

A SUPERANÇA FORMAL EM *A MAIS-VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR*, DE ODUVALDO VIANNA FILHO E O TEATRO POLÍTICO DOS ANOS 1960

Thaís Aparecida Domenes Tolentino¹

Resumo: A concepção do discurso artístico e literário como um recurso simbólico e ideológico de reconstrução da realidade, discutido por Roland Barthes e Terry Eagleton na passagem de uma concepção estruturalista da obra de arte para o pós-estruturalismo, se fez refletir na crise do drama tradicional no início do século XX, quando a teatralidade passou a ser concebida como uma espessura de signos que compõem uma polifonia de informações e o fato teatral a ser pensado em termos cognitivos e não emotivos. Segundo Barthes, o teatro épico de Bertolt Brecht ilustraria o estatuto semântico do teatro já que ele percebe nas formas dramáticas uma responsabilidade política. Segundo Iná Camargo Costa, o teatro brechtiano foi incorporado à dramaturgia nacional a partir da montagem da peça *A mais valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1960, na Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro, fato que só foi possível devido às demandas sociais que se avultavam no contexto brasileiro nos anos que antecederam o golpe militar em 1964. Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo discutir os recursos formais do teatro épico presentes na peça de Vianinha e sua contribuição na configuração de uma estética pautada no teatro de agitação e propaganda no Centro Popular de Cultura.

Palavras-chave: teatro épico. Oduvaldo Vianna Filho. *A mais-valia vai acabar*, Seu Edgar. teatro político.

Abstract: The conception of artistic and literary discourse as a symbolic and ideological resource for the reconstruction of reality, discussed by Roland Barthes and Terry Eagleton in the transition from a structuralist conception of the work of art to post-structuralism, was reflected in the crisis of the traditional drama in beginning of the twentieth century, when theatricality came to be conceived as a thickness of signs that compose a polyphony of information and theatrical fact to be thought in cognitive and non-emotive terms. According to Barthes, Bertolt Brecht's epic theater would illustrate the semantic status of the theater as it perceives in dramatic forms a political responsibility. According to Iná Camargo Costa, the Brechtian theater was incorporated into the national dramaturgy from the assembly of the play *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, by Oduvaldo Vianna Filho, in 1960, at the National Faculty of Architecture in Rio de Janeiro, fact that was only possible due to the social demands that were looming in the Brazilian context in the years before the military coup in 1964. In this sense, this article aims to discuss the formal features of the epic theater present in Vianinha 's play and its contribution in the configuration of an aesthetics based on the theater of agitation and propaganda in the Centro Popular de Cultura.

Keywords: epic theater. Oduvaldo Vianna Filho. *A mais-valia vai acabar*, Seu Edgar. political theater

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, e-mail: tolentinothais@gmail.com. Bolsista CAPES.

Introdução

A arte indubitavelmente influencia a sociedade na medida em que esta atua diretamente na sua forma – e, segundo Candido (2006), talvez seja o caso de mencionar que a influência social na obra de arte precede qualquer análise estética de valor. Percebe-se assim que a predisposição à análise do discurso literário deve considerar a dimensão sociológica da linguagem, sendo a forma artística o conteúdo social sedimentado. Ao defender que todo discurso artístico é também um recurso simbólico, Barthes (2003) deixa claro que o objeto do artista é um sistema “parasita” da linguagem que deve ser compreendida em termos de sua relação para com outros indivíduos. Ou seja, a arte, constituída sob uma determinada forma e condicionada por seu conteúdo, é também um fato social. Assim, percebe-se que as relações entre contexto social e obra devem estar inseridas num diálogo dialético, uma vez que este não somente fornece matéria-prima para aquele, mas também atua na sua estrutura.

Segundo Barthes (2003), o discurso artístico está engendrado numa cadeia de símbolos organizados logicamente não de maneira a propor um sentido unívoco, mas jogar com sentidos múltiplos a partir de signos imutáveis. O teatro consiste num universo semiológico privilegiado, já que todos os seus elementos – informações vindas do cenário, das vestimentas, dos gestos, da mímica, das palavras – compõem a significação, daí seu caráter polifônico. Para o autor, o teatro de Bertolt Brecht (1898- 1956) produzido na Alemanha em meados dos anos 1930 tratou o fato teatral em termos de estrutura cognitiva intimamente conectada com uma responsabilidade política, abolindo a distância entre a criação e a reflexão, a natureza e o sistema, o espontâneo e o racional, tirando o centro do indivíduo e passando para o complexo das relações sociais, transgredindo a forma dramática fechada¹ a partir de recursos épicos, capazes de historicizar as situações.

A recepção do teatro épico no Brasil, ao contrário da Alemanha onde foi motivado pelas circunstâncias sociais e políticas e substanciado pela experiência do Expressionismo e do Naturalismo já nos anos 1920, se deu após a fase de importação europeia característica da indústria cultural nacional da época, importação essa realizada especialmente via Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a partir de 1948. Embora existam registros da montagem de Brecht nos anos 1950 por grupos amadores, o contato de artistas e dramaturgos nacionais com o teatro brechtiano se deu com a montagem de *A alma boa de Setsuan*, em 1958, pela Companhia Maria Della Costa em São Paulo, mesmo ano em que o teatro brasileiro dava seus primeiros passos de modernização no que diz respeito à perspectiva crítica sobre o herói nacional com o sucesso da montagem da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena em São Paulo. Desse contato originaram-se os Seminários

de Dramaturgia do Teatro de Arena,² organizados por Augusto Boal, importante momento de discussão teórica acerca do teatro e os pressupostos ideológicos de suas linguagens.

Sendo a linguagem artística um jogo simbólico e cognitivo de desnaturalização da linguagem cotidiana e um discurso que envolve sujeitos que se apropriam da linguagem no campo de luta ideológico (EAGLETON, 1991, p.95), não se pode desconsiderar que o debate acerca da linguagem teatral estreitava-se nesse momento com os debates políticos e sociais que ganhavam corpo no Brasil do final dos anos 1950. Novos conteúdos sociais, motivados pela organização dos movimentos estudantis, das classes trabalhadoras, pela formação das Ligas Camponesas, pela disseminação do pensamento marxista, pelo fortalecimento do Partido Comunista, já não cabiam nos pressupostos do teatro dramático. Com um distanciamento temporal significativo de trinta anos em relação à Europa, no teatro brasileiro o foco começava a sair do indivíduo isolado e autônomo, passando para uma concepção de sujeito coletivo; a forma do diálogo intersubjetivo, marca do teatro tradicional, já não exprimia as novas demandas da arte, que se aproximava da cultura popular, ainda que com objetivos políticos. Se com a montagem em 1960 de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, no Teatro de Arena, a condição passiva do proletário é explorada através do teatro de revista, forma eminentemente narrativa de origem francesa e utilizada por Brecht, será a partir da intenção de aproximar a arte e o público popular, intentada por Oduvaldo Vianna Filho, que as possibilidades de revolução da forma teatral nacional se colocam em vias de concretização.

Escrita em 1961 por Oduvaldo Vianna Filho e representada com sucesso na Faculdade Nacional de Arquitetura, a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* rompe com a forma dramática tradicional, superando a limitação encontrada por Gianfrancesco Guarnieri ao tratar de uma temática coletiva e popular a partir do drama familiar em *Eles não usam black-tie*, em 1958. O realismo da cena é substituído por uma construção fragmentada em que não há um enredo conciso como demanda a unidade de tempo, espaço e ação do teatro tradicional. A presença do narrador, de um sujeito que interrompe as ações, colabora para seu caráter anti-ilusionista. Além disso, não estamos mais à frente dos conflitos intersubjetivos preponderantes no drama, mas do desenvolvimento de uma tese em que o espectador é incitado a tomar uma posição não através da expedição de palavras de ordem, mas valendo-se de elementos cômicos e satíricos. O homem explorado toma consciência do grande determinador do preço de se viver: a mais-valia conceituada por Marx, daí seu caráter inerentemente didático de

² A discussão proposta por Anatol Rosenfeld em *O teatro épico* acerca da significação substantiva dos gêneros literários e suas possibilidades estilísticas em um determinado período histórico (significação adjetiva) pautava o conceito de “forma dramática fechada” aqui utilizada.

conscientização popular e a impossibilidade do foco dramático estar centrado num indivíduo e a peça tecida pelo encadeamento das cenas, como quer o drama tradicional.

Nesse sentido, partindo da discussão acerca dos pressupostos sobre a modernização do teatro no Brasil dos anos 1960 e sua relação com o teatro épico de Brecht, o presente artigo tem como objetivo primordial discutir as inovações formais em *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* no que diz respeito à superação da forma do drama tradicional, bem como suas ressonâncias no teatro do Centro Popular de Cultura ligado à UNE. Foi a partir dessa montagem que um teatro popular e político começou a ser articulado pelo CPC, e embora ainda estigmatizado pela crítica devido à sua militância e engajamento, deve ser compreendido dialeticamente dentro do contexto político e social dos anos 1960.

1. A modernização do teatro nacional no Brasil dos anos 1960: uma questão política

O Modernismo no Brasil, desencadeado pela Semana de Arte Moderna de 1922, teve como uma de suas pautas centrais o debate entre o universal e o local, rompendo com as barreiras de uma arte tradicionalista que pouco dava conta de abarcar a realidade brasileira – processo que envolve o rompimento com recalques históricos relativos à formação de uma arte genuinamente nacional. De acordo com Candido (2006),

As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Alfonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (CANDIDO, 2006, p.126-127)

A modernização do teatro brasileiro, talvez tardia em relação a outros campos artísticos como a poesia, a pintura e as artes plásticas, deu seus primeiros sintomas, ao menos no campo da profissionalização de sua prática, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, em São Paulo. Foi de crucial importância para esse passo no desenvolvimento do teatro nacional a formação de uma burguesia capaz de financiar peças importadas principalmente da Europa, dando origem à movimentação empresarial no campo do teatro. No entanto, em relação à estética teatral promovida pelo TBC, segundo Costa (2008),

[...] era a do drama modernizado, bastante propício à exposição de assuntos que se desenvolvem em torno de problemas individuais, pessoais, familiares, etc., de preferência recortados do contexto social mais amplo de que participam. Seu veículo mais importante é o *diálogo*, porque para esta forma o diálogo entre indivíduos é o fundamento último da realidade. (COSTA, 1998, p. 184)

O questionamento da forma dramática realista, baseada num presente no palco e pelos conflitos intersubjetivos, e mesmo a sua impossibilidade diante das novas demandas sociais e das mudanças políticas e econômicas na Europa do final do século XIX e início do século XX já ressoavam na dramaturgia de Henrik Johan Ibsen (1828 – 1906), Luigi Pirandello (1867 – 1936), Anton Tchekhov (1860 – 1904), dentre outros. Essa dramaturgia europeia do início do século XX foi incorporada ao circuito nacional através das montagens do TBC, propiciando que a profissionalização do teatro brasileiro ocorresse a partir do contato com um drama já em crise, trazendo a contribuição de importantes dramaturgos e diretores como Franco Zampari, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, dentre outros. No entanto, a necessidade de se discutir a consolidação de uma dramaturgia nacional, assim como uma arte popular, impulsionada pela discussão teórica e crítica da arte entre o local/estrangeiro iniciada no Modernismo e que incorporava agora no final dos anos 1960 a crítica ao imperialismo norte-americano, ganhava força na medida em que o contexto político e social brasileiro se transformava sob o pano de fundo após a etapa do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek.

Com a intenção de baratear os custos da produção teatral, bem como experimentar formalmente novas possibilidades de configurações do espaço cênico, José Renato fundou em 1953 o Teatro de Arena, em São Paulo – um pequeno espaço em forma de arena com capacidade para 150 pessoas. Segundo Costa (2008), a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que deveria encerrar as atividades do grupo dadas as dificuldades ainda grandes de se fazer teatro no Brasil, é o marco decisivo da modernização no teatro brasileiro uma vez que, além de trazer à tona o dramaturgo nacional, coloca em cena o herói popular do morro carioca sob um pano de fundo não mais individualista, mas coletivo, representado pela greve. Esse herói não pode mais resolver sozinho os problemas que enfrenta, motivo pelo qual falamos em uma apropriação crítica do conceito de herói.

O palco deixava de ser ilusionista, o que é reforçado pela sua distribuição em arena (portanto circular), onde não há a quarta parede que colabora para que o espectador fique numa posição passiva, criando condições para uma assimilação catártica da peça. Essa se transforma aos poucos em tribuna social, donde surgem vozes de uma juventude estudantil intelectualizada que não mais passivamente aceitava os rumos da economia nacional cada vez

mais aliada do capital estrangeiro.

O sentimento nacionalista inflava a luta pela valorização do artista nacional e exigia, nas telas e nos palcos, a presença do homem brasileiro. Assim, enquanto o cinema era povoado de favelados, marginais, lumpens, e cangaceiros, o operário subia no palco em *Eles Não Usam Black-Tie*, confirmando o Teatro de Arena paulista como posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada. (GARCIA, 2004, p. 102)

Foi também determinante na mudança do panorama teatral dos anos 1960 a montagem da peça *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, no Teatro Maria Della Costa, em 1955, fato que prenuncia a chegada e recepção de um teatro dialético no Brasil. Ao lado do sucesso de *Black-tie* estava a recepção do teatro brechtiano, que parecia ter sido conscientemente apreendido por Augusto Boal em *Revolução na América do Sul*, montada no Teatro de Arena em 1960. Ao apropriar-se de uma forma teatral de cunho narrativo, o teatro de revista, Boal colocou em cena o (anti)herói José da Silva, cujo feito é aventurar-se por uma revolução sem intuítos conscientemente políticos, mas na intenção de obter um prato de comida – o herói, imobilizado pela sua condição proletária, torna-se vítima passiva do sistema capitalista. No entanto, o público que frequentava o Arena era genuinamente composto por estudantes, professores, artistas, músicos, enfim, um público representativo de uma parcela mínima das camadas populares. Daí a dificuldade em angariar a participação popular, já que não apenas as condições físicas do espaço cênico eram restritas como, também, era limitada a adesão de outras camadas às peças apresentadas. Foi com o intuito de se comunicar com um novo público e enveredar na luta por uma arte popular engajada que Oduvaldo Vianna Filho, integrante do Teatro de Arena, desligou-se do grupo na tentativa de superar os limites de um teatro que ainda se mostrava direcionado às classes privilegiadas financeiramente, tendo sua primeira experiência fora do Arena com a montagem da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*.

2. *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, e o teatro épico brasileiro

Toda representação é um ato semântico e o sentido de uma obra teatral depende não de uma soma de intenções, mas daquilo que se deve designar como um sistema intelectual de significantes. Segundo Rosenfeld (2008), as razões do teatro épico ligam-se primeiramente à função de apresentar o homem histórico – daí a necessidade de superação de todo o seu subjetivismo individualista, uma vez que o que está em jogo são as determinantes sociais do

indivíduo. O início do século XX, marcado não só pelo desenvolvimento industrial e expansão do capitalismo, mas também pelos horrores provocados pela Primeira e Segunda Guerra Mundiais, ao serem incorporados como conteúdos das obras teatrais, tocou também o limite do que é a matriz do texto dramático: o diálogo, materializando a crise da experiência no palco, que no romance se configurou numa crise do narrador (BENJAMIN, 1996). Além disso, seu caráter anti-ilusionista está ligado também ao seu intuito didático, em que o público não é envolvido pela cena, mas colocado de frente dela, elevando a emoção ao raciocínio.

Brecht ilustrou – e justificou – com brilho esse estatuto semântico do teatro. Primeiramente, ele compreendeu que o fato teatral podia ser tratado em termos cognitivos, e não em termos emotivos; ele aceitou pensar o teatro intelectualmente, abolindo a distância mítica (rançosa mas ainda vivaz) entre a criação e a reflexão, a natureza e o sistema, o espontâneo e o racional, o “coração” e a “cabeça”; seu teatro não é nem patético nem cerebral: é um teatro *fundado*. (...) por outros termos, o sentido de uma obra teatral (noção insípida geralmente confundida com “filosofia” do autor) dependia, não de uma soma de intenções e de “achados”, mas daquilo que se deve designar como um sistema intelectual de significantes. (BARTHES, 2003, p.167)

A recepção do teatro épico no Brasil no final dos anos 1950 trouxe um tom contestador para a dramaturgia nacional. Se, com o TBC, a empresa teatral nacional passou a funcionar e se, com o *Black-tie*, passamos a conhecer o herói nacional e se, por fim, com a *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, o teatro brasileiro se mostrou maduro para uma produção conscientemente épica, para superação formal do teatro, foi preciso esperar a montagem de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Vianinha. Nosso teatro, até então pouco crítico e pautado pela importação dos modismos europeus, agora estreita os laços com uma perspectiva de engajamento político explícito, a fim de consolidar uma arte não só genuinamente nacional, mas popular e revolucionária.

O explícito intuito didático é aspecto que sugere, de partida, as aproximações do teatro de Vianinha com a forma teatral épica. A partir do conceito de “mais-valia” exposto por Karl Marx (1818 – 1883) em *O Capital*, estudado pelo dramaturgo juntamente com Carlos Estevam Martins do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e Leon Hirszman, Vianninha aprofunda a tese que Augusto Boal apenas deixara implícita em *Revolução na América do Sul*: a exploração do trabalhador segundo a acumulação de bens da burguesia através do emprego da mais-valia. É da necessidade de explicitar a tese didaticamente de maneira a alcançar o público popular que o autor constrói o texto, uma síntese que não foge à realidade, mas desnaturaliza as relações trabalhistas ao discuti-las.

[...] A mais-valia é o fenômeno econômico que desencadeia a lei do

valor, que caracteriza o ser social desumano, em que vivemos. Na mais-valia e na lei do valor estão contidos o desemprego, o utilitarismo, a individualização, o mundo segundo nossa consciência. Na mais-valia está encravada a progressiva depauperização do proletariado, a estagnação das forças produtivas, o desfalecimento e o abandono. A mais-valia esconde a nossa real condição, firmando valores que não dão ao homem a possibilidade de sentir-se e pensar componente de um movimento dialético que começa em si e termina nas coisas forjando um mentiroso homem livre que tem a estranha capacidade de se projetar em si mesmo e virar objeto. (VIANNA FILHO *apud* GUIMARÃES, 1984, p.44)

A peça não possui personagens subjetivados ou psicologicamente desenvolvidos e aprofundado no sentido de uma individualização, mas caracterizados por suas funções: assim tem-se o grupo dos Capitalistas 1, 2, 3 e 4, oposto ao grupo dos Desgraçados 1, 2, 3 e 4. Esse recurso já sugere que, na peça de Vianinha, está em jogo não o conflito intersubjetivo usual do drama burguês, mas a oposição entre duas classes sociais distintas, colocando o foco na luta de classes do ponto de vista da classe operária – de um lado os opressores subservientes do capitalismo e, de outro, trabalhadores de uma fábrica, pejorativamente denominados de desgraçados, pressupondo a condição desigual das relações de trabalho. Cansados pela jornada exaustiva, o grupo dos Desgraçados pede ao grupo dos Capitalistas dois minutos a mais de descanso – e a partir daí desenvolve-se o conflito central na peça: a busca das causas da condição de exploração.

Fica evidente que a condição de desgraçado dos operários é parte também de sua alienação em relação à sua própria condição de explorado. Ao ser interpelado pelo Desgraçado 2 acerca de um aumento de dois minutos a mais de intervalo para descanso, o Capitalista conta-lhe uma história sobre um bilhete deixado a ele com a mensagem “Hei de vencer”, quando ainda era uma pequena criança. Para ser bem sucedido, como estava premeditado no bilhete, o Capitalista 2 inventou uma máquina de farinha produzida à base de terra e para superar a concorrência acabou por matar os que tentaram ultrapassar o seu projeto. O tom emotivo do discurso do capitalista em contraste com a história absurda narrada por ele acaba por emocionar o grupo dos Desgraçados que chorando se esquecem de suas queixas trabalhistas. A ironia se constrói pela inadequação entre o discurso dos capitalistas e seus efeitos sob os operários, provocando no público certo choque de estranheza, “[...] mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2008, p. 151).

No entanto um personagem proletário se destaca, o Desgraçado 4: ao questionar a história contada pelo Capitalista 2, motiva os demais Capitalistas a tentar uma nova estratégia

para desviar a atenção dos operários. O grupo dos Capitalistas decide fazer um concurso dentre os Desgraçados para escolher qual dentre eles é o homem mais feliz do mundo. A cena é interrompida, entrando no palco inúmeros figurantes para simular uma rua movimentada, contribuindo para que o espectador não seja transportado e engolido pela emoção que a peça supostamente pode despertar – identificação essa ironizada pela emoção dos desgraçados frente à história mirabolante contada pelos capitalistas. Assim se espera que o espectador consiga o distanciamento necessário para que adote uma posição reflexiva frente às contradições expostas. Os Capitalistas acabam por decidir que o Desgraçado 2 é o homem mais feliz do mundo, uma vez que ri o tempo todo ainda que cercado pela miséria. O “desgraçado mais feliz do mundo”, ao retornar à fábrica no dia seguinte, acaba morrendo de exaustão, o que contribui para a ironia da peça ganhar consistência a partir da exposição desses paradoxos.

Indignado com a situação, o Desgraçado 3 decide ir ao Palacete dos Capitalistas com o intuito de questionar a origem do lucro. Porém, sua afeição aos vícios o leva a confabular com os capitalistas, que oferecem ao proletário *whisky*, uma viagem e uma mulher, fazendo com que este rapidamente esqueça de sua condição de explorado. Sujo de batom e com um charuto na boca, o Desgraçado 3 retorna à fábrica informando aos amigos que a origem do lucro está no fato de a Terra girar. A justificativa absurda e boçal tem o intuito de despertar os espectadores de sua falsidade, levando-o a pensar em outras formas de cooptação menos paródicas mas, afinal de contas, tão falsas e comprometedoras como as da peça. Desapontado, o Desgraçado 4 sai então a procurar as razões da exploração, indo até uma fila de suicídios, onde são cobradas altas taxas pelo serviço, mas não as encontra. Imediatamente a cena muda para uma loja de carros em que uma nova relíquia sob o nome de “veloste” é vendida por 2 milhões. O Desgraçado 4 decide comprar o carro. No entanto, na hora de pagar, oferece ao vendedor uma carta de sua avó que, para ele, tem o mesmo valor monetário – por ter um valor sentimental inestimável, e portanto que vale o quanto ele queira. Confuso a respeito do valor real das mercadorias, o vendedor acaba por cometer suicídio. A mudança constante de cenas, contrariando a linearidade do drama tradicional, faz com que a peça de Vianinha não descambe para a empatia, ao mesmo tempo em que a aproxima do teatro popular de revista, caracterizado pela sucessão de cenas, a atualidade, o espetacular, a intenção cômico-satírica, a malícia, o duplo sentido, a rapidez do ritmo. Além disso, não há uma pretensão realista na peça de Vianinha, falta essa que marca os textos oriundos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, uma vez que as mortes repentinas, a aparição de personagens figurantes, a facilidade com que os desgraçados são ludibriados pelos capitalistas, o tom exagerado e farsesco dos

eventos colabora para uma visão não-mimética da realidade social.

O diálogo direto com o público e sua proximidade com a plateia se fazem presentes na peça “*A mais-valia*” – é recorrente a intrusão de um sujeito circunspecto durante toda a peça, uma espécie de instância narrativa crítica. Esse sujeito comenta o andamento da peça e questiona o talento do autor, o que aponta para o caráter teatral da peça, um de seus momentos metaliterários, importante para deixar claro que estamos no teatro, num contexto didático também para a subversão das formas teatrais tradicionais. Esse personagem anuncia a mudança da cena para o Congresso onde se debate o valor das mercadorias.

Um dos integrantes do Congresso, denominado de Velho 2, afirma que o preço das mercadorias é determinado pela qualidade dos produtos, mas morre no meio de sua fala. O Velho 4 defende que o preço é determinado pelo valor da etiqueta, fala que emociona tanto o Velho 3 que este também morre. Um Moço gago que participa do Congresso expõe uma tese segundo a qual valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário que se consome na sua fabricação – agora chegamos ao conceito de mais-valia. Novamente há a interrupção da cena pelo sujeito circunspecto, anunciando que a força de trabalho virou mercadoria e apareceu a mais-valia, o lucro e a exploração. Ao ver que apenas o Desgraçado 4 apoia a tese do Moço, o Velho 4 acompanha seus colegas e morre. O Desgraçado 4 decide, então, contar ao Desgraçado 1 sua descoberta, explicando a lógica da mais-valia para o companheiro de trabalho, decidindo que ambos trabalharão para que mais pessoas entendam essa lógica perversa e encoberta. A peça termina com a entrada do sujeito circunspecto, que invade a cena para anunciar que “*A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*”. Ao invés de se apassivarem, os desgraçados assumem voz ativa e cantam o hino de sua classe construído sob o lema “*hei de vencer*”.

Em suma, a análise dos recursos literários épicos presentes na peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* expostos acima, como a forma narrativa que rompe com a ilusão cênica, a concepção de um espectador ativo contrário à catarse passiva do drama tradicional, a fragmentação das cenas em oposição à construção realista, a utilização da ironia e da sátira como recursos literários que sustentam a relação de distanciamento entre o palco e a plateia, deixam claro a impossibilidade de abandonar sua análise estética (formal e temática) devido ao seu engajamento político. Essa tendência crítica, cultivada no Brasil até meados dos anos 1980, apenas expõe a dificuldade aqui enfrentada de se discutir os pressupostos e as novidades formais trazidas pela recepção do teatro brechtiano. As discussões políticas e sociais no Brasil que ganhavam força em meados dos anos 1960 exigiram que novos conteúdos fossem expressos nas manifestações artísticas – um conteúdo que levaria à superação do drama

tradicional no panorama teatral brasileiro.

3. Considerações finais

As mudanças políticas e econômicas do século XX, marcadas pela consolidação do capitalismo e pela instauração de uma ideologia individualista que serviram de base para a consolidação do drama burguês como forma teatral tradicional, ecoaram em transformações estéticas na configuração de formas de se conceber o fato artístico. Para Barthes, a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo marca também a passagem de uma concepção determinista da obra de arte para uma visão ideológica do signo, em que o teatro passa a ser concebido como um experimento formal. O teatro épico teorizado por Bertolt Brecht marca não só o rompimento dramático a partir da inserção do elemento épico como recurso de historicização, mas aproxima teatro e política ao propor uma dramaturgia dialética em que o discurso e forma influenciam-se mutuamente.

A recepção do teatro brechtiano no Brasil está certamente ligada ao seu processo de modernização, inserido num contexto pré-golpe militar. O aparecimento de elementos épicos no teatro nacional a partir do final dos anos 1950, segundo Costa (1998) mais precisamente após a apresentação de *Eles Não Usam Black-Tie*, marca a consolidação de um teatro moderno no Brasil. Esse rompimento com a arte dramática produzida até então – o teatro clássico burguês – coincide (e não de forma inconsciente) com um agitado contexto político, econômico, social e cultural no Brasil: a ascensão dos movimentos de esquerda contrários à perspectiva do Golpe Militar, que viria a acontecer no ano de 1964. Parece claro, assim, haver uma direta homologia entre os rompimentos das formas artísticas e as macroestruturas sociais. O comportamento humano encontra-se num processo instável de renovação de antigas estruturas rumo ao equilíbrio, e, sendo a arte um fenômeno social, as estruturas internas de uma obra devem ser consideradas dialeticamente parte de processos historicamente delimitados.

O surgimento de um teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) não deve ficar estancado a conceitos fechados que o retratam como produções amadoras e panfletárias. A análise da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* deixa claro que a apropriação de elementos narrativos, capazes de tornar a cena muito mais reflexiva do que buscando a empatia, bem como a apropriação de formas populares de arte, como o teatro de revista, deram origem a uma forma própria de se fazer teatro, que não pode ser compreendida desprendida do contexto em que existiu. Ao formalizar esteticamente as contradições sociais das classes economicamente e socialmente marginalizadas, os dramas não são mais intersubjetivos,

rigorosamente encadeados, dinâmicos, quase à mercê de um destino que escapa das mãos do homem. Na peça de Vianinha, o passado é trazido à tona para que dele se mude o presente. E o efeito que se busca é imediato.

Além disso, a peça marca o início de um projeto ambicioso de arte e cultura popular nacionais. Em 1961, com o claro objetivo de contribuir para a conscientização popular baseado em preceitos marxistas e com uma deliberada tarefa de agitação e propaganda, através da iniciativa de Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Estêvan Martins, surge o Centro Popular de Cultura da UNE, que, embora compartilhasse diretamente das orientações da organização estudantil, tinha autonomia financeira e administrativa.

Ao pleitear um teatro genuinamente político, identificado com a conscientização das massas e a propagação de uma arte nacional, popular e engajada, o CPC apropriou-se de recursos cênicos anti-ilusionistas, bem como revisitou as formas populares de expressão cultural como o teatro de revista, a comédia popular, os autos catequéticos, dentre outras, com o objetivo primordial de garantir o pretendido efeito didático e de fazer crítica de efeito imediato, capaz de comunicar a mensagem ainda que tivessem de criticar e modificar o conceito de beleza estética, trazendo à tona a reflexão acerca da teatralidade em um momento de radicalismo necessário.

Enfim, a heterogeneidade do fenômeno literário e artístico torna-se verdadeiro termômetro de mudanças sociais. Na medida em que se compreende a arte como um fenômeno artístico coletivo – mas composto por uma dinâmica rede de relações intersubjetivas – ela passa a ser registro de um complexo mosaico histórico social. Assim, a fuga aos padrões estéticos de uma determinada época não deve ser compreendida baseada em julgamentos puramente internos – estruturais – mas analisados dentro de um quadro sócio-histórico amplo, ou seja, dentro de suas homologias com a macroestrutura social.

Referências

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª ed.; Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo, Edusp, Artistas Brasileiros 6, 1997.

COSTA, Iná Camargo. Teatro e Revolução nos anos 60. In: *Sinta o Drama*, São Paulo: Editora Vozes, 1998, p.183-191.

_____. *Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

EGLEATON, Terry. *Teoria da Literatura – uma introdução*, 3ª ed.; Tradução: Waltesir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense. 1978, 223p.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. In VIANNA FILHO, Oduvaldo, *Teatro. Vol. I*. Rio de Janeiro, Editora Muro, 1981.