nacional desenvolvimentista, num momento anterior ao golpe militar, portanto, em que o desmentido histórico do projeto ainda não havia se efetivado. O dramaturgo evidencia, por meio da organização formal do material, que o empenho pelo desenvolvimento capitalista do país,

representado por Vidigal, não equivale ao desenvolvimento sócio-econômico da nação². A evocação do nacionalismo, por parte da burguesia, atende a conveniências de mercado, e a fleuma patriótica se inflama ou se abranda de acordo com a margem de lucro que se pode obter na difícil negociação com o capital internacional e a classe trabalhadora do país.

O nacionalismo aparece como discurso coercitivo, em chave chantagista, da classe dominante, e tem como contraponto de classe, na peça, a perspectiva internacionalista de unidade da classe trabalhadora, no caso, entre operários brasileiros e bolivianos, colocada em xeque no momento em que para defender o emprego em termos locais, os trabalhadores brasileiros deveriam aceitar serem empregados e explorados pela multinacional que explorará os operários bolivianos que os apoiaram financeiramente na greve. Esse argumento, colocado em assembleia pelo Operário C foi decisivo para a mudança de opinião dos operários, que implicou a manutenção da greve, após o governo ter pressionado a Justiça do Trabalho a dar ganho de causa aos operários demitidos, para arrefecer o ânimo da mobilização e dispersar a massa engajada:

OPERÁRIO C – Companheiros... Oiçam o Diógenes. Ele tem razão, Claudionor. Oiça isso. (*As vaias diminuem. Diógenes batido.*) Companheiros. A gente viveu essa semana bonita, como? Foi com o dinheiro que o Sindicato dos Trabalhadores em Estanho na Bolívia mandou para nós. Não foi? Agora a gente vai trabalhar para a companhia que vai tirar petróleo da Bolívia? Vamos cuspir nos nossos companheiros? Vamos enterrar os bolivianos naquelas minas? (*Algumas palmas*) (BVB, p. 312).

No diálogo entre Claudionor e Tiago, o dramaturgo, militante do PCB, dá combate à vertente católica do sindicalismo expondo o pressuposto de suas expectativas e ambições, como semelhantes aos da classe dominante, ou seja, calcado no mito da livre iniciativa (BVB, p. 270):

TIAGO – Ele tem muito de razão, não é pai?

CLAUDIONOR – Tem, meu filho. É patrão honesto, trabalhador. Tem muito de razão.

TIAGO – Mas por que a gente ganha pouco? A gente é trabalhador, é honesto.

CLAUDIONOR – Doutor Vidigal é homem estudado. A gente tem cabeça pequena.

TIAGO – Se eu fosse estudado, era como ele, não era?

² Devo a observação a Rayssa Aguiar, pesquisadora que também analisa os rumos do teatro político no país.

Ao mesmo tempo, uma linha constante da peça é a reflexão de fundo sobre os motivos do isolamento da ação comunista no meio operário. Entre as causas possíveis, apontadas nos diálogos entre os personagens, estão a ortodoxia partidária e a falta de correlação de forças favoráveis naquele contexto para a massificação da luta, entre outros. Sabiamente, o dramaturgo militante procura compor a equação por meio da percepção de cada segmento de classe sobre o problema, aprendendo com cada um deles, e não apenas combatendo-os doutrinariamente em favor de sua posição partidária. Nesse sentido, na sequência do diálogo entre Claudionor e Tiago temos a informação do preconceito, infundado na teoria, porém com consequências práticas diretas, da vertente católica sobre a frente comunista da militância sindical:

TIAGO – Por que os comunistas estão errados, pai?

CLAUDIONOR – O que eles dizem é bonito: querem que tudo seja de todos. Mas para conseguir isso brigam, gritam, xingam, fazem mais raiva ainda. Mais desconfiança. Envenenam a alma do operário, operário desacredita de justiça, perde ânimo de trabalhar. Patrão reclama, às vezes reclama forte demais. Daí ninguém mais segura a vida, como Deus pediu.

TIAGO – Eles tiram a liberdade da gente?

CLAUDIONOR – É.

TIAGO – O que é que eles fazem?

CLAUDIONOR – Se você quiser construir uma fábrica, eles não deixam.

TIAGO – Operário constrói fábrica no Brasil?

CLAUDIONOR – Não conheço nenhum. Mas pode construir, se quiser (*BVB*, p. 270).

A questão reaparece na assembleia dos operários da Fundação Vidigal, por meio do embate entre Diógenes e Tiago (*BVB*, p. 279):

DIÓGENES – Você quer aprender a trabalhar para patrão, os comunistas querem aprender a fazer um mundo sem patrão!

TIAGO – Mundo sem patrão? Então não se dá mais prêmio para quem trabalha e aprende a se esforçar? O que adianta trabalhar, então? Vida de uniforme? Onde todo mundo é igual. Quem cospe Deus e quem respeita Deus é igual? Vai demorar ainda muito para o homem ser gente como Deus pediu. O que não pode é fazer o homem não ter mais paixão de viver. É trabalho e trabalho. Não é feio ser pobre não, companheiro! Feio é não respeitar a vida!

Nota-se que o embate é travado muito mais com base nos ideais do que nas contradições da situação prática, e a pendenga finda com o espancamento do comunista Diógenes pelos operários católicos após Diógenes ter atacado a crença no Deus da igreja católica.

Além do espancamento do comunista pelos operários católicos ofendidos em sua fé, a violência é também o desfecho da prestação de contas entre Espártaco e Tiago, após o término da assembleia e é a solução cênica encontrada para o desfecho do confronto entre a classe operária e a classe dominante, com o assassinato de Diógenes.

Ao término da assembleia, Espártaco é agredido oral e fisicamente por seu pai, que o chama de conformista, por discordar da tática de luta pelo aumento de 50% e da denúncia do líder sindical Claudionor. O foco recai rapidamente para o conflito pessoal do jovem militante, numa sequência breve em que ele canta para o público como quem estivesse pensando alto – “Ah, meus senhores, vida é difícil lição” –; dialoga rispidamente com uma mulher prostituta com quem mantém um caso, que lhe pede dinheiro alegando doença da filha e afirmando não ter saído, naquele dia, com o marinheiro americano por causa dele – note-se que o dramaturgo não deixa de fora das relações de mercantilização, e da presença do imperialismo americano, sequer as relações amorosas, dispensadas na peça de um tratamento dramático exatamente por estarem submetidas a essas relações de poder estruturais, de caráter épico –, e chora suas mágoas com José, um operário mais velho, que o consola; até Espártaco se deparar com Tiago.

Na sequência, os dois jovens militantes se enfrentam, primeiro em termos retóricos, e são incitados ao confronto físico por oportunistas apostadores que visam lucrar e se divertir com a peleja. No confronto verbal, cada qual faz um ataque e os agredidos não sabem como responder a ofensiva adversária, o que indica, em certo sentido, a inexperiência política de ambos, e a solução da força como paliativo para um embate que não poderia ir adiante em função do nível dogmático e estereotipado dos argumentos.

ESPÁRTACO – Tiago. Tiago da Rosa. (*Tiago pára*) Católico, não é? Você viu como ficou Diógenes? Você sabe se ele ainda está vivo? Como é, católico? (*Começa a entrar gente e rodear*). A bondade? Onde está a bondade?

TIAGO – Não sei, Espártaco. Não sei.

ESPÁRTACO – Fala agora. Tem que dar na cara para todo mundo ficar bom? Como é?

TIAGO – Não é tudo de todos? Como é que diz que a gente não vale nada? Não é tudo de todos? Como é que pode ser de todos se eu não valho nada?

ESPÁRTACO – Não sei, não sei (*BVB*, p. 283).

Paradoxalmente, é a partir dessa luta que Espártaco e Tiago amadurecem suas posições e passam a atuar de modo mais intenso nos debates das assembleias, ao ponto de atuarem como os protagonistas da defesa dos piquetes da greve, e por isso terem sido presos e torturados. Aliás, a contradição entre o término da greve e a manutenção do cárcere dos dois operários foi outro argumento forte utilizado pelo Operário C, em conjunto com Diógenes, para convencer a massa a manter a greve, que passava a ter caráter abertamente político, e não mais existir em função do problema conjuntural da demissão de um pequeno grupo de funcionários.

Reuniões e assembleias colocadas em cena

O dramaturgo faz valer sua experiência como militante partidário para reportar em cena, com riqueza de detalhes, uma reunião da base do Partido Comunista Brasileiro na Fundação Vidigal, composta por quatro operários, sendo dois deles, pai e filho, respectivamente, Diógenes e Espártaco.

Como em boa parte das peças de Vianinha, temos um conflito entre pai e filho, que apesar de estarem do mesmo lado político, divergem em relação às táticas para organizar a base operária. Enquanto Diógenes procura legitimar seus argumentos com base na experiência alegada de vinte anos de militância no partido, seu filho procura mostrar que o resultado das propostas não surtiu o efeito esperado, o que implicaria um desajuste entre as táticas adotadas e a realidade concreta (*BVB*, p. 275):

ESPÁRTACO – Sei que ele afastou o companheiro do cargo de conselheiro no sindicato. Mas eu disse que ele é honesto, não disse que ele faz as coisas certo. Se o Claudionor faz luta anticomunista, os comunistas também têm culpa nisso. Nós vivemos fazendo agitação e mais nada. Longe da massa. Nem aumento de salário a gente pede porque aumento de salário é luta reformista! Acabamos pedindo cinquenta por cento de aumento, sem nenhuma base, legal, sabendo que a massa não ia aceitar. Ficamos isolados!

DIÓGENES – Os comunistas são isolados. É diferente. Somos isolados!

ESPÁRTACO – Quando o companheiro estava no sindicato queria que o sindicato não reconhecesse mais as decisões da Justiça do Trabalho! É aí que a gente se isola. A massa não entende isso. Se divide. Foge de Sindicato. Não podemos levar mais divisão ainda lá na assembleia.

DIÓGENES – O sindicato é dirigido por um católico que só sabe arranjar festinha para operário. Que só sabe comprar mesa de pingue-pongue. É culpa dos comunistas se o Claudionor acha que operário deve passar a vida com fome e jogando pingue-pongue? Os comunistas são culpados de haver patrão, de haver exploração? Então é melhor mesmo acabar com o comunismo, companheiro!

ESPÁRTACO – Quando comunista pede coisa que a massa não entende deixa de ser comunista, companheiro!

DIÓGENES – Defensiva. Isto é linha perna aberta! O companheiro não está atuando de acordo com a linha do partido. Isso é reunião de comunista, companheiro. Não é reunião de guarda salva vida! (Silêncio)

ESPÁRTACO – Não tenho mais nada a dizer. Não sei. Não sei.

O confronto entre os dois personagens comunistas dá a ver sobretudo o diagnóstico da conjuntura desfavorável para a esquerda. Espártaco entende como causa do isolamento do partido comunista os equívocos internos adotados anteriormente, enquanto Diógenes amplia a leitura política da correlação de forças e avalia que o isolamento é consequência da luta de classes, e não das ações internas dos militantes, embora sem disposição para autocrítica de táticas de mobilização e luta que não surtiram resultado.

O desfecho da sequência da assembleia dos operários, com Diógenes machucado após a surra que levou ao destratar a crença dos católicos em Deus, deslegitima sua posição e dá credibilidade para Espártaco, que se diferencia do perfil ortodoxo, idealista, egocêntrico, embora experiente, do pai, por ser mais aberto para articulações com outras correntes operárias e demonstrar compreensão do desajuste entre teoria e prática de esquerda.

ESPÁRTACO – Chega, pai. Chega. Viu? Viu o que adiantou dividir e mais o quê. Não tirou ação. Nunca a gente vira ação. Viu? Aceitaram os vinte por cento... Nem sabe se aceitaram. Até o Claudionor era capaz de aceitar os trinta por cento... Viu? Viu o que você fez? (*BVB*, p. 281).

Entretanto, as posições de Espártaco, que aparentam ser inicialmente mais lúcidas e ponderadas vão se mostrando progressivamente mais atreladas a bandeiras de luta por vezes pautadas pela burguesia nacional, como pode ser notado na divergência com Diógenes sobre a proposta da célula do PCB na fábrica denunciar o dirigente sindicalista Claudionor de peleguismo (*BVB*, p. 294).

ESPÁRTACO – Precisamos dele [Claudionor] para pedir que o governo tome providências. Precisa acabar com o que a Comissão Parlamentar de Inquérito denunciou.

DIÓGENES – Precisa acabar é com operário capacho.

ESPÁRTACO – É a nova linha do partido.

DIÓGENES – Na minha opinião é linha burguesa. (...)

A CPI a que Espártaco se refere foi instaurada por Vidigal, o patrão daquela fábrica, e atende por isso primeiramente aos interesses monopolísticos da classe dominante brasileira.

O antagonismo entre as duas posições ocorre no momento em que está em pauta a decisão de fazer ou não uma greve em defesa da garantia de emprego de operários demitidos. A greve seria útil para a burguesia nacional, pois pressionaria o governo contra o acordo com multinacionais estadunidenses, e Espártaco nesse momento vê com pragmatismo a unidade de interesses da classe trabalhadora e do patronato nacional, contra os interesses imperialistas (*BVB*, p. 299):

DIÓGENES – (*Pegando o papel*) Sou contra. Sou contra... Isso é baboseira. Sou contra. Sou contra essa nova linha do Partido. Eu lutei toda a minha vida e agora o Partido vem me dizer que patrão e operário são aliados? Então sou um merda. Pensei que havia luta de classe.

ESPÁRTACO – Nós vamos fazer uma greve. Isso é luta de classe ou não? Mas não pode esquecer que tem um inimigo principal, que está apodrecendo o Brasil inteiro. Precisa é tirar o americano daqui. Se burguês quer tirar americano também, pode vir. Eu quero é um Brasil novo. Já. Amanhã.

No conflito entre pai e filho, personificado nesta peça por Diógenes e Espártaco, o antagonismo das duas posições de esquerda é complementar e existe uma síntese consequente do choque das posições opostas, geradora de um movimento dialético que permite à ortodoxia da esquerda reconhecer seus limites de método de trabalho de base, ao mesmo tempo em que seu radicalismo impõe um obstáculo ao empenho ingênuo da esquerda jovem disposta a se aliar com a burguesia. E essa disposição questionadora das doutrinas anteriores do partido, a despeito da ingenuidade política, cumpre a função de colocar em xeque a prática política predecessora.

Segundo Betti, ao analisar a relação entre pais e filhos nas três peças em questão, enquanto Diógenes e Claudionor representam, respectivamente, a esquerda ortodoxa e a vertente católica progressista, “Espártaco e Tiago personificam as potencialidades das alas jovens de militantes e líderes operários em seu aprendizado possível” (BETTI, 1997, p. 140).

E Berlinck propõe que a posição do dramaturgo estaria impressa na atitude de Espártaco:

para Espártaco, o isolamento dos comunistas se deve à própria ação inadequada dos membros do Partido. E dessa forma, Vianinha consegue, de uma maneira sutil, introduzir a sua crítica à cúpula dirigente do Partido: os comunistas fracassam porque a cúpula dirigente é composta por personalidades autoritárias, formais, insensíveis, distantes, etc (BERLINCK, 1984, p. 105).

No entanto, para se sustentar, o argumento de Berlinck depende de afirmações externas aos dados

que a peça apresenta. Por exemplo, o pesquisador afirma que a vertente sindical católica “possui, segundo a peça, uma visão menos autoritária, menos machista e mais flexível do processo político. A sua posição, na verdade, se aproxima da de Espártaco”. Há, de fato, aproximação nas posições de Espártaco e dos operários não-comunistas, mas pela disposição conciliatória, que Berlinck nominou como “visão mais flexível do processo político”. Como o desfecho da peça – a partir do momento em que, na reunião da célula do partido, vence a posição de denúncia, na assembleia, das articulações conciliatórias promovidas por Claudionor – não está de acordo com a hipótese interpretativa do pesquisador, ele insere numa nota de rodapé seu questionamento, sem, contudo, colocar em xeque sua própria linha de argumentação:

eu me pergunto por que Vianinha deu esta solução à trama? Eu não consigo encontrar uma resposta convincente. Será que esta “solução” representa o limite da consciência do autor? Ou será que a “solução” autoritária era a única vislumbrada na própria trama – o que é outra forma de colocar a mesma dúvida mas que resulta em desdobramentos distintos? (*Idem, ibidem*).

Por outro lado, Costa, em leitura divergente à de Betti e Berlinck, ao fazer breve menção à peça em *A hora do teatro épico no Brasil* vai além, e aponta caminho diverso daquele esboçado por Berlinck:

embora o dramaturgo não esconda a sua preferência pelo ponto de vista do militante ortodoxo (aquele que permanece até o fim reafirmando a sua convicção de que a luta é de classes), sua percepção do rumo que tomava a história, por assim dizer, obriga-o a resolver o destino desse personagem através da morte depois de a peça ter enveredado pelo perigoso terreno do *wishful thinking*: o empresário nacionalista rompe com o governo vendido ao imperialismo e a polícia avança atirando sobre os trabalhadores agora em greve política (uma espécie de metáfora luxemburguista da revolução). O comunista ortodoxo é atingido pelos tiros mas permanece de pé apoiado pelo sindicalista católico. E, ao contrário do ocorrido na *Mais-valia* [*vai acabar, seu Edgar*], aqui a apoteose retoma seu caráter de homenagem: no enterro do herói – celebrado por todos como tal –, jovens católicos e comunistas se unem para assumir a sua herança e dar continuidade à sua luta (COSTA, 1996, p. 91).

A manifestação da consciência do subdesenvolvimento em chave teatral

No ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* (1989) Antonio Candido estabelece, de acordo com o que observou em estudo de Mário Vieira de Mello, a diferença das manifestações de percepção do país com relação ao seu estágio de desenvolvimento. Para Mello, segundo Candido,

até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra.

Na literatura, a consciência do subdesenvolvimento teria se manifestado primeiramente em alguns romances do ciclo regionalista do Nordeste, da década de 1930. De acordo com Candido, a ficção regionalista “abandona a amenidade e a curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, p. 142), pois, segundo o autor, a consciência do subdesenvolvimento teria se manifestado claramente a partir de 1950, após o término da II Guerra Mundial.

No teatro, talvez seja possível afirmar que por volta de 1955, com a produção de obras como *A moratória* (1955) de Jorge Andrade, tenha se manifestado o prenúncio dessa consciência, sobretudo como manifestação do mal estar em relação ao progresso que alijava da esfera dos privilegiados inclusive remanescentes da decadente oligarquia rural que outrora comandara o país. Progressivamente, e em curto espaço de tempo, a produção de peças escritas por autores nacionais engajados, tais como *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, e *Revolução na América do Sul* (1961), de Augusto Boal, elabora um ponto de vista crítico sobre as relações de trabalho no Brasil, e dá a ver a dimensão periférica do Brasil, na medida em que ajusta no alvo de sua crítica a política imperialista das grandes potências.

Uma das características da consciência do subdesenvolvimento é a destituição do ponto de vista passivo sobre a condição de atraso do país. “Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas” (CANDIDO, *op. cit.*, p. 142).

Na presente fase, de consciência do subdesenvolvimento, a questão se apresenta, portanto, mais matizada. Haveria paradoxo nisto? Com efeito, quanto mais o homem livre que pensa se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuí da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. No entanto, encara com maior objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura (Idem, p. 154).

Nesse sentido, consideramos a peça *Brasil, versão brasileira* emblemática do processo de amadurecimento, no teatro brasileiro, da consciência do subdesenvolvimento, não apenas por encarar o problema na ordem do conteúdo, como aponta Berlinck³, mas por operar uma síntese produtiva entre a causalidade interna da dinâmica de acúmulo da dramaturgia nacional relativa ao teatro político e formas até então importadas da estética de agitação e propaganda, como o uso das imagens projetadas em slides associadas à voz narrativa, que confrontam a estrutura dramática do enredo, fazendo com que o realismo dramático de peças como *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube* seja evitado, em benefício da forma épica, correspondente às exigências do material que formaliza.

A questão nacional perpassa toda a peça, a começar pelo título. A efetividade de um projeto de país para os brasileiros é colocada sob suspeita pela trama que desvenda os mecanismos de exploração das riquezas e da classe trabalhadora local. Por meio de diversos pontos de vista de classe, a questão é problematizada.

Em diálogo travado com policiais na sala de tortura, após a repressão da greve, Tiago responde a indagação do policial:

POLICIAL 3 – Você sabe quanto uma greve dá de prejuízo para o Brasil?

TIAGO – Não sei. Para mim não dá prejuízo.

POLICIAL 3 – Quer dizer que o Brasil não importa?

TIAGO – O Brasil se importa comigo?

POLICIAL 3 – Acho que sim, meu filho. Brasil constrói estrada, arranja comida para a gente. Brasil é muito importante! Sabe, comunista? Brasil é muito importante! Não é? Não é, comunista? Não é comunista? (*Afunda*) (BVB, p. 306).

A ideia de Brasil evocada pelo policial é coercitiva e, contra ela e a violência que ela representa, o operário assume posição de classe, evidenciando que o suposto prejuízo causado pela greve é para a classe que encara o país como um negócio, enquanto para a classe trabalhadora a greve é forma de

³ “Em *Brasil versão brasileira*, o país era concebido como uma sociedade subdesenvolvida, isto é, sem recursos de capital, com a riqueza concentrada nas mãos de uma pequena parcela da população. O subdesenvolvimento, entretanto, não era visto como um “estado natural” da sociedade: ele era produzido pelo imperialismo, pelo capital estrangeiro, que retirava do país as suas riquezas quer seja sob a forma de produtos naturais (petróleo, no caso da peça), quer seja sob a forma de capital. Num primeiro momento, então, tratava-se da tomada de consciência desse subdesenvolvimento, ou seja, era necessário ensinar o povo que o Brasil era um país de muitos recursos naturais e que a sua pobreza se devia ao imperialismo” (BERLINCK, 1984, p. 94).

luta contra a desigualdade. O Brasil empreendedor, construtor de estradas, produtor de alimentos, não é inclusivo para a classe trabalhadora. Na crítica ao imperialismo que perpassa toda a peça, a imagem de país prevalece como a de um balcão de negócios a serviço do capital estrangeiro, e o ponto de vista dos trabalhadores tensiona essa condição histórica.

Para Dionísio, o presidente da república, não é possível a libertação dos americanos porque são os brasileiros também americanos e, seria impossível ser brasileiro, porque brasileiro é, segundo o personagem, “um homem sujo” (*BVB*, p. 309). A pretensão da elite local é se misturar com seus pares cosmopolitas, não se reconhecendo no país que herdou a consequência de ter explorado a mão de obra escrava de negros africanos para cá trazidos nessa condição. É explícita a conotação racista do preconceito contra o brasileiro, um homem sujo...

Na boca do industrial brasileiro Vidigal, o povo é evocado de modo oportunista, quando lhe interessa a mobilização do operariado e das classes populares no momento em que a ação imperialista prejudica sua margem de lucro: “Estão retalhando o povo nos gabinetes, minha gente. Retalhando. Precisa vocês agora, o povo brasileiro. (...)” (*BVB*, p. 313).

Logo após a maioria operária se define pela manutenção da greve e o coro se manifesta – Queremos Brasil brasileiro. É greve, companheiro” (*Idem*, *ibidem*). – assumindo na luta a postura de cobrança por uma versão brasileira, ou que atenda às necessidades das classes populares do país.

E, por fim, Diógenes, o experiente militante operário, vitorioso em sua manobra pela continuidade da greve, começa a cantar uma canção de agitação no momento em que a polícia chega para reprimir a assembleia.

DIÓGENES – Levanta, Brasil,
 Levanta, Brasil,
 Nunca mais servil.
 O dono desta terra é o povo
 Vamos começar um Brasil de novo
 (Fala) Vamos, gente. Força. Eles têm medo.
 Força. Eles não podem matar um povo.
 (...)
 Levanta, Brasil.
 Levanta, Brasil.
 Nunca mais a boca calada. Nunca mais vida emprestada.
 Queremos vida na nossa mão,
 Vamos fazer um Brasil irmão (*BVB*, p. 314).

Fuso horário: teatro e desideologização

Por fim, ao que tudo indica, *Brasil, versão brasileira* foi a última peça que Vianinha escreveu antes de tomar como tema a questão agrária. Não deixa de ser sintomático, se considerarmos arbitrariamente sua produção como uma espécie de narrativa contínua sobre a experiência brasileira de seu tempo, que o último episódio narrado antes de *Quadro quadras de terra* seja o da morte de um experimentado dirigente operário do partido comunista, no momento em que ele conduzia a guinada de uma greve que começara em cumplicidade de interesses com a burguesia nacional, e que por força de sua lúcida intervenção, assumia no momento um caráter político, de classe.

O valor crítico da peça está no fato de ela não figurar o sentimento de realidade da maior parte da esquerda da época, sendo o PCB a força protagonista. A obra não resolve no teatro os impasses políticos externos à esfera artística, pelo contrário, o dramaturgo empenha-se exatamente em configurar esteticamente a complexidade desses impasses. Nesse sentido, a obra é parte integrante do conjunto de peças produzidas nos anos anteriores ao golpe de 1964 que operou como força produtiva de conhecimento.

Após passar a limpo o percurso da luta operária urbana, anti-imperialista, evidenciando o caráter conciliatório da bandeira nacionalista, e chegando portanto à conclusão de que o momento não era de revolução, mas de contra-revolução em andamento, o dramaturgo se volta para o território conflagrado de lutas sociais do Nordeste brasileiro, e toma como tema a questão agrária, como que a examinar, pela lente teatral, se por aquela trajetória seria viável ou não o desencadeamento de um processo de transformação social que viesse a se configurar como uma mudança radical da estrutura de poder do país.

Note-se que, naquele contexto, o teatro exerceu relevante papel no ajuste de nosso fuso horário ideológico: na terra que fora colônia de metrópoles europeias o modelo de revolução proletária não poderia ser aplicado automaticamente. O foco do dramaturgo percorre então caminho inverso: retrocede da luta operária do meio urbano para o meio rural e à resistência camponesa ao progresso expropriador.

Em síntese, conforme procuramos enfatizar, três feitos da peça, entre outros, são: em termos formais, tirar proveito épico dos procedimentos do teatro de agitação e propaganda, evitando assim o risco da supremacia da forma dramática da peça; no plano político, tomar como alvo a política de aliança de classes com a burguesia nacional, que o PCB propunha como estratégia etapista para consolidação da revolução brasileira; e expressar no teatro o momento de maturidade da consciência do subdesenvolvimento.

Referências bibliográficas

BETTI, Maria Sílvia. *Vianinha*. São Paulo: Edusp, 1997.

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

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

Recebido em 20 de setembro de 2009

Aprovado em 18 de outubro de 2009