

*A atualidade de Vianinha:  
reflexões a partir de O método  
Brecht, de Fredric Jameson*



*Vianinha em cena da peça Chapetuba F.C. 1959.*

*Maria Sílvia Betti*

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e dos Programas de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês e em Artes Cênicas da Escola da USP. Autora, entre outros livros, de *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. [mariasilviabetti@gmail.com](mailto:mariasilviabetti@gmail.com)

## A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de *O método Brecht*, de Fredric Jameson

The current relevance of Vianninha: reflections based in *Brecht and Method*, by Fredric Jameson

*Maria Sílvia Betti*

### RESUMO

Em seu livro *O método Brecht*, o crítico marxista norte-americano Fredric Jameson sustenta a idéia da atividade e da práxis como fonte da atualidade do trabalho de Bertolt Brecht no mundo contemporâneo. Partindo desta idéia, este artigo procura apresentar alguns parâmetros para uma discussão da atualidade do trabalho e do pensamento crítico de Oduvaldo Vianna Filho.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro épico; dramaturgia; marxismo.

### ABSTRACT

In his book *Brecht and method*, the American marxist critic Fredric Jameson argues that the idea of activity and praxis, as conceived by Bertolt Brecht, is the source of the utility and pertinence of Bertolt Brecht's work in our days. Taking this argument as a starting point, this article aims at introducing some aspects for the rediscussion of the utility of the work and critical thought of the Brazilian playwright Oduvaldo Vianna Filho.

**KEYWORDS:** epic theater; playwriting; marxism.



Em 1998 o crítico marxista norte-americano Fredric Jameson publicou *Brecht and method*, um estudo sobre a atualidade das concepções do dramaturgo e pensador alemão, cujo centenário de nascimento estava sendo comemorado naquele ano. Partindo da leitura das peças da primeira fase do trabalho do autor, de seus escritos teóricos e do ainda não traduzido *Me-ti, o livro das reviravoltas*, Jameson destacou neles a presença de um pensamento crítico elaborado, tratando Brecht não como um dramaturgo de idéias, mas como um filósofo que havia escolhido o teatro como meio para formular seu método de análise dialética e de pensamento.

O ponto de partida para o estudo não podia ser mais polêmico: numa época em que os teóricos da pós-modernidade tomavam por pressuposto o caráter supostamente ilusório da palavra, da percepção e da ação, Jameson iniciou sua empreitada crítica defendendo a idéia de que o conceito brechtiano da ação era precisamente a fonte da atualidade do teatro de Brecht no presente.

Contrariando todos os que davam como indiscutível o caráter "superado" e "datado" do dramaturgo, o crítico norte-americano defendeu contundentemente a atualidade do teatro brechtiano no mundo contemporâneo e demonstrou em sua análise que ela se evidenciava através da utilidade do trabalho de Brecht e do conceito nele implícito de atividade e práxis.

Com base nesse conceito, que é estrutural dentro do trabalho de Brecht, Jameson resgatou, assim, para o debate, aspectos que há décadas vinham sendo descartados sem discussão no mundo acadêmico pós-mo-

dermo: a legitimidade da proposta de atuar sobre as forças sociais e históricas, a complexidade artística dos processos formais mobilizados por Brecht nesse sentido e a idéia de que as perspectivas de trabalho resultantes, na fase histórica que atravessamos, se constituem na única forma capaz de superar as paralisias observadas na reflexão e na criação.

Em outras palavras, Jameson defende, de modo inequívoco e radical, a atualidade do método brechtiano de pensamento e de trabalho. Voz praticamente solitária dentro do debate acadêmico norte-americano, Jameson tem noção clara de que suas formulações apontam em direção oposta às da crítica acadêmica e das teorias que relativizam e fragmentam a percepção da experiência histórica

Preocupado com o grau crescente de institucionalização dessas teorias, o crítico sentiu-se compelido a escrever um trabalho que discutisse os pressupostos já cristalizados sobre a propalada obsolescência do teatro brechtiano. Seu objetivo principal nesse sentido foi o de colocar Brecht a salvo de leituras orientadas para identificar em sua obra elementos “pós-modernos”, “feministas”, “identitários” e “minoritários” que pasteurizavam seus trabalhos para adequá-los às linhas de pensamento que presidem o *establishment* teórico e mercadológico.

A fim de não deixar margem a eventuais ambigüidades, Jameson observa que, se a idéia da atividade e da práxis teve importância no passado porque elas estavam na ordem do dia, sua importância no presente decorre, justamente, do fato de não mais estarem e de nós nos vivermos numa época que chega a ser mais conservadora e anticomunista do que a da própria Guerra Fria.

Num mundo dominado pelo mercado financeiro e pela especulação, falar-se em qualquer tipo de atuação transformadora costuma soar ingênuo e simplista. Como afirma o crítico, as pessoas encontram-se imobilizadas dentro das instituições, e a profissionalização, principalmente diante do desmonte crescente do mundo do trabalho, não dá qualquer margem para se pensar em mudanças revolucionárias ou mesmo evolucionárias da sociedade.<sup>1</sup>

Ao longo do tempo, e particularmente durante o século XX, as poéticas associadas a perspectivas radicais de intervenção foram objeto constante de mecanismos de censura, de boicote institucional e de descarte crítico: quem já não ouviu incontáveis alusões à “pobreza” das concepções cênicas do *agit prop* ou à ausência de “complexidade artística” da dramaturgia de esquerda? Paralelamente, numa complementaridade não acidental, o conceito de ação humana foi sendo esvaziado e todos os seus limites foram sendo progressivamente violados: nem mesmo o que Jameson denomina *um doloroso sentido religioso da natureza* sobreviveu como perspectiva de alguma ação transformadora.

O crítico ressalta que o mundo contemporâneo encontra-se dominado por uma dicotomia paralisante do pensamento e da ação: de um lado, os retóricos do mercado fazem a apologia da produtividade, associando-a à multiplicação do capital; de outro, uma ala da ortodoxia pós-marxista preocupa-se em denunciar o caráter obsoleto do conceito de produção na era atual, em que as principais formas de construção de riqueza estão ligadas à informação e à comunicação, e não mais à produção de mercadorias propriamente ditas.<sup>2</sup>

Nenhuma forma de superação desse impasse se apresenta, como

<sup>1</sup> Cf. JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Prefácio e revisão técnica da tradução de Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 17. (Obs.: todas as outras referências e citações serão baseadas nesta edição).

<sup>2</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 239 e 240.

<sup>3</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 18.

<sup>4</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 15.

<sup>5</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 59.

<sup>6</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 51.

<sup>7</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 50.

<sup>8</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 51.

<sup>9</sup> BRECHT, Bertold *apud* JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 55.

ele salienta, a não ser, precisamente, aquela de que Brecht lançou mão ao fazer, em sua produção inicial, uma retomada do antigo sentido pré-capitalista do tempo. Ao utilizar expedientes tomados às culturas clássicas orientais (a chinesa e a japonesa, principalmente), Brecht encontrou um meio formal que lhe permitiu romper limites inerentes ao mundo da cultura mercantilizada e fetichizada, no qual o pensamento e sua aplicação se encontram permanentemente dissociados.<sup>3</sup>

Dentro do campo formal e conceitual que assim se abriu para seu trabalho, o dramaturgo conseguiu uma base artística coerente para desenvolver o caráter didático de suas obras: para as culturas clássicas de modo geral, a legitimidade artística de trabalhos de cunho didático é indiscutível, e a idéia da prática investigativa como forma de prazer estético é igualmente inquestionável.<sup>4</sup> Essa é a essência da idéia brechtiana segundo a qual a ciência e a aquisição do conhecimento funcionam como formas fundamentais de entretenimento e de prazer<sup>5</sup>, e não como recusa destes, conforme se afirma com freqüência.

### Dialética e princípios transformadores

Os trabalhos didáticos brechtianos, como mostra Jameson, são artísticos na acepção plena do termo. O didatismo que os caracteriza não se liga à transmissão de conteúdos informativos ou conceituais, mas sim à exposição de um método dialético de pensamento e análise: trata-se, precisamente, do “método” ao qual o crítico remete desde o título de seu estudo (*Brecht and method*), e cujos princípios foram extraídos da estrutura formal e conceitual do trabalho dramaturgico e teórico de Bertolt Brecht.

Jameson chamou de método (e não de teoria ou de pensamento) ao componente essencial desse conjunto porque, dentro dele, o ato de contar histórias pela interpretação teatral funciona como campo onde emergem verdades mais profundas do que aquelas que os jogos de linguagem e as figuras conceituais de expressão do pensamento poderiam fazer emergir.<sup>6</sup> O método opera, na esfera da concepção, através de um processo análogo ao que o *gestus* brechtiano apresenta na esfera da atuação<sup>7</sup>: ele realiza a aplicação narratológica de um procedimento materialista e dialético<sup>8</sup>, que Jameson relaciona a um trecho extraído do próprio Marx.

Embora Brecht se apóie na dialética tradicional, ele a trata de forma bem diversa da ortodoxa, expondo aquilo que o crítico considera as *dimensões metafísicas ou pré-socráticas* da dialética, expressas na forma de uma espécie de um Tao marxista. Em citação extraída do *Livro das reviravoltas*, essa associação torna-se explícita, e a idéia de viver *de acordo com o grande método* é explicada com clareza:



DAMIANI, Emílio. Brecht. Caricatura.

*Me-ti disse: é vantajoso simplesmente pensar de acordo com o grande método mas também viver de acordo com o grande método. Não ser idêntico a si mesmo; aceitar e intensificar crises, transformar pequenas mudanças em grandes e assim por diante — não basta apenas observar tais fenômenos, pode-se representá-los. Pode-se viver com maiores ou menores mediações, em relações mais ou menos numerosas. Pode-se almejar ou lutar por uma transformação mais durável da própria consciência através da modificação do nosso próprio eu social. Pode-se ajudar a tornar as instituições do estado mais contraditórias e portanto mais capazes de evolução (XVIII, 192-193).<sup>9</sup>*

A *pedagogia brechtiana*, como Jameson a denomina, se caracteriza, precisamente, por descortinar a dimensão dos indivíduos concretos, inseridos nas relações materiais da vida diária em geral: a Brecht interessa examinar o modo como, nessa dimensão social, esses indivíduos constroem e transformam seu pensamento e os produtos dele ao longo da existência.<sup>10</sup>

Dentro da situação pedagógica em questão, a proposição “*educar os educadores*” é inseparável da idéia da mudança e da atividade transformadora, que Brecht procura potencializar a partir de seu trabalho. Aí reside, como mostra Jameson, a associação direta entre o método, a utilidade do trabalho brechtiano e a noção da atividade e da práxis.<sup>11</sup>

Como ressalta o crítico, os processos de criação envolvidos são vários e funcionam através de diferentes recursos: a individualidade do criador é complementada pela coletividade com a qual ele interage.<sup>12</sup> O trabalho colaborativo é uma das formas empregadas nesse sentido, entendendo-se aqui que essa colaboração pode se dar também por meio da *pilhagem de textos do passado*, de que Brecht tantas vezes se valeu: quanto mais camadas de tempo humano e de gente deixando seus traços no trabalho, mais operante e fértil será o resultado.<sup>13</sup> Enxergar e reconhecer os processos permite que eles sejam analisados, questionados e, eventualmente, colocados em prática, trazendo assim a aplicação das palavras do *Livro das reviravoltas: O Grande Método torna possível reconhecer os processos nas coisas e utilizá-los. Ele nos ensina a fazer perguntas que tornam possível a ação (XVIII)*.<sup>14</sup>

Outra faceta desse mesmo aspecto é a manutenção, no trabalho finalizado, das marcas do processo que o construiu, o que no caso da encenação se traduz em manter visíveis e marcantes, por exemplo, traços remanescentes dos ensaios. A presença deles indica que houve no trabalho a participação do coletivo artístico mobilizado para criá-lo, e isso distingue seus resultados daqueles normalmente visados dentro da indústria cultural, onde as evidências do processo de elaboração são consideradas indesejáveis e invariavelmente apagadas.

É importante lembrar que, como afirma Jameson, a posição de Brecht no tocante à cultura de massas é diferente da dos frankfurtianos e que sua principal preocupação é a de pensar historicamente estética e cultura.<sup>15</sup> Brecht vê a indústria cultural como desvio consciente de tudo o que possa levar a verdades desagradáveis e a idéias de ação, aspecto no qual seu pensamento apresenta afinidades tanto com uma interpretação freudiana da funcionalidade da cultura de massas como com a perspectiva jamesoniana de análise do inconsciente político da literatura e da arte.

Voltando o olhar numa outra direção — do experimentalismo das vanguardas —, Brecht também se coloca de forma flexível e dialética, deixando de lado a rejeição na qual insiste Lukács e priorizando a análise dialética da realidade e não a apologia do realismo.<sup>16</sup>

A grande questão do dramaturgo na área da criação foi a de como representar o capitalismo e expressar a dinâmica do dinheiro através da narrativa.<sup>17</sup> As ferramentas do simbólico e do alegórico foram-lhe, para isso, de grande valor, mas, como frisa Jameson, é importante observar que na dramaturgia brechtiana não é a obra em si que é alegórica e que gera níveis específicos de significado fora dela mesma, e sim a teoria nela aplicada, que funciona como processo alegórico da luta histórica pela transformação:

<sup>10</sup> Cf. JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 51.

<sup>11</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 54.

<sup>12</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 28.

<sup>13</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 29.

<sup>14</sup> BRECHT, Bertolt *apud* JAMESON, Fredric, *op. cit.*, 162.

<sup>15</sup> Cf. JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 61.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 32.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 108.

<sup>19</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 137.

<sup>20</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 39.

<sup>21</sup> *Idem*.

*O teatro precisa, mesmo simbolicamente, reativar a luta de classes, e a teoria do teatro se tornará uma alegoria do próprio processo, gerando por um lado uma doutrina estética ou formal abstrata (...) e, por outro, a forma de toda uma política (envolvendo a divisão de classes e a luta polêmica), enquanto ainda em outro nível é produzida uma figura específica para a subjetividade.*<sup>18</sup>

Procurando construir uma paráfrase do aspecto central dessa idéia, poderíamos dizer: o mais importante do ensinamento visado não está no conteúdo ao qual remete, mas sim no próprio ato de ensinar.<sup>19</sup> O elemento crucial do trabalho brechtiano transcende, assim, o universo representado nas narrativas e coloca em lugar central o próprio ato incorporado de narrar. Como nos mostra Jameson, esse método de que Brecht se utiliza constitui-se na fonte de sua atualidade e também de novas perspectivas que seu trabalho ilumina diante do imobilismo em que estamos mergulhados no mundo atual.

### Descobertas fundamentais

Para a esquerda, a tomada de contato com o teatro de Brecht, nos anos 60 e 70, assegurou, segundo o crítico, a conquista de uma importante ferramenta teórica, desdobrada em escritos sobre estratégia e política que se adaptavam a outros veículos e a outras situações, e que ao mesmo tempo recolocavam questões importantes do debate sobre vanguarda e política que haviam se perdido durante a vigência do realismo socialista.<sup>20</sup>

Para o terceiro mundo, nesse mesmo período, o contato com o que Jameson chama de *aspectos camponeses do trabalho de Brecht* abriu caminho para o desenvolvimento de estratégias de expressão pré-realista e pré-burguesa, materializada em elementos como a *bufoneria chapliniana*, a mímica, a dança etc.

Ao falar sobre a recepção de Brecht nesse contexto (o da periferia do capitalismo), no qual a menção feita ao Brasil tem lugar de destaque, Jameson salienta o fato de Brecht ter servido como catalisador e como modelo adequado para a criação de formas não-ocidentais de trabalho teatral, atendendo assim a necessidade de novas teorias e revitalizando a literatura dramática de esquerda e o *agit prop* através de expedientes resgatados à vanguarda pré-Stalin.<sup>21</sup>

Se toda a argumentação de Jameson aponta de forma indiscutível para a atualidade do trabalho brechtiano, ela aponta também e necessariamente para a afirmação da legitimidade da premissa de trabalho que a fundamenta, ou seja, a de construção de um teatro fundamentado na atividade transformadora e na práxis.

É com esta deixa que podemos, a esta altura, recolocar em pauta uma questão não devidamente aprofundada, ainda que recorrente no debate da dramaturgia brasileira moderna: a da atualidade do trabalho teatral de Oduvaldo Vianna Filho, ou Vianinha, nome central tanto dentro da dramaturgia como dos projetos culturais de esquerda dos anos 60.

Vianinha pertence à primeira geração de dramaturgos brasileiros a travar contato com o teatro brechtiano e a descobrir nele perspectivas potencialmente capazes de resolver impasses que se apresentavam quanto à representação dramatúrgica e ao papel do teatro. Isso ocorreu num momento em que, historicamente, o país ingressava numa nova fase de de-

envolvimento capitalista sem ter, porém, superado contradições relativas à sua estrutura econômica e administrativa, ao processo de industrialização em curso e às questões da terra.

No campo do teatro, a renovação dramatúrgica desencadeada por *Eles não usam black-tie* (de Gianfrancesco Guarnieri) e pelos Seminários de Dramaturgia do Arena, no fim dos anos 50, representou um influxo transformador considerável ao trazer à cena operários e moradores de favelas. Ao mesmo tempo, ao escolher como tema questões de caráter histórico e coletivo como greves e conflitos de classe, essa renovação esbarrou em alguns limites formais importantes, detectados com agudeza por Vianinha durante a criação e discussão de sua primeira peça profissional, *Chapetuba Futebol Clube*, de 1959.

A peça atendia mais do que a contento ao objetivo proposto: o de documentar de forma realista os aspectos cruciais do tema escolhido. O esforço mobilizado para isso, no entanto, circunscrevia-se ao âmbito daquilo que Vianinha chamou, sintomaticamente, de um resultado *cronístico*, que se prendia à esfera da particularização verossimilhante sem agregar aos conteúdos representados qualquer tipo de reflexão ou crítica.

O tema em pauta (o do futebol como área de manipulação de interesses econômicos e políticos) requeria a representação de questões ligadas às relações de produção. Essas questões, porém, situavam-se fora daquilo que as técnicas dramatúrgicas praticadas nos Seminários<sup>22</sup> permitiam abordar. E foi o contato com o teatro épico de Brecht e com o “teatro político” de Piscator que veio abrir novas perspectivas de criação no sentido de superar o impasse que se apresentava.

Durante os anos de existência do CPC (Centro Popular de Cultura), entre 1961 e 1964, as ferramentas épicas lhe dariam elementos importantes de concepção, tanto nos esquetes do teatro de rua, de natureza agitativa, como nas peças mais longas e destinadas a apresentações em espaços fechados.

Entre 1959, ano em que estréia *Chapetuba*, e 1974, ano da morte prematura de Vianinha e de premiação póstuma de *Rasga coração*, o país passou por transformações aceleradas e drásticas, e o modelo econômico implantado tornou ainda mais agudas as contradições históricas relacionadas à má distribuição da riqueza e à dependência em relação ao capital internacional.

Os dramaturgos e encenadores brasileiros da primeira metade do século XX não haviam legado à geração que os sucedeu elementos que permitissem avançar decisivamente no tratamento dramatúrgico e cênico das questões imediatas do país. A necessidade de enfrentar esse desafio se tornou premente para os que os sucederam, e dentre eles foi Vianinha que se debruçou com mais afinco e radicalidade sobre essa questão: seus trabalhos dramatúrgicos e seus textos ensaísticos vieram a constituir o mais instigante, representativo e coeso conjunto de criações e reflexões produzido no teatro brasileiro no século XX.

Os impasses e limites constatados na criação de *Chapetuba Futebol Clube* viriam a ser enfrentados em sua dramaturgia com um grau de perspicácia crítica e de problematização formal até então inéditos no teatro brasileiro. A organização do Centro Popular de Cultura, o mais significativo projeto de ação cultural do país, descende diretamente de seu empenho nesse enfrentamento e de seu desejo de construir um trabalho artísti-

<sup>22</sup> Essas técnicas eram as do realismo cênico, da individualização das personagens e de construção de conflito apoiado na psicologia delas.

camente coerente com o desejo de exercer a reflexão crítica e a ação transformadora.

### Os desafios de Vianinha

Será desnecessário dizer, para quem tem alguma proximidade com o fazer teatral e com a pesquisa relacionada, que o momento em que nos encontramos se caracteriza, no que diz respeito ao teatro, por um florescimento sem precedentes de todo um circuito alternativo de teatro político, e que práticas experimentais de trabalho épico apoiado no trabalho de Brecht têm se expandido de forma significativa nas periferias dos grandes centros como São Paulo e no interior do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e de suas frentes.

Mesmo diante de todas essas experiências e da indiscutível afinidade que apresentam com as questões enfrentadas por Vianinha, seu trabalho continua a ser, em grande parte, desconhecido e descartado através de processos até certo ponto análogos aos da recepção de Brecht discutida por Jameson: também a dramaturgia de Vianinha tem, com frequência, sido alvo de comentários sobre seu caráter “datado”, ou seja, tido como incapaz de superar um excessivo atrelamento às circunstâncias do contexto histórico ao qual se liga.

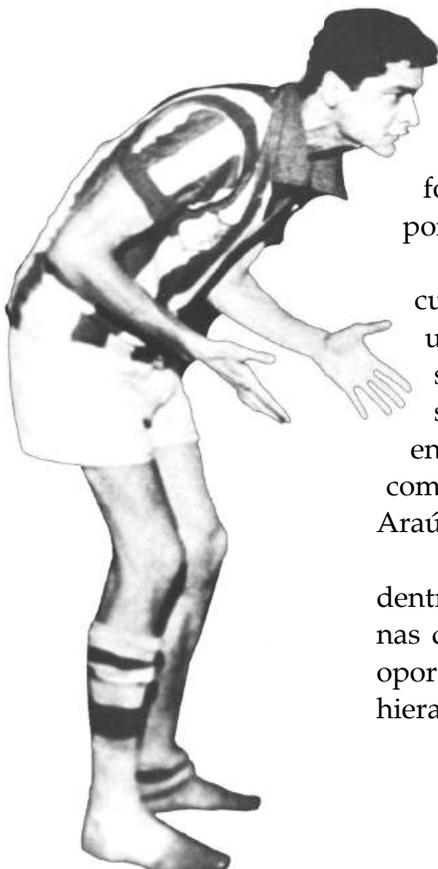
Como ocorreu (e ocorre ainda) com o teatro brechtiano, muitos pensam no teatro de Vianinha nos termos estritos de um registro documental de sua época. E mesmo em debates com intelectuais e encenadores de esquerda e diante do reconhecimento da força que subjaz ao seu trabalho, há quem aponte, com o intuito da provocação dialética, um “envelhecimento” de sua dramaturgia.

Sendo indiscutível o fato de Vianinha ter sido o dramaturgo que mais radicalmente postulou e pôs em prática a idéia da atividade transformadora, é curioso que este aspecto, fonte da atualidade de Brecht segundo Jameson, se encontre associado, no caso de seu trabalho, a uma dramaturgia tida como superada ou inatual, ou que não seja nunca posto em debate como elemento de sua pertinência.

É curioso, ainda, que a inatualidade seja apontada justamente num momento como o que atravessamos, de florescimento de frentes de trabalho teatral épico, de caráter político e artisticamente transformador e crítico, que deveriam ter em seu teatro um importante ponto de referência para as reflexões.

Os impasses e desafios enfrentados por Vianinha são pouco discutidos tanto no teatro como nas escolas de formação de atores e na universidade, e até este momento inexistente uma publicação integral de seus trabalhos. Também as montagens profissionais de suas peças são pouco frequentes, exceção feita às temporadas de *Corpo a corpo*, entre 1995 e 1998, e de *Moço em estado de sítio*, entre 1998 e 2000, ambas com o grupo Tapa, de São Paulo, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo.

Diante desse quadro, as reflexões e os debates tendem a ocorrer dentro de iniciativas institucionais de rememoração e reavaliação histórica nas quais especialistas falam a um público que, via de regra, não teve oportunidade de ler ou de assistir aos trabalhos discutidos. A inevitável hierarquização das falas, nesse contexto, não poderia ser mais alheia ao



espírito crítico de Vianinha e à própria índole do épico, principalmente num momento como o atual, de multiplicação de trabalhos apoiados nas concepções épicas de dramaturgia e espetáculo.

À luz das reflexões de Jameson sobre a utilidade e a atualidade de Brecht, nada pode comprovar mais contundentemente a atualidade do trabalho de Vianinha do que a proposta formulada nos anos do Arena e definida em *O artista diante da realidade*:

*Quero fazer um teatro que pretende enriquecer o instrumento do homem, com que ele enfrenta a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta no seio mesmo das próprias condições que originam sua trágica existência — necessariamente trágica pelas condições, não porque suas vontades formam condições, porque as condições formam vontades. Um teatro que distinga a realidade da representação e dos valores que o homem dela tira para a modificação destes mesmos valores, mais aptos para enfrentar as condições que a originaram.*<sup>23</sup>

Distinguir realidade e representação, para Vianinha, é atributo inerente a um teatro disposto a criticar valores e a transformá-los: enfrentar a realidade requer operações formais que não confundam representação e matéria representada. A forma como ele se debruça sobre esta questão indica o quanto se antecipou a seus próprios contemporâneos de geração no sentido de superar as restrições detectadas no realismo cronístico de peças como *Chapetuba Futebol Clube* e *Eles não usam black-tie*.

Este aspecto de sua atualidade é fartamente corroborado, paralelamente, em várias outras passagens de seus escritos, nas quais a idéia de um teatro de cunho épico é definida de forma inequívoca. *Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. Fazer teatro com evidências. Um teatro de criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, direto, violento, satírico e revoltado como precisa ser o povo brasileiro.*<sup>24</sup>

O aspecto da atualidade não se verifica pelo fato de Vianinha definir o épico como horizonte de trabalho, mas pelo modo como chega a essa definição a partir de necessidades concretas determinadas pela natureza da matéria histórica que se propõe a representar.

Várias décadas seriam necessárias para que o apurado grau de reflexão crítica e de problematização formal de Vianinha fosse retomado, e ele só o foi efetivamente na esteira do amadurecimento teórico fomentado por trabalhos de Iná Camargo Costa<sup>25</sup> e de Roberto Schwarz.<sup>26</sup>

*Só nos velhos palcos se choram, se brigam  
Os deslembados que a vida é gastada na rua  
Com jornal, promissória, remédio, trator,  
Porta-avião, saudade, gravata, salsicha, canhão.  
Procuramos outro descaminho  
Mesmo enterrado, sem graça, raivudo*<sup>27</sup>

O descaminho de que fala este trecho, extraído do prólogo de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, levou Vianinha na direção oposta à dos “velhos palcos” onde se encenavam os dramas familiares e as chamadas comédias de costumes. Levou-o, mais precisamente, ao trabalho continuado das encenações dos autos agitativos do CPC em favelas, centrais sin-

<sup>23</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 73.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 94 e 95.

<sup>25</sup> COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

<sup>26</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<sup>27</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. In: MICHALSKI, Yan (org.). *Oduvaldo Vianna Filho: teatro*. V. 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p. 224.

<sup>28</sup> Entrevista a Ivo Cardoso, originalmente gravada em fevereiro de 1974 e publicada sob forma de reportagem na revista *Visão* de 5 de agosto de 1974, após a morte de Vianinha, com o título Os olhos da tragédia. Última entrevista de Vianinha. Ver também em VIANNA FILHO, Oduvaldo. In: PEIXOTO, Fernando (org.), *op. cit.*, p. 174 e 175.

<sup>29</sup> COSTA, Iná Camargo, *op. cit.*

dicais e portas de fábricas, num exercício diário, conjugando três fatores ainda hoje pouco freqüentes como campo de reflexão intelectual e artística: o da representação da matéria histórica imediata ou contemporânea, o da criação colegiada ou coletiva e o da ruptura das barreiras de classe entre intelectuais e artistas de classe média e o proletariado.

A perspectiva lucidamente autocrítica que Vianna sempre manteve permitiu que, ao realizar o balanço do papel histórico dessa fase, ele apontasse de forma clara e contundente seu mais crucial e enriquecedor aspecto: o fato de terem sido os intelectuais e artistas realizadores aqueles que, no contato com o público ao qual se dirigiam, extraíram o mais significativo aprendizado.

*Esses intelectuais, de alguma maneira, acharam que deviam se incorporar a essa luta, levando a esses setores de vanguarda e de luta da massa trabalhadora novos instrumentos culturais, desde a informação social, desde o estudo social, até as manifestações artísticas, teatro, etc... a idéia era essa. A mobilização era sempre permanentemente feita em torno disso. Passava a ter inclusive o objetivo de atingir o camponês. O que ela caracterizava, eu acho, era uma condição cultural característica ao período anterior a 64, que era a possibilidade do contato entre as classes que nunca foi tão fervente, nunca foi tão "trânsito", quer dizer, ao mesmo tempo em que nós bebíamos das classes trabalhadoras todas as informações sobre a sua situação, sobre as suas condições de lutas, sobre as suas aspirações (e essa era uma coisa não literária, mas vivida, uma coisa real), nós tínhamos a possibilidade de tentar levar a eles os instrumentos culturais que são privilégio de setores minoritários na sociedade. Então o objetivo do CPC era esse. Como a realidade tratou esses objetivos e como os deformou, como os enriqueceu, eu acho que isso é um outro processo. Sem dúvida o CPC ajudou um pouco a horizontalização da cultura. Mas eu acho que a massa trabalhadora é que ajudou esses intelectuais a dimensionar melhor os problemas. (...) No CPC eu acho que o maior resultado foi para seus integrantes e não para quem ele levava o trabalho. (...) A paixão pelo encontro do intelectual com o povo, que realmente para nós era incandescente e ao mesmo tempo muito romântica, informou muito mais a nós do que aos trabalhadores com que nós entrávamos em contato. Eles continuavam com seus problemas salariais, de organização, de sindicato, de lutas. E nós estávamos lá, dávamos uma pequena contribuição através de um espetáculo, mas aprendíamos muito mais com eles.<sup>28</sup>*

As reflexões produzidas pelo olhar autocrítico de Vianna são mais reveladoras a esse respeito do que a contradição em que ele próprio incorre a partir de 1964, nas análises e depoimentos, quando passa a mencionar a inexistência de condições do CPC para um trabalho continuado e a propalada "ausência de complexidade artística" dos trabalhos como evidências de uma eficácia política reduzida e de um pequeno interesse estético no trabalho do teatro de rua.

É possível que, inerente a essa avaliação, compartilhada por muitos antigos companheiros do CPC, exista, como observa Iná Camargo Costa, a ressonância da linha recomendada pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro) após o golpe, quando adotou oficialmente o *recuo tático organizado*<sup>29</sup>: a presença de quadros do partido entre os integrantes do CPC era grande, e o próprio Vianna ligava-se ao PCB em todos os níveis de sua trajetória pessoal e artística.

Apesar disso, a análise das peças escritas por Vianna, tanto nos anos do CPC como em fases posteriores, nos mostra que sua posição nunca consistiu no cego endosso das teses do partido, mas, em alguns momentos, até mesmo em claras reservas e críticas implícitas a alguns de seus principais pressupostos, como evidenciam *Brasil versão brasileira*, de 1961, e *Os Azeredos mais os Benevides*, de 1963. Ambas as peças apresentam críticas contundentes à tese do apoio estratégico à camada dita progressista da burguesia nacional preconizada pelo PCB.

Também *Moço em estado de sítio*, de 1965, *Mão na luva* e *Corpo a corpo*, de 1966, podem ser lembradas a esse respeito: nas três peças, um olhar questionador é lançado sobre os protagonistas, intelectuais de esquerda e de classe média cooptados pelo sistema a que se opõem. A crítica inequívoca de Vianinha incide, precisamente, sobre a contradição em que os três protagonistas incorrem por acreditar que, mesmo sem abrir mão de posições conquistadas em instituições ligadas ao poder, conseguirão realizar paralelamente, de alguma forma, algum trabalho de militância cultural de esquerda. O pressuposto que os leva a isso evoca algumas das táticas reformistas do PCB<sup>30</sup> e sua tática característica de valorizar a luta dentro do plano institucional; nos três casos, a posição dos protagonistas em questão é tratada com inequívoca reserva e questionamento.

Embora Vianna também se manifeste no sentido de relativizar o valor artístico e a importância política do trabalho do CPC<sup>31</sup>, ele é, significativamente, um dos poucos (se não o único) a se pronunciar tão clara e calorosamente a respeito do aprendizado auferido pelos intelectuais do CPC no contato com o público proletário. Isto parece indicar que aqui se encontra não só um diferencial importante de seu pensamento, sintomaticamente pouco lembrado nos debates a respeito dos aspectos atuais de seu trabalho, mas também um aspecto importante de sua atualidade.

### Utilidade (e atualidade) das contradições

Ao apontar que artistas e intelectuais aprenderam com favelados e operários, e não o contrário, Vianinha nos dá uma pista do que poderia ter sido a sua posição se o teatro de rua e o debate por ele fomentado através do CPC não tivessem sido sumariamente suprimidos pelo golpe.

É difícil extrair-se conclusões concretas a esse respeito, já que suas últimas entrevistas e sua morte prematura se deram em 1974, ainda em plena época do regime militar. Tratava-se de um momento em que o trabalho e as reflexões internas do CPC estavam longe de ser conhecidos e discutidos abertamente. Era também um momento em que o próprio Vianna se encontrava entre os fogos cruzados representados, de um lado, pela constante censura de suas peças e, por outro, pelas incessantes cobranças feitas pela esquerda a respeito de seu trabalho na TV, e mais particularmente na Rede Globo de Televisão, expressivo porta-voz da ditadura militar no setor das telecomunicações.

Se é da análise das contradições que se constrói o pensamento dialético e se é através dele que se podem fundamentar projetos de trabalho intelectual e artístico conseqüentes, o teatro e o pensamento de Vianinha evidenciam, aqui, um elemento importante de sua utilidade (e portanto de sua atualidade) numa época como a nossa, em que tantas iniciativas de ação cultural se estruturam em condições que evocam, em muitos espec-

<sup>30</sup> Em *Rasga coração*, a sugestão estratégica de luta dentro do plano institucional é feita por Manguari Pistolão a seu filho, Luca, sendo objeto de crítica contundente por parte de Milena. Dentro do contexto da peça, a estratégia sugerida configura claramente a defasagem entre o teor da experiência política de Manguari e as perspectivas em que se dá a politização de Luca.

<sup>31</sup> *Realmente não tinha nenhum significado. Nós trabalhávamos em sindicatos, mas também com condições de trabalho realmente utópicas. Era quase que o prazer da existência dessas condições e dessa atmosfera, e a dedicação, a capacidade de nos dedicarmos a esse trabalho, isso era quase que mais importante que os resultados concretos, que os frutos reais. Era, vamos dizer, a paixão por uma atmosfera.* VIANNA FILHO, Oduvaldo. In: PEIXOTO, Fernando (org.), *op. cit.*, p. 175.

<sup>32</sup> Cf. JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 215.

<sup>33</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 232.

<sup>34</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 91, 99 e 100.

<sup>35</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 96.

<sup>36</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Uma crise preparada há quinze anos. In: PEIXOTO, Fernando (org.), *op. cit.*, p. 32.

tos, aquelas em que atuavam os integrantes do CPC.

Cabem, a esta altura, algumas considerações críticas acerca do conceito de atualidade. Tal como Brecht em seu contexto, Vianinha iniciou sua trajetória de dramaturgo numa época em que a burguesia nacional precisava, ainda, cultivar as aparências de que a forma como exercia o poder ligava-se indissociavelmente à idéia de progresso social.

O contato travado com os processos de criação dramaturgica e cênica de Brecht trouxe a Vianinha expedientes importantes para investigar e representar, no teatro, as estruturas sociais e mentais que asseguravam a permanência desse poder e de seus mecanismos de legitimação. Como Brecht, Vianinha encontrou no marxismo tanto um repertório de representações como uma fonte de dilemas para isso<sup>32</sup>: seu ponto de partida na direção épica do teatro foi, em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, nada mais nada menos que o desafio maior enfrentado por Brecht — o de como representar o capitalismo e a dinâmica da exploração.

Brecht foi, segundo Jameson, o primeiro artista a concretizar uma nova estética a partir do marxismo e da dialética como modos de pensar inteiramente novos.<sup>33</sup> Para fazê-lo, rompeu com o duplo padrão de representação que separava eventos coletivos de individuais, recontando estes últimos enquanto históricos e transformando a teoria em parte integrante do processo.<sup>34</sup>

A ênfase brechtiana sobre a história expressa-se também através de sua recusa da identificação, e ao fazê-lo, apóia-se fortemente na crítica a um individualismo arraigado na cultura burguesa e nela transposto através de perspectivas fenomenológicas ou psicanalíticas.<sup>35</sup>

No contexto brasileiro, a constituição de uma cultura burguesa foi incipiente desde o início e desenraizada por natureza. Como nos mostra Roberto Schwarz, o processo de atualização cultural do país se deu sempre através da importação de idéias a partir de iniciativas da elite, e nunca através do processo de transformação gerado na base da pirâmide social.

Esse é o quadro que Vianinha enfrentou desde o início em seu trabalho, e do qual se apercebeu de forma tão lúcida quanto precoce ainda em seu período no Arena:

*o conhecimento era um acessório para organizar o Estado de tal modo a permitir esta coexistência — nunca existiu para uma organização de base, nunca criou em profundidade; já nasce reacionário, mercantilista, enfrentando a unidade da classe operária e suas vitórias no plano internacional.*<sup>36</sup>



A lucidez de sua percepção levou-o a partir para o que viria logo em seguida a se tornar o CPC, num trabalho voltado ao público proletário e à pesquisa de instrumentos (dentre os quais o próprio teatro épico) que fomentassem a análise crítica e com ela a transformação da realidade. Com o golpe militar e a implantação da ditadura, o abortamento desse projeto dispersou irrecuperavelmente grande parte dos registros do trabalho realizado e impediu que a discussão dos resultados até ali obtidos se desse diante do contexto histórico em que o CPC havia atuado.

Nas novas condições de trabalho — sob a ditadura, diante de espectadores de classe média e dentro do teatro comercial —, a reflexão crítica como fomento à transformação da realidade ficou reduzida à condição de referência que legitimava o trabalho diante do público de esquerda. À

necessidade de sobreviver profissionalmente dentro do circuito profissional de teatro acrescia-se agora a necessidade de lidar com os constantes vetos da censura.

Não casualmente as peças censuradas — que só viriam a ser liberadas vários anos após sua morte — foram precisamente aquelas às quais recursos formais (e épicos...) de encenação e dramaturgia haviam permitido um grau maior de contundência crítica no tratamento da matéria representada: é o caso de *Moço em estado de sítio* (1965), de *Papa Highirte* (1968) e de *Rasga coração* (1974). A questão que agora se impunha passava a ser mais complexa e angustiante do que aquela que, anos antes, havia se apresentado no Arena diante das limitações de *Chapetuba*: já não se tratava apenas de compatibilizar forma e matéria representada, e sim da impossibilidade de compatibilizar o processo de criação e de trabalho com a natureza de sua proposta.

A aguda percepção que Vianna sempre teve das questões políticas e formais e da sua inter-relação colocava-o nesse momento diante de uma dolorosa constatação (tanto mais dolorosa para alguém que, como era o seu caso, vivia sabidamente uma condição terminal):

*A diferença que eu acho mais marcante é o problema da discussão, do debate, a riqueza do debate antes de 64 e o isolamento, o ilhamento atual. (...) Antes de 64 isso era institucional, era orgânico, fazia parte da realidade, não era uma coisa que você tinha que impor à realidade e lutar: fazia parte da realidade, debates constantes, conferências, assembléias, cursos, trocas de impressão, seminários de dramaturgia, laboratórios de interpretação. Isso do ponto de vista do teatro. Eu me lembro que também isso acontecia em todos os outros campos, conferências constantes. (...) Milhares de manifestações que tinham o objetivo de levantar e tornar aceso na consciência que o problema fundamental do homem é ele e sua sociedade e não ele com seus próprios problemas. Isso que eu acho que era decisivo e que hoje realmente sumiu. O intelectual tem que exercer uma atividade apesar das condições em que ele vive.<sup>37</sup>*

Discutir a atualidade de Vianinha nos dias de hoje sem colocar na roda os elementos de seu percurso e de suas reflexões é desistoricizar a relação que seu teatro suscita, é deixar de colher nele aquilo que de mais vivo e pulsante ele apresenta: a exposição corajosa das contradições, a memória de um caminho coletivo de lutas e de descobertas, e a construção de um diálogo crítico que foi truncado (por todas as circunstâncias discutidas) e que poderá ser enriquecedor para as experiências atuais do teatro épico e seu processo.

Argumentar em nome de seu “envelhecimento” (ainda que como provocação dialética) é ser conivente com isso: o teatro de Nélson Rodrigues é idolatrado por encenadores e críticos, e o argumento de sua possível “obsolescência” não é invocado nunca, mesmo diante de peças cujos temas são virgindade e adultério.

É impossível pensar estética e cultura de forma crítica sem historicizá-las, como fez Brecht e como propõe Jameson. O teatro de Vianinha é atual e oportuno porque nos dá a chance de fazê-lo.

80

Artigo publicado originalmente em

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 7, n. 11, jul.-dez. 2005.

ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 193-205, jul.-dez. 2013

<sup>37</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando (org.), *op. cit.*, p. 185.

