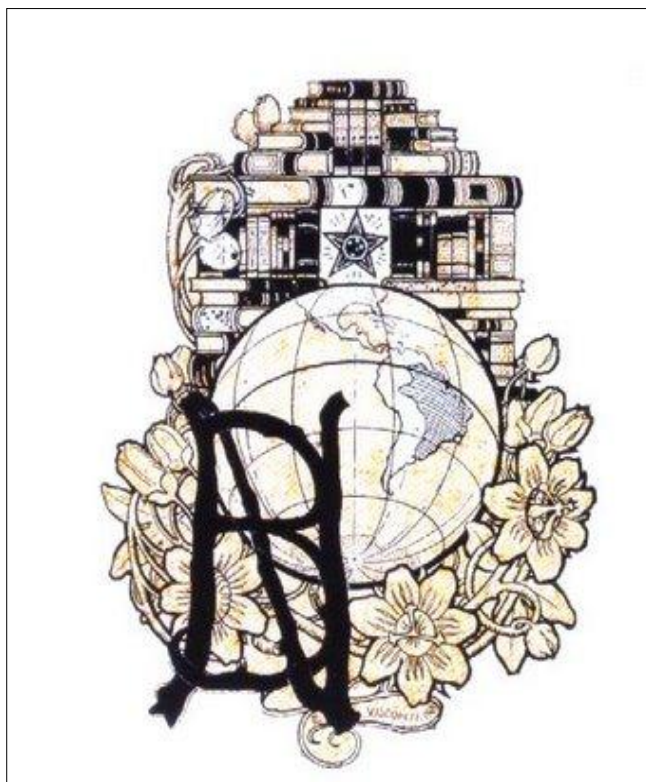


Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2013

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC



Ivan Delmanto

**OLHAR NOS OLHOS DA TRAGÉDIA – DIALÉTICA ESTAGNADA EM
VIANINHA – quarta descida ao inferno – o círculo do teatro épico no Brasil**

2013

“Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico”.
(Cervantes, Don Quijote, parte 1, XLVII)

“Transmutando-se, repousa.”
(Heráclito, fragmento LXXXIV)

Derrota da dialética e escritura desatada

Leandro Konder aponta, em *A derrota da dialética*, como a apropriação das ideias de Marx no Brasil foi feita sob o império do positivismo, moldando seus fracassos e ruínas. A recepção do marxismo por aqui teria contaminado a teoria marxista com um pensamento especializado e limitado que podemos aproximar à pura coisificação. A noção de dialética que baseou grande parte da produção teórica e da ação política regida pelo Partido Comunista Brasileiro, desde o início do século XX, "a dialética" com artigo definido, como sistema pragmático e único sistema filosófico verdadeiro, teria comprometido a recepção do marxismo no Brasil, em uma posição generalizada de que a dialética seria “aplicável” a tudo. Sobre a filosofia dialética, Fredric Jameson afirma que “para ser considerada uma filosofia real esta também teria que ter uma metafísica própria, isto é, uma filosofia da natureza, algo que necessariamente inclui uma epistemologia ou uma filosofia dialética da ciência. E neste ponto gostaria de distinguir entre uma dialética dos conceitos científicos da investigação e uma dialética da natureza, parecendo-me a primeira bastante mais plausível do que a segunda”.¹

Para Fredric Jameson, seria possível traçar, ao longo do último século, um panorama de “muitas dialéticas”, sendo-nos permitido até mesmo encontrar espécies de núcleos dialéticos na filosofia de pensadores anti-dialéticos como Giles Deleuze e Louis Althusser. No ensaio *Os nomes da dialética*, Jameson sugere ser pouco prudente identificar essa filosofia com um sistema unificado, e isso porque é possível, a partir da

¹ JAMESON, Fredric. *Valencias de la dialéctica*. Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2013, p. 17

experiência teórica fundada pelo chamado marxismo ocidental, explorar a noção de uma multiplicidade de dialéticas locais e uma concepção da ruptura radical e permanente que constitui o pensamento dialético como tal.

Essa multiplicidade não caracterizou a recepção e a utilização do marxismo entre nós: “a revolução russa de novembro de 1917, com a tomada do poder pelo Partido Bolchevique, dirigido por Lenin, teve uma repercussão decisiva no Brasil.(...) Paradoxalmente, no entanto, desde que começaram a ter esse centro difusor, as concepções de Marx passaram a um discreto segundo plano na discussão: o prosclênio foi sendo ocupado pelo próprio organismo recém-criado, quer dizer, pelo PCB”.²

É possível perceber, no relato da participação do dirigente comunista Antonio Bernardo Canellas, no quarto congresso da Internacional Comunista realizado em 4 de novembro de 1922, o quanto a primazia das orientações dadas pelo Partido Comunista, obscurecendo a recepção das ideias filosóficas do próprio Marx e de sua relação com a dialética hegeliana, afirmou no país uma espécie única e dogmática do chamado “materialismo dialético”. Canellas afirma que em Moscou estava se elaborando algo como uma *nova escolástica*, replicada por aqui: “todos os problemas humanos, todos os fenômenos históricos têm as suas denominações apropriadas, já achadas, dispostas em série, catalogadas segundo um plano sistemático. Quando um fato qualquer parece querer extravasar de dentro desses moldes, lima-se um pouco a realidade, força-se a lógica e a razão, contanto que ele entre no termo sistemático que a técnica lhe designa. (...) Esse sistema de em tudo procurar achar, *a priori*, uma concordância com o pensamento de Marx pode determinar erros deploráveis e uma certa falta de perspectiva dentro dos fenômenos sociais”.³

Veremos adiante se essa nova escolástica caracterizada por Canellas pode nos ajudar a compreender a relação entre certo pensamento dialético brasileiro hegemônico e a formação de nossa dramaturgia. Por ora, é importante ressaltar que para se compreender a recepção e aclimação dos modelos europeus do teatro épico no Brasil, talvez seja preciso refletir sobre outra recepção, esta mais ampla, a das ideias dialéticas, núcleo do marxismo e da estrutura de sentimento que impulsionou o avanço do teatro épico na primeira metade do século XX europeu.

²KONDER, Leandro. *A derrota da dialética*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 117

³VINHAS, Moisés. *O Partidão: a luta por um partido de massas (1922-1974)*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 28 e 33

Brecht no país negativo:

Roberto Schwarz, em seu ensaio *Altos e baixos da atualidade de Brecht*, indica que a linguagem nua dos interesses e das contradições de classe, que imprime a nitidez especial à obra de Brecht, não teria equivalente no imaginário brasileiro, pautado pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem: “conforme um descompasso análogo entre as respectivas ordens do dia, o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que, para Brecht, a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica à mitologia burguesa do indivíduo avulso”⁴.

As constelações históricas não eram iguais, embora a questão de fundo – a crise na dominação do capital – fosse a mesma, assegurando a formação de uma tradição épica em nosso teatro, embora *formada supressivamente*, como diria José Antônio Pasta Jr., entendendo que a formação de uma experiência do épico entre nós estaria caracterizada por *desenvolver-se suprimindo* o que para Brecht era o conteúdo essencial de seu teatro: o método dialético.

Seguindo pistas presentes no ensaio de Adorno, *Engagement*, Fredric Jameson indica que, no teatro de Brecht, o primado da doutrina atua como um elemento estético, ou que o didatismo de sua proposta é um princípio formal. Assim, o teor de verdade das peças não estaria nos ensinamentos transmitidos, nas radiografias sobre a luta de classes, mas na “dinâmica objetiva do conjunto”, que teria de pedagógico o seu método de ler e expressar os movimentos do capital, método capaz de identificar contradições. O cerne da obra de Brecht estaria, portanto, na sua forma artística dialética: “isto significa que “a ideia de Brecht” é tão importante quanto seus textos individuais, (...) ela é distinta deles (...). Iremos, portanto, deslindá-la, não enquanto método em geral, mas como o “Grande Método”, aquela doutrina ensinada pelo legendário Me-ti. O Grande Método brechtiano põe em cena a mesma dialética tradicional de um modo bem diverso, expondo suas dimensões metafísicas ou pré-socráticas de uma forma muito diferente do materialismo dialético de Stalin”.⁵

Há um fragmento dessa prosa dialética, um trecho da doutrina de Me-ti, personagem de uma das parábolas brechtianas, que revela em que consiste este Grande Método:

Me-ti disse: é vantajoso não simplesmente pensar de acordo com o

⁴ SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999, p.121.

⁵ JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 52.

grande Método, mas também viver de acordo como 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.”⁶

Essa capacidade de intensificar crises, de apresentá-las acumuladas em estado coagulado, pode ser definida como um dos traços essenciais do Grande Método, mas, se nos voltarmos para o objeto, para a obra teatral de Brecht, é possível encontrar essa sua dialética concretizada. Vejamos uma cena, extraída do *Círculo de giz caucasiano*:

(Os criados se reúnem em torno do menino).

GRUSHA – Ele acordou.

MOÇO DA ESTREBARIA – Melhor é deixar ele aí. Prefiro não pensar no que pode acontecer a quem for encontrado com o menino. (...)

COZINHEIRA – Eles têm mais interesse em apanhar o menino do que a mãe. É o herdeiro, Grusha, tu és uma boa alma, mas não tens muita cabeça. Ouve o que te digo, se ele estivesse com lepra, não seria mais perigoso. Livra-te dele.(...)

PRÍNCIPE GORDO – Aqui, bem no meio. (Um soldado trepa nas costas de outro, segura a cabeça do Governador, suspende-a acima da porta principal e considera o efeito produzido.) Não está no meio! Mais à direita! Está bem! Meus amigos, quando mando fazer alguma coisa, quero que ela seja bem feita. (Enquanto o soldado, com um prego e um martelo, pendura a cabeça pelos cabelos). Hoje de manhã, à porta da igreja, eu dizia a Georgi Abaschivilli: “Gosto dos céus sem nuvens.” Mas gosto sobretudo é de um raio caindo do céu, sem nuvens. Ah, sim! Pena que eles tenham levado o garoto. Preciso dele absolutamente. Procurem-no por toda a Geórgia. Mil pilastras! (...)

(Grusha carrega um embrulho e se dirige para a porta. Ao chegar perto dela, volta-se para ver se o menino ainda está lá. O Cantor principia a cantar. Ela para, imóvel).

RECITANTE – Estando ela entre uma porta e outra, ouviu

Ou julgou ouvir um fraco apelo: o menino

Chamava-a, não choramingava, chamava-a inteligentemente,

Pelo menos assim lhe parecia. “Mulher”, dizia ele, “socorre-me”. (...)

(Grusha dá alguns passos, aproxima-se do menino e inclina-se para ele).

Ouvindo essas palavras, ela volta para olhar o menino mais uma vez. Só para durante alguns instantes ficar junto dele, até que venha

⁶ BRECHT, Bertolt. *Narrativa completa*, 3. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 83.

alguém

A mãe talvez ou outra pessoa qualquer.

(Grusha senta-se em frente ao menino, apoiando-se na mala)

Antes de ela ir-se embora, pois demasiado é o perigo

E a cidade inteira

Se enche de chamas e gemidos

(A luz diminuindo como se caísse o crepúsculo e a noite. Grusha entra no palácio e volta trazendo uma lâmpada e leite, e dá de beber ao menino.)

RECITANTE – Terrível é a tentação do bem!⁷

Jameson cita a fala final do recitante nesta cena como exemplo supremo do efeito de estranhamento⁸: a hesitação de Grusha antes de assumir o encargo do bebê ameaçado (herdeiro do governador deposto e, portanto, um evidente alvo dos revolucionários), ao ser disfarçada pelo cantor-comentador, constituiria em si mesma todo um programa: “Terrível é a tentação do bem!”. O Recitante, porém, *não disfarça* a hesitação de Grusha; pelo contrário, o comentário épico *a ressalta*. O estranhamento só ocorre porque há uma interrupção da ação, que nega o sentido da cena: em vez de reforçar o ato de bondade da futura mãe adotiva, o comentador se alia aos prenúncios fúnebres dos demais empregados e ao ponto de vista sanguinário do Príncipe Gordo. O juízo proferido é, em si mesmo, contraditório: a tentação da bondade torna-se terrível pecado em um mundo de “humanidade desumanizada”.

O método dialético de Brecht pode ser entendido nessa cena não só através do dito contraditório do narrador, lâmina afiada que faz o espectador mudar bruscamente de caminho, mas também por meio dos múltiplos focos narrativos que se chocam no narrar da situação: as falas do Moço da Estrebaria, da Cozinheira e do Príncipe Gordo contradizem o ponto de vista generoso de Grusha, com quem o público seria, na forma dramática, levado a se identificar. O Recitante narra as ações de Grusha enquanto estas ocorrem, aumentando a importância e a gravidade do que acontece em cena, como se estivéssemos diante de um enredo trágico. Tal tom heroico é bruscamente derrubado pela frase final, capaz de historicizar sentimentos como a bondade, a tentação pecaminosa e a maternidade.

A forma épica da cena, apresentada sob olhares contraditórios, expõe uma relação dialética entre razão e emoções, e uma relação histórica entre emoções e interesses. Vale notar ainda a riqueza da encenação proposta pelas rubricas, em que o vagar tonto

⁷ BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 75.

⁸ JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 236.

de Grusha em frente à porta do palácio, acompanhado do cair lento do crepúsculo, proposto para a iluminação, compõe a paisagem obscura da decisão trágica, sendo depois subitamente iluminada pela luz dialética da contradição final.

Esta luz dialética não conseguiu, parece-nos, atingir com força nossas terras obscurantistas. Ou, melhor dizendo, com a chegada do teatro épico no Brasil torna-se luz difusa, gerando uma forma teatral híbrida, capaz de revelar nossas contradições históricas a contrapelo, em uma espécie de dialética sem síntese, ou de uma forma trágica feita de opostos promíscuos, em um épico ornitorrínquico.

À guisa de prefácio, fiquemos apenas com a tradução do *Círculo de giz* empreendida por Geir Campos, uma das únicas publicadas até hoje no Brasil. A mesma cena citada acima na tradução de Manuel Bandeira, poeta especialista nos sentimentos dos contrários, termina assim, na tradução de Geir Campos:

CANTOR – Que poder fabuloso tem a vocação da bondade!⁹

Notem que toda a força contraditória do comentário se perde nessa versão. Os contrários: *terrível*, *tentação* e *bem* são substituídos por uma frase que *reforça* o sentido primeiro da cena, transformando o efeito de estranhamento dialético em um vazio lugar comum. A substituição de *terrível* por *poder fabuloso* e de *tentação* por *vocação* parece exemplificar a dificuldade que o teatro dialético de Brecht teria para se estabelecer no Brasil, por mais contraditório que este efeito de apaziguamento possa parecer, em uma sociedade fraturada por contrários irreconciliáveis.

Acreditamos que a análise da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, possa iluminar essa transformação do método dialético que aclimatou o teatro épico por aqui. Escolhemos essa peça para discutir a recepção do teatro épico no Brasil por sua condição de obra fraturada por extremos e excessos, sendo, exatamente por sua incompletude, capaz de condensar em sua forma diversos impasses da transformação do épico em nosso teatro. Conforme Iná Camargo Costa: “dando continuidade à crítica, presente em *Brasil, versão brasileira*, à aliança de classes, nessa peça Vianinha expõe seus resultados através do que chamou “história de uma amizade errada”. (...) Desde a distribuição das quadras, o dramaturgo indica a sua discrepância do processo – generalizado àquela altura – de mitificação da classe trabalhadora: os colonos da

⁹BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. In: *Teatro Completo*, vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 209.

fazenda desenvolvem formas variadas de competição e solidariedade entre si e em relação ao patrão, armando-se o quadro onde evolui a referida “amizade errada”, entre Alvimar (uma espécie de trabalhador modelo) e Espiridião (o dono das vidas)”.¹⁰

Seguindo a pista acima, busquemos inicialmente em *Brasil, versão brasileira*, obra do mesmo dramaturgo, anterior a *Os Azevedo*, traços de uma espécie de dialética peculiar brasileira:

SLIDE 33 O símbolo da Esso perto de uma favela

SLIDE 34 O símbolo da Esso numa cidade Africana. Em cima de miséria.

SLIDE 35 Um exército de empregados da Esso com o uniforme da Esso.

SLIDE 36 Uma festa da direção da Esso nos Estados Unidos.

SLIDE 37 O símbolo da Esso gravado no mundo.¹¹

Vianinha pretende analisar a presença do imperialismo no país, tomando como eixo o combate estrangeiro à Petrobras, aliado aos métodos do capital financeiro, para manter como reféns os assim chamados representantes da burguesia nacional. O que chama atenção na forma da peça, é que tudo começa com a projeção de 38 *slides* que, como podemos ver acima, utilizam-se de procedimentos de montagem à maneira de Eisenstein para emoldurar epicamente a ação que será desenvolvida posteriormente. O que se vê a seguir é o desenrolar de uma narrativa de conteúdo épico, mas de forma dramática: um empresário nacionalista rompe com o governo vendido ao imperialismo e a polícia avança atirando sobre os trabalhadores em greve política. O comunista ortodoxo, antagonista do empresário Vidigal, é atingido pelos tiros. Há no final uma apoteose, comum à forma dramática, em que, no enterro do herói, jovens católicos e comunistas se unem para dar continuidade à luta. A unidade de ação, com conflito desenvolvido por meio do diálogo intersubjetivo, expõe a narrativa que é, em alguns momentos, interrompida por vozes em *off*, por coros e por novos *slides* que procuram contextualizar historicamente a história de Vidigal.

O que nos interessa observar é que os planos permanecem separados e opostos: a forma dramática (unidade de ação, espaço privado das cenas, movimento da narrativa gerado pelo diálogo intersubjetivo), o conteúdo épico e os procedimentos narrativos caminham separadamente, como se coexistissem na fatura da peça formas distintas e irreconciliáveis: o conteúdo épico, extraído da realidade brasileira, a forma dramática,

¹⁰ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 92.

¹¹ VIANNA Filho, Oduvaldo. *Brasil, versão brasileira*. In: PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p. 254.

sem tradição consolidada entre nós, e os procedimentos narrativos comuns ao *agitprop* russo e ao teatro de Erwin Piscator, mas que, em seus contextos originais, transformavam os outros materiais da dramaturgia, reconfigurando o todo em formas épicas.

Na peça de Vianinha, pelo contrário, a originalidade formal vem exatamente dessa ausência de totalidade épica, por si só contraditória, tratando-se de um gênero que pressupõe a busca pela totalidade, já que o todo, na obra do dramaturgo brasileiro, é apresentado pela justaposição de cacos advindos de formas distintas. Há entre os materiais diversos da composição autonomia e separação, de modo que a ação dramática pode prescindir dos elementos narrativos e o conteúdo épico não tem todas as suas nuances e aspectos históricos expostos exatamente por conta da forma dramática de desenvolver a narrativa, responsável por apresentar os personagens – que de esquemáticos não chegam a configurar indivíduos – como únicos motores da História.

Vejam se características similares podem ser em *Os Azeredo mais os Benevides*.
Começemos pelo quadro II:

CORO – (*Baixo, meio falado*) Ah, que boa confiança

Patrão tem muita segurança

Quando existe autoridade

A gente esquece até felicidade.

MIGUEL – Ponha esse cobertor nas costas. Vosmicê parado em pé que Doutor Espiridião quer ver vocês prá distribuir as quadras de terra...(*Todos se enfileiram, Alvimar vem vindo*) Fique parado, moço...

ALVIMAR – Me dê licença, doutor, me desculpe, mas estou vendo a febre nos olhos de vosmicê...e tenho aqui na matulagem uma erva que esmigalhadinha com cabo de faca, doutor...Me dê licença...(*Alvimar volta. Espiridião com febre. Com dificuldade se mantém em pé. Vai olhando.*)

GONÇALINHO – Doutor, fui o primeiro a chegar aqui, me dê esse pedaço de terra que é perto do rio, sou tão velho, tão desenxabido...

VELHO – Dê prá mim! Prá mim esse pedaço!...

SIÁ ROSA – Prá mim, doutor, que me chamo Siá Rosa das Dores e tirante o meu defeito de ser mulher sou feito um boi que viro uma quadra de terra num dia só, viro tão fundo que desenterro morto se tiver morto desprevenido!

VOZES – Prá mim! Doutorzinho! Me faça a graça!

ESPIRIDIÃO – Silêncio. (*Faz-se silêncio. Vai até Alvimar*) Como é seu nome?

ALVIMAR – Por inteiro ou só para me chamar?

ESPIRIDIÃO – Por inteiro.

ALVIMAR – É Salustiano Alvimar.

ESPIRIDIÃO – Esse pedaço de terra perto do rio fica com você, Alvimar.

ALVIMAR – Sim, senhor. (*Os dois ficam parados um na frente do outro*)
LINDAURA – (*Canta*) Uma funda amizade
Aqui começou
Um doutor de verdade
E um camponês, meu amor.¹²

A história de uma “amizade errada”, entre o latifundiário e o camponês, é alegoria da impossibilidade de uma aliança entre classes. Se Iná Camargo apontou a influência da *Mãe Coragem*, de Brecht, podemos observar também, na escolha do conflito entre o proprietário da terra e seus trabalhadores, a semelhança com *O círculo de giz caucasiano*. Veremos adiante se a comparação entre a cena de Vianinha e a cena de Brecht citada acima pode ser produtiva. Por ora observemos a mesma opção alegorizante dos dois dramaturgos, já que no caso de Brecht a disputa entre a mãe biológica e a mãe adotiva de uma criança é alegoria do conflito entre proprietários de terra e trabalhadores da terra.

Já mencionamos (capítulo 3), a respeito de sua teoria da alegoria, que, ao preparar sua exposição ao trabalho das Passagens, Walter Benjamin fez uma breve anotação: “fetiche e caveira”. A caveira, imagem da ruína, é relacionada ao fetiche da mercadoria. No caso de nossa análise, a mercadoria em disputa, tanto na peça de Brecht quanto na de Vianinha, é a terra, que determina a narrativa e as trajetórias de todos os personagens. A terra funciona em ambas as obras como alegoria de um momento histórico colonizado pela forma mercadoria: os contextos são diferentes, mas a briga pela terra corresponde a reificação dos sentimentos afetivos que colocam em crise os núcleos familiares de ambas as narrativas.

Para compreendermos melhor uma relação que também significa a aproximação entre o modo de aniquilamento presente no conceito de trágico e a melancolia – entendida por Benjamin como olhar sobre o mundo capaz de petrificar seu objeto, produzindo alegorias – é importante paralisarmos nosso olhar no livro *Origem do drama trágico alemão*¹³. Ao longo do livro sobre o barroco, esboçado em 1916, Benjamin apresenta uma outra leitura do drama alemão do século XVII e, assim, promove uma verdadeira revisão da idéia de barroco e de tragédia presentes na filosofia

¹² VIANNA Filho, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1968, p.17-18.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004

alemã até aquele momento. Ao fazê-lo, distingue o drama trágico (Trauerspiel) da tragédia (Tragödie), divergindo da visão tradicional sobre a qual estavam ancorados os historiadores literários de sua época. Além disso, Benjamin ainda estabelece pontos de convergência entre o drama trágico e a alegoria.

Em linhas gerais, interessa-nos entender que o filósofo opera uma extensa revisão da história da literatura moderna para demarcar o lugar do barroco na literatura alemã. O “drama trágico” do Barroco alemão era visto até então como uma caricatura da tragédia antiga”, como um “renascimento tosco da tragédia”, cuja “forma” estava “carregada de defeitos estilísticos”. A partir desta hipótese, Benjamin procura desfazer o “equivoco” que, “durante muito tempo”, contribuiu para “estagnar a reflexão” em torno do assunto: “agora suas ponderações sobre a linguagem consideram até que ponto ela poderia expressar o luto. Ao enquadrar o barroco no cenário do desencantado mundo weberiano, Benjamin precisa deslocar o olhar para a melancolia. Assim, recupera a melancolia alada düreriana como inspiração para suas reflexões. Antes, contudo, convém ressaltar que o título deste livro em alemão, *Trauer-Spiel*, remete tanto ao drama luto quanto à dimensão lúdica da linguagem, já que combina Trauer (luto) com Spiel (jogo, representação)”¹⁴.

Em um primeiro momento, Benjamin procura entender a “teoria do luto”, constitutiva do drama trágico, a partir da visão de mundo do melancólico. A “fixidez contemplativa”, a “meditação profunda”, própria de quem é “triste”, e o “pensamento grave” seriam características do espírito melancólico, cujo paradigma maior é a figura do “príncipe”. Ao delinear suas reflexões sobre a melancolia no drama barroco, Benjamin transcende os limites desta forma artística, sugerindo que a História também poderia ser concebida como drama trágico. De certa forma, nesse livro sobre o barroco, Benjamin esboça suas reflexões futuras sobre a concepção dialética da História - em oposição às categorias da historiografia positivista dominante - que seriam a base de seus últimos escritos, mais notadamente as suas teses “Sobre o conceito de História”.

Ainda no livro sobre o barroco, Benjamin recupera a idéia de temperamentos humorais, associada à escola médica de Salerno, cujo maior representante foi Constantinus Africanus, para entender o humor melancólico. De acordo com esta escola

¹⁴ SOARES, Débora Racy. *Reflexões sobre melancolia e alegoria em Walter Benjamin*. In: *e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/4173/3241* (consultado em 19/01/2015)

– que segue a tradição aristotélica presente no *Problema XXX*¹⁵, a origem fisiológica da melancolia é o acúmulo de bile negra no organismo que corresponde, na teoria dos humores, ao excesso dos elementos seco e frio. Em decorrência, o sujeito melancólico seria “invejosos, triste, avaro, ganancioso, infiel, medroso e de cor terrosa”. A bÍlis negra é apresentada, no texto de Aristóteles, como um resÍduo do metabolismo digestivo, um *perissōma*, um supérfluo, de constituição composta, não uma substância, mas uma mistura quente e fria ao mesmo tempo, daí a sua instabilidade. Um resÍduo que produz tensão. É o *kairos*, instante único, que muitas vezes decide sobre a eficácia ou desatino dessa mistura: “Tudo depende do encontro do Kairos, da circunstância e do estado da bÍlis negra do indivíduo”¹⁶. O melancólico é, assim, o imprevisÍvel “homem do Kairos, da circunstância”¹⁷. No caso da bÍlis negra, essa possibilidade e esse equilÍbrio é sempre, contudo, um equilÍbrio frágil. Há nesse encontro entre o resÍduo fÍsico e o instante, uma constatação importante: a melancolia seria um estado subjetivo histÓrico, moldado pelo tempo. Além disso, para Jackie Pigeaud, em seu comentário ao *Problemata XXX*, a melancolia trata-se de um processo de mimesis, a doutrina básica da criação artística aristotélica: “O temperamento melancólico é o temperamento metafÓrico”¹⁸. A grande descoberta de Aristóteles teria sido a de marcar a ligação entre “um humor particular e um tropos específico, a metáfora”, porque o filósofo grego diz na Poética que “o emprego das metáforas (...) revela portanto o engenho natural do poeta (...) descobrir as metáforas significa bem se perceber das semelhanças”¹⁹. A melancolia, como aguilhão humoral, obrigaria o sujeito a sair de si mesmo, no rastro das semelhanças, em busca do sentido perdido do mundo,

Walter, Benjamin ainda estabelece relações entre o humor melancólico e a astrologia, retomando a influência de Saturno sobre esta predisposição de ânimo: nesse sentido, tanto a “constituição antitética”, quanto a relação com Cronos, ou com o tempo, são determinantes na afecção melancólica. A influência sobre o homem, do

¹⁵ “Diz-se corretamente estarem juntos a bÍlis negra e Vênus, por isso a maior parte dos melancólicos são lascivos. Pois o que é afrodisÍaco é pneumatÓide. Do que é sinal a parte pudenda, os genitais, pelo modo como de pequeno, rapidamente, produz o aumento por meio do enchimento de ar. De modo que os melancólicos têm inchado e pneumático o local em torno das partes pudendas. Por isso, a bÍlis negra, mais que tudo, torna as pessoas pneumáticas, tal qual são os melancólicos”. ARISTÓTELES. *Problemas*. Madrid: Gredos, 2011, p. 323

¹⁶ ARISTÓTELES, op. cit., p.320

¹⁷ Id. Ibid.

¹⁸ PIGEAUD, Jackie.”Apresentação”. In: Aristóteles. O homem de gênio e a melancolia. O problema XXX, 1. Trad. do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Trad. de Alexei Bueno. Rio: Nova Aguilar, 1998.

¹⁹ ARISTÓTELES. “Poética”, 1459 a4. In: *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973, p. 100

antigo deus Saturno, convertido em astro e signo tutelar, apresenta o aspecto principal de que o lento e longínquo percurso do planeta, o mais afastado da órbita terrestre, pode influenciar a reflexão e a procura longa e detida das semelhanças entre as coisas, além de levar à uma “inclinação do melancólico para longas viagens – daí o mar no horizonte da *Melencolia I*, de Dürer”²⁰.

A certa altura, ainda discorrendo sobre a “*Melencolia I*” de Dürer, Benjamin sugere que os antigos símbolos da melancolia, presentes na gravura, tais como o quadrado mágico, a balança, o cão, a pedra, poderiam estar relacionados à “plenitude alegórica do Barroco”, em que o “persistente alheamento meditativo”, típico do melancólico, “absorve na contemplação as coisas mortas para as poder salvar”. Em seu pendur metafórico, expondo o paralelo, o outro, a alegoria é, para Benjamin, representativa da trágica alteridade que caracterizou a modernidade: “a alegoria é a armadura da modernidade”²¹ (quer se considere esta já no encoberto desencanto barroco, ou no exposto choque das vanguardas). Quando esse paralelo, esse outro – esse encontro das “semelhanças”- é sentido como esquecido, como perdido, a figura essencial da alegoria moderna passa a ser a melancolia: “O *spleen* [de Baudelaire] é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência”²². Não podemos, obviamente, dizer que todo alegorista é um melancólico mas: “o melancólico cismático, cujo olhar assustado recai sobre o fragmento que tem na mão, torna-se alegorista”²³. O aspecto fragmentário da imagem alegórica surge então relacionado ao olhar do alegorista, que percebe o mundo como uma série de estilhaços: a face afetiva da alegoria – face do escondido, do perdido, do não dito – é a “figuração cultural da própria melancolia. Torna-se assim clara a correlação entre alegoria e melancolia, aprofundando o ângulo de visão daquela, pela enfatização desse seu lado afetivo: caminho ininterrupto para uma unidade inalcançável, percurso existencial nas bermas dessa unidade passada-futura,(...) e uma atualidade cuja partida de si é simultaneamente inadiável e votada ao malogro”²⁴. Sobre essa correlação, mencionada por Ricardina Guerreiro, Benjamin escreveu um fragmento lapidar: “As alegorias são as estações na

²⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 171

²¹

²¹ BENJAMIN, Walter. “Parque central”. In: *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 178

²² Id. Ibid., p. 154

²³ Id. Ibid., p. 172

²⁴ GUEEREIRO, Ricardina. *De luto por existir*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 83

via dolorosa do melancólico”²⁵. Não por acaso, a narrativa de *Os Azeredo mais os benevides*, constituída como sucessão repetida de alegorias, é organizada seguindo um deslocamento do drama medieval de estações. O deslocamento se dá aqui em um sentido fundamental, que expressa a tentativa de resolver conflito de classes, que baseia a relação dos personagens principais da peça, por meio de uma aliança inalcançável: em vez da trajetória de um herói agonizante, a estrutura da peça de Vianinha é o percurso paralelo e duplo dos dois amigos de classes antagônicas, Espiridião e Alvimar, na via dolorosa de uma amizade.

No último capítulo, “Alegoria e Drama Trágico”, Benjamin resgata Goethe para refletir sobre o símbolo e a alegoria. Para Goethe, o poeta é capaz de apreender e de representar o particular através do símbolo, por isso a configuração estética simbólica seria superior quando comparada à alegórica. Goethe entende que, na representação simbólica, a partir do particular atinge-se o universal. Já a alegoria promoveria o movimento inverso: o poeta partiria do universal para chegar ao particular. Para Benjamin, pelo contrário, seria impossível captar a essência da universalidade. Posto de outra forma: o universal, em vez de ser concebido em sua positividade, como algo factível, possível de ser estabelecido, deve ser entendido *pelo negativo*. Isto é: diante da impossibilidade de se estabelecer um referencial estável sobre o que seja universal, Benjamin reconhece que só se pode atingir a idéia de universalidade de forma precária, imperfeita, portanto, melancólica.

Divergindo de Goethe, Benjamin valoriza o recurso alegórico e reconhece que ele molda a exposição barroca devido às circunstâncias históricas. Pois é na alegoria que nos deparamos com a “facies hippocratica da História”, isto é, sua face doente, que nos revela uma “paisagem primordial petrificada”. A História, enquanto manifestação do “sofrimento” e do “malogro”, representaria a “via crucis do mundo”, por meio do rosto cadavérico. (“a alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora. Baudelaire vê-o também de dentro”²⁶). A alegoria teria, por meio da imagem da morte, a capacidade de representar o progresso como destruição: “a maquinaria torna-se em Baudelaire alegoria das forças destrutivas. E também o esqueleto humano é dela exemplo”²⁷.

A expressão alegórica, que nasce da “curiosa combinação de natureza e História”, será retomada por Benjamin nas teses sobre o conceito de História,

²⁵ BENJAMIN, Walter. “Parque central”. Op. cit. 158

²⁶ Id. Ibid., p. 181

²⁷ Id. Ibid.

especialmente na nona, através do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee: “há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto”²⁸. Para Benjamin a alegoria do anjo remete ao sujeito histórico melancólico: “seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”²⁹.

Se na alegoria “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”³⁰, pois a alegoria sempre “significa algo de diferente daquilo que é”, no “campo da intuição alegórica”, a imagem é sempre “fragmento”. Nesse sentido, ao rejeitar o impulso de universalidade de Goethe, Benjamin denuncia sua falsa aparência de totalidade, o que, no âmbito da História, significa seguir o “cortejo triunfante” em sua marcha sobre os que “jazem por terra”.

Em suas teses sobre o conceito de História, Benjamin propõe a leitura da História “a contrapelo”, isto é, contra o historicismo servil que se vale da imagem triunfante dos dominantes e ignora a presença do cadáver e dos soterrados pela marcha progressiva da história. Porém, aquela face doente, “hippocratica” da História, reveladora das barbáries, só pode ser resgatada de maneira parcial, incompleta e fragmentária, ou seja, alegórica. Nesse ponto, a alegoria encontra a melancolia. Se a melancolia é a consciência da perda e da transitoriedade das coisas, a alegoria é sua manifestação primordial, pois nela o efêmero e o eterno se aproximam. A alegoria revela o “desejo de eternidade” e a “consciência aguda da precariedade do mundo”, sob o prisma da contemplação absorta do melancólico.

Essa junção contraditória entre a precariedade do olhar melancólico e sua aspiração universal, nunca satisfeita, faz da dialética o princípio constitutivo da

²⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Brasiliense, 1985, p. 54

²⁹ Id. Ibid.

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Op. cit., p. 231

alegoria. Assim como os dramaturgos barrocos não só viam na ruína melancólica e alegórica o fragmento significativo, mas também a determinação objetiva para sua própria construção poética, cujos elementos jamais se unificavam em um todo integrado, podemos ver em *Os Azeredo* uma construção alegórica de ruínas, um acúmulo de fragmentos que formam e não formam uma peça épica: que formam, se é que se pode formar algo assim, um épico antiépico, um épico antitético, construído sobre as bases esmigalhadas das contradições. É como se a experiência histórica do barroco alemão pudesse ser lida por um autor brasileiro do século XX, que queria escrever teatro épico, construção de bases sólidas, como podemos ver na totalidade geométrica do *Círculo de giz* de Brecht, antítese da ruína barroca.

O teatro épico antiépico de *Os Azeredo* nos apresenta uma forma ornitorrínquica. Logo ao analisarmos sua fachada, a fábula, percebe-se que o tema da impossibilidade da aliança de classes é tratado sempre *no âmbito da família*. A ação da peça inicia-se com uma discussão sobre os rumos que o primogênito da família, Espiridião, deve tomar: por fim, ele recusa um casamento arranjado para cuidar das terras abandonadas da família, cultivando cacau na Bahia. A amizade entre Espiridião e Alvimar – o dono das terras e o seu trabalhador predileto –, une também as duas famílias, gerando, mais adiante, uma disputa pelo filho do agricultor que, criado algum tempo na cidade com a família do patrão, não quer mais viver a vida miserável dos pais.

Já mencionamos que para Peter Szondi, em análise empreendida sobre o gênero dramático no seu *Teoria do drama burguês*, “não é a condição burguesa das *dramatis personae* por si só, mas sim um tema ou motivo especificamente burguês que faz uma obra aparecer como drama burguês. Assim, não se elimina apenas a dificuldade terminológica de que é possível escrever dramas burgueses a respeito de nobres e até mesmo de reis.³¹

Se é possível escrever dramas burgueses a respeito de nobres e de reis, é possível escrever dramas burgueses a respeito de operários e de lavradores. Não é propriamente o que ocorre com *Os Azeredo*, que não pode ser classificada de drama burguês, mas que pode sim ser analisada em sua característica formal bastante contraditória: a de conjugar aspectos épicos à sentimentalidade e à representação de uma sociabilidade em que o mundo privado surge separado do público.

Comparando a transição europeia da forma dramática para o teatro épico a partir

³¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosacnaify, 2004, p. 89-90.

de Brecht, Szondi aponta que, pela inserção de elementos econômicos e pelo deslocamento do acontecimento dramático da esfera da ação dramática efetuada por personagens individuais para a esfera do processo social supraindividual, que precisa ser representado como processo social, ocorre uma modificação formal. A peculiaridade da forma de *Os Azevedo* reside na simultaneidade na representação da esfera privada e familiar e de processos sociais supraindividuais, sem que haja trânsito e diálogo entre esses aspectos, resultando em uma espécie de dialética estagnada. Essa simultaneidade formal do público e do privado, do épico e do dramático, como duas faces de uma moeda que nunca se encontram, talvez expresse aspectos bastante específicos da sociedade brasileira.

A esse respeito, podemos retomar Max Weber, para quem as burocracias são essencialmente sistemas de normas. A figura da autoridade é definida pela lei, que tem como objetivo a racionalidade e a coerência entre meios e fins. O tipo ideal de burocracia baseia-se na formalidade e apresenta três características essenciais: as pessoas são ocupantes de cargos ou posições formais, com alguns dos cargos gerando figuras de autoridade. A obediência é devida aos cargos, não aos ocupantes, e todas as pessoas seguem a lei. A burocracia tem como segundo princípio a impessoalidade: as burocracias são formadas por funcionários que, como fruto de sua participação, obtêm apenas os meios para sua subsistência. Tal profissionalismo geraria a terceira e última característica essencial da burocracia: a administração burocrática como a forma mais racional de exercer a dominação. Para tal, a burocracia segundo Weber refere-se a um sistema marcado pela divisão do trabalho; pela hierarquia claramente definida; por regras e regulamentos detalhados, possibilitando o exercício da autoridade e a obtenção da obediência com precisão, continuidade, disciplina, rigor e confiança.

Para o negativo de tal processo, é possível encontrar em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, uma interpretação da formação política, econômica e cultural do país inspirada em uma leitura de Max Weber a contrapelo. No Brasil, as normas que regem a formação das burocracias e dos Estados europeus já nasceriam invertidas, a partir de um processo de colonização que transformou o território em um enorme entreposto comercial das nações capitalistas avançadas. Por aqui, a sociabilidade da mercadoria seria a única lei absoluta, presente desde o surgimento das estruturas de poder, unindo burocracia e a mais despudorada bandalheira, cumprindo apenas a lei do valor.

Assim, para Sérgio Buarque, os princípios da burocracia estudados por Weber, em

vez de dominação através da impessoalidade e da formalidade, gerariam no Brasil a figura do homem cordial. O homem cordial, fantasma e metáfora que permearia nossas relações sociais, é moeda que tem em uma face o favor e na outra a violência. A cordialidade do brasileiro alimentar-se-ia de uma estrutura de dominação baseada nas relações pessoais e no privilégio, em trocas de favores que, sob a nuvem do jeitinho, esconderiam a mais brutal crueldade, conjugando e justapondo a esfera pública ao âmbito privado sob a nuvem da cordialidade.

Na cena II citada acima, a amizade entre os dois personagens torna-se alegoria da amizade/inimizade entre as classes, relação que já surge corrompida pela mediação da propriedade da terra. Essa questão de caráter público, sobre a propriedade dos meios de produção, surge na cena representada pela sentimentalidade privada: quando o patrão chama Alvimar pelo nome, em busca de intimidade, e a canção de Lindaura narra o surgimento de uma amizade, o foco narrativo desloca-se de um conteúdo épico para um conteúdo dramático. Essa relação de amizade *cordial*, entretanto, que faz com que o território dramático invada e colonize a forma épica de Vianinha, se compreendida a partir da confusão entre dimensões pública e privada, característica do processo histórico brasileiro, emerge como um deslocamento formal - em relação ao teatro épico de Brecht, por exemplo – essencial ao retrato da formação do país, que está configurada na peça.

A distinção entre símbolo e alegoria que Benjamin efetua no estudo sobre o drama barroco é novamente aqui relevante. Lembremos que Benjamin rejeitava como insustentável o cânone estabelecido (baseado nas formulações de Goethe, em *Máximas e Reflexões* e na correspondência com Schiller) segundo o qual a diferença entre símbolo e alegoria dependia da maneira em que ideia e conceito relacionavam o particular com o geral. Não era decisiva, para Benjamin, a distinção entre ideia e conceito, mas a categoria do tempo. Na alegoria, a história aparece como natureza em decadência ou ruína, e o modo temporal é o da contemplação retrospectiva; em troca, o tempo entra no símbolo como um presente instantâneo, em que o empírico e o transcendente aparecem momentaneamente fundidos em uma efêmera forma natural.

Um exemplo desse olhar alegórico e melancólico de Vianinha é a cena do julgamento, presente no segundo ato de *Os Azevedo*. Albuquerque (irmão do patrão Espiridião) assume posição de destaque na cena seguinte, que se passa dentro do tribunal em que Albuquerque é o juiz principal. A cena assume teor grotesco ao mostrar um litígio entre dois camponeses que brigam por causa de um porco. A cena

lembra *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, a que provavelmente se refere como uma citação dramática. O diálogo entre os reclamantes ilustra bem o tom alegórico, que remete a questões universais diretamente:

RECLAMANTE I – O porco é meu, Doutor, que a porca que pariu ele é minha.

RECLAMANTE 2 – Mas, Doutor, o porco pai é meu...

ALBUQUERQUINHO – Porco pai, não é?...

RECLAMANTE I – Mas o porco dele foi dormir com a minha porca no meu terreiro!

RECLAMANTE 2 – Meu porco foi lá, mas sua porca deu o fiofó prá ele porque quis...

OS DOIS – Seu porco é desabusado! – Sua porca é sem vergonha³²

O olhar melancólico do dramaturgo petrifica a ação de uma disputa jurídica que não se relaciona à unidade de ação principal, pautada pela amizade de Espiridião e do trabalhador Alvimar. Albuquerque, representante do mundo urbano, não possui trajetória na narrativa e surge nesse momento para participar da situação de disputa que alegoriza o poder judiciário no país: para resolver a contenda, o juiz:

ALBUQUERQUINHO - Não aguento mais, não quero ser juiz. É impossível fazer justiça. Todos têm razão. Já gastei duas vezes o meu ordenado. Chega. Quero ir para o Rio de Janeiro fazer footing na Praia do Flamengo comendo flocos.

MÃE – Ah, é, então temos um candidato a governador da Bahia, conseguimos fazer de ti um juiz, Deus sabe como e queres ir comer flocos na Praia do Flamengo?³³

Percebemos na continuidade da cena acima, passada agora no espaço privado da família de elite de Espiridião, que se mudara do Rio de Janeiro para investir nas propriedades de cacau na Bahia, que o juiz possui um método particular de administrar a justiça: pagar aos litigantes. Por meio do favor, Albuquerque consegue apadrinhar os miseráveis lavradores que recorrem ao tribunal, obtendo o controle de suas vidas e força de trabalho para futuros empreendimentos, legais ou ilegais. A alegoria termina com o retrato do sistema patrimonialista, que unia a figura dos coronéis aos seus apadrinhados por meio das funções judiciais, médicas, de trabalho e de proteção, todas fornecidas pelo coronel. Para além da temática, o que nos interessa no fragmento é perceber como o dramaturgo retrata formalmente a situação: em breves diálogos, por

³²VIANNA FILHO, *Os Azeredo mais os Benevides*, op. cit., p.52-53.

³³Idem, p. 53

meio de uma cena sintética, que se passa em dois espaços diferentes, e que consegue, com o recurso à hipérbole que fixa o absurdo da situação, alegorizar um contexto histórico de teor universal, sem a mediação da particularidade dramática, representada pelo personagem individualizado e de subjetividade profunda e livre.

De maneira parecida com o que vemos na peça de Vianinha, o drama barroco, para Benjamin, ao cristalizar procedimentos alegóricos romperia com a forma dramática fixada pela estética clássica, criando fissuras capazes de constituir o olhar épico sob o “ponto de vista da morte”. O ponto de vista da morte, no drama barroco, é aquele olhar melancólico e precário que petrifica tudo o que vê, é o olhar que dissolve a forma dramática ao fixar alegorias que se sobrepõem à unidade de ação dramática. Nas peças analisadas por Benjamin, a ação central e catalisadora do drama, o que Lukács chama de “colisão dramática”, perde o seu primado e o que se vê é uma série sangrenta de movimentos mecânicos, executados por personagens que não seguem os padrões de composição aristotélicos: não apresentam traços de caráter reconhecíveis e suas ações lembram o vagar fantasmático de zumbis. Estes sujeitos assujeitados são fixados em seu trânsito perpétuo por meio da morte.

O estudo sobre o drama barroco argumenta que a alegoria não era de nenhuma maneira inferior ao símbolo. A alegoria não era uma mera “técnica de ilustração lúdica”, mas igual ao discurso oral ou à escrita, uma “forma de expressão”, em que o mundo objetivo se impunha sobre o sujeito como imperativo cognitivo e não uma eleição arbitrária do artista como recurso estético. Certas experiências (e, portanto, certas épocas) foram alegóricas, não certos poetas.

Para Gyorg Lukács, o conflito dramático, desde o seu surgimento na tragédia clássica dos gregos até o teatro elisabetano sempre possuiu aspecto público: “sabemos já que a imediatez do drama é a do público. E parece ser quase óbvio que os temas mais apropriados para o drama são aqueles aspectos da vida moderna (e da história) que por sua natureza são necessária e imediatamente públicos: a saber, os aspectos da vida política. (...) Temos visto que a aceitação sem luta das tendências à privatização de numerosas e importantes manifestações individuais e sociais da vida humana leva à autossupressão do drama no “teatro de câmara”³⁴. O que Lukács chama de “teatro de câmara” é o drama burguês, tal qual definido por Peter Szondi e que estamos tentando caracterizar até aqui. Mas essa privatização, identificada por Lukács, seria apenas uma

³⁴ LUKACS, Georgy. *La novela historica*. Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1966, p. 162

fase de um processo cujo outro aspecto se revela na crescente abstração da vida política, em sua independência e autonomia aparente cada vez maior. Assim, quando o dramaturgo do drama “não supera essa separação que Marx formulou como a aparente separação de *citoyen* e *bourgeois*, quando não faz patente com base na política os fundamentos sociais mediante a plasmação de destinos humanos vivos – destinos individuais que compreendem dentro de si os traços típicos, representativos destas conexões em seu ser-aí individual – resultará que a matéria política se manterá estéril para o drama”.³⁵

Para Marx, sob o capitalismo há uma “luta entre o interesse geral e o interesse particular, o divórcio entre o Estado político e a sociedade burguesa”. Nesse divórcio entre o Estado político e a sociedade civil: “para o homem, como *bourgeois*, ‘a vida política é só aparência ou exceção momentânea da essência e da regra’. É certo que o *bourgeois* (...) só permanece na vida política por um sofisma, do mesmo modo que o *citoyen* só por sofisma permanece judeu ou *bourgeois*. Mas esta sofística não é pessoal. É a sofística do próprio Estado político”.³⁶ Seguindo a análise de Marx, a contradição que existe entre o *bourgeois* e o *citoyen* é a oposição entre o membro da sociedade burguesa e sua aparência política, abstrata.

Tal contradição é percebida por Lukács em sua análise do drama, mas o filósofo húngaro não situa o fracionamento da esfera pública, acentuado na medida em que o capital circula e coloniza todos os âmbitos da vida social, como fracionamento e dissolução da própria forma dramática. Lukács não percebe que a “autossupressão do drama no teatro de câmara” não é apenas uma opção artística dos dramaturgos a partir do naturalismo, mas é sim uma incapacidade do drama enquanto forma de expressar acontecimentos de uma esfera social pública cada vez mais complexa em suas contradições e dinamismo.

A análise de Lukács considera possível um retorno ao drama trágico de Schiller, Goethe ou Shakespeare, contrapondo as transformações que o teatro elisabetano ou o romantismo alemão empreenderam na forma da tragédia grega aos ditames do drama burguês. O drama de que nos fala Lukács é a tragédia e para ele tal manifestação artística seria capaz de plasmar as contradições da esfera pública burguesa, já sistematizadas por Kant: “uma porção de entes racionais, que em conjunto solicitam leis gerais para a sua sobrevivência, das quais cada um secretamente tende, no entanto, a se

³⁵ Id. *ibid.*.

³⁶ MARX Karl. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 64.

excetuar: é preciso ordená-los e organizar sua constituição de tal modo que, embora em sua mentalidade privada se contraponham, eles se refreiem reciprocamente de tal modo que, em seu comportamento público, a consequência disso seja como se não tivessem tais intenções maldosas”.³⁷

Essa distinção entre espaço público e privado, base da defesa kantiana da ideologia liberal, foi apresentada por Marx como parte de um processo de abstração que contamina a vida em sociedade e que opõe Estado e sociedade civil, valor de uso e valor de troca, capital e trabalho, trabalhador e meios de produção, produto e forma mercadoria, gerado pela ascensão do sistema capitalista. Para Marx, a abstração é essencial ao funcionamento do capital. Podemos dizer que um dos pontos de partida de Marx em *O Capital* é a sua análise do trabalho abstrato como o fundamento determinante do valor de troca das mercadorias. O trabalho na sociedade capitalista, explica Marx, deve ser abstraído dos trabalhos concretos do alfaiate, do encanador, do maquinista para poder ser considerado como trabalho em geral, independentemente de sua aplicação específica. Esse trabalho abstrato, uma vez condensado nas mercadorias, é a substância comum que todas elas compartilham, que confere aos seus valores a capacidade de serem universalmente comensuráveis, e que definitivamente permite ao dinheiro funcionar como equivalente geral. No caso da sociedade brasileira, veremos que a alegoria da amizade entre classes – presente em *Os Azeredo mais os Benevides* -, que significa a diluição entre fronteiras, em vez de representar um avanço - expressa um processo particular de dominação do trabalho, que tem na estratégia da cordialidade uma dupla face: de um lado a afetividade e, do outro, a mais brutal violência.

Ainda na esfera das rígidas distinções e fronteiras kantianas, ao público politicamente pensante, para Kant, só proprietários privados é que têm acesso, pois sua autonomia está enraizada na esfera do intercâmbio de mercadorias e, por isso, também coincide com o interesse em sua manutenção como uma esfera privada: “a única qualidade exigida para isso, excetuada a natural, é: que ele seja o seu próprio senhor, tendo, portanto, alguma propriedade”³⁸. Enquanto os assalariados estão obrigados a trocar a força de trabalho como sua única mercadoria, os proprietários privados se correlacionam como donos de mercadorias através da troca de artigos. Só estes são seus próprios senhores, só eles devem ter o direito de votar e de fazer uso público da razão.

Lukács deposita sua crença na atualidade do drama por acreditar que o indivíduo,

³⁷ KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes*. Bauru, SP: Edipro, 2008, p. 164.

³⁸ Id.,Ibid.

o personagem contraditório do drama, ainda é capaz de representar em “seu ser-aí individual” os “traços típicos” da humanidade. Se para Kant o cidadão privado tem acesso à esfera pública através da propriedade, se o uso público da razão está condicionado ao uso privado da mercadoria, para Lukács tal contradição entre esfera pública e privada pode ser expressa através da colisão dramática entre indivíduos típicos: “o ponto decisivo está precisamente na individualidade do herói dramático. Todos os fatos da vida que encontram seu reflexo adequado na forma dramática poderão cristalizar de acordo com suas exigências internas só se as potências em colisão, cujo choque provoca estes fatos vitais, estão conformadas de tal maneira que sua luta seja capaz de concentrar-se com uma fisionomia individual e histórico-social evidente em determinadas personalidades marcadas”.³⁹

Salvo engano, o que Lukács não soube perceber é que esta individualidade sob o capitalismo, marcada pela circulação de mercadorias, como já apontava Kant, é tão instável quanto a exposição universal de produtos, que caracteriza a vida danificada sob esta forma de sociabilidade. Podemos pensar como Adorno, para quem a noção de indivíduo não é imutável: “Lukács dificilmente haverá esquecido que Hegel e Marx definiam o indivíduo não como uma categoria natural, mas sim como histórico, quer dizer, só surgido graças ao trabalho (...). Mas se o indivíduo é algo que surge, não há nenhuma ordem do ser que vele para que não volte igualmente a desaparecer.(...) Em Hegel a fase da individuação se chama autoconsciência porque a individualidade não é simplesmente a essência biológica individual, senão sua forma refletida que se mantém como algo particular por meio da razão. Não faltam na grande literatura provas de que em absoluto data só de hoje em dia o questionamento do homem isolado que se determina a si mesmo”⁴⁰ Se o indivíduo não é uma categoria natural, é possível pensar em formas de sociabilidade em que essa noção abstrata não tem realidade concreta. Como falar em indivíduos se estamos diante de personagens como Albuquerque, sua mãe e os dois lavradores reclamantes da cena acima, que tem, diante de si, o conflito pela propriedade de uma porca? Se estivermos corretos, não estaríamos diante de personagens mal construídos – já que não possuem identidade e autonomia individual desenvolvidas – mas seria possível constatar, na peça de Vianinha, a exposição de uma sociedade em que a noção de indivíduo clássica é inadequada para ler a experiência

³⁹ LUKÁCS, Georgy. *La novela histórica*. Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1966, p. 131.

⁴⁰ ADORNO, Theodor. *Carta aberta a Rolf Hochhuth*. In: *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003, p.572.

social subjetiva de suas classes soterradas.

Se para Hegel: “a singularidade, individualidade verdadeira, a verdadeira subjetividade, não é apenas o distanciamento do universal, o simplesmente determinado, mas sim, enquanto simplesmente determinado, o ente-para-si, apenas o que se determina a si próprio”⁴¹, é possível identificar na teoria sobre o drama de Lukács não só os ecos hegelianos da visão do indivíduo como autodeterminação e autoconsciência, mas também uma valoração da forma dramática que percebe na colisão e na contradição características essenciais da própria realidade: “e o embate (*Kollision*) por cada singular é uma luta pelo todo”⁴². Essa luta não poderia ser demonstrada por meio de palavras, asseguramentos, ameaças ou promessas; pois a linguagem é somente a existência ideal da consciência, mas deveria surgir na ação dramática, na colisão: “aqui estão um contra o outro, [seres] efetivos, i.e. [seres] absolutamente contrapostos, absolutamente sendo-para-si (...) Eles têm então de lesar um ao outro. (...) O dano é necessário (...). Cada um tem de afirmar aquilo que foi negado pelo outro como estando em sua totalidade, como algo que não é exterior, suspendendo-o no outro. (...) E somente me torno em verdade reconhecido enquanto racional, enquanto totalidade, ao dirigir-me eu mesmo à morte do outro, ao arriscar minha própria vida e esta extensão de minha existência mesma, ao suspender a totalidade da minha singularidade”⁴³.

Se na cena da peça de Vianinha, vista acima, é possível identificar esse primado da colisão – a disputa, em um tribunal, por uma porca – os personagens não podem ser lidos à luz da autodeterminação e da autoconsciência, em vez de representar sua autonomia, a colisão dramática expressa a determinação direta da forma mercadoria e dos meios de produção sobre o destino dos personagens, que não têm capacidade de reflexão para intervir sobre suas trajetórias. O Estado, representado pelo sistema judicial, surge aqui representado como uma instância diferente da oposição abstrata sobre o cidadão, mencionada por Marx: não há indivíduos contra os quais se opor, a sentença judicial aqui só reafirma o controle da mercadoria – a porca, provavelmente única perspectiva de sobrevivência dos personagens, na esperança de ser intercambiada no mercado – sobre a vida dos sujeitos des-subjetivados. Não há sequer defesa perpetrada pelos trabalhadores, que não possuem advogado ou capacidade de

⁴¹HEGEL, G.W.F. *Leciones de la historia de la filosofia, III*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 287.

⁴²HEGEL, G.W.F. *Fragmento 22 dos Jenaer Sytementwürfe* (1803/1804). Tradução de Erick C. Lima. In: Revista Eletrônica de Estudos Hegelianos, ano 5, n.8, junho de 2008. Consultado em 1/2/2014

⁴³Id. Ibid..

articulação discursiva para ocupar o espaço que, na instituição judicial burguesa, está previsto para os seus indivíduos autoconscientes. Importante mencionar que a cena de Vianinha é uma releitura de outro dramaturgo brasileiro, Martins Pena, que em sua peça *Um juiz de paz na roça*, apresenta colisão bastante similar:

ESCRIVÃO - (lendo) Diz João de Sampaio que, sendo êle "senhor absoluto de um leitão que teve a porca mais velha da casa, aconteceu que o dito acima referido leitão furasse a cêrca do Sr. Tomás pela parte de trás, e com sem-ceremônia que tem todo o porco, fossasse a horta do mesmo senhor. Vou a respeito de dizer, Sr. Juiz, que o leitão, carece agora advertir, não tem culpa, porque nunca vi um porco pensar como o cão, que é outra qualidade de alimária e que pensa às vezes como um homem. Para V. S.a não pensar que minto, lhe conto uma história: a minha cadela Tróia, aquela mesma que escapou de morder a V. S.a naquela noite, depois que lhe dei uma tunda nunca mais comeu na cuia com os pequenos. Mas vou a respeito de dizer que o Sr. Tomás não tem razão em querer ficar com o leitão só porque comeu três ou quatro cabeças de nabo. Assim, peço a V. S.a que mande entregar-me o leitão. E.R.M."

JUIZ - É verdade, Sr. Tomás, o que o Sr. Sampaio diz?

TOMÁS - É verdade que o leitão era dêle, porém agora é meu.

SAMPAIO - Mas se era meu, e o senhor nem mo comprou, nem eu lho dei, como pode ser seu?

TOMÁS - É meu, tenho dito.

SAMPAIO - Pois não é, não senhor. (AGARAM AMBOS NO LEITÃO E PUXAM, CADA UM PARA SUA BANDA.)

JUIZ - (levantando-se) Larguem o pobre animal, não o matem!

TOMÁS - Deixe-me, senhor!

JUIZ - Sr. Escrivão, chame o meirinho. ((OS DOUS APARTAM-SE) Espere, Sr. Escrivão, não é preciso. (ASSENTA-SE) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores êste leitão de presente a alguma pessoa. Não digo com isso que mo dêem.

TOMÁS - Lembra Vossa Senhoria bem. Peço licença a Vossa Senhoria para lhe oferecer.

JUIZ - Muito obrigado. É o senhor um homem de bem, que não gosta de demandas. E que diz o Sr. Sampaio?

SAMPAIO - Vou a respeito de dizer que se Vossa Senhoria aceita, fico contente⁴⁴.

A situação apresentada pelos dois dramaturgos é quase idêntica: há uma disputa por um porco, os argumentos da contenda são diferentes, mas igualmente prosaicos, relacionados ao cotidiano imediato dos litigantes e não em conceitos sobre a propriedade ou no amparo da lei. Nas duas cenas, o que seria uma disputa abstrata é transformada em discussão direta e, no caso de Martins Pena, é corporificada quando os dois homens “agarram o leitão e puxam, cada um para sua banda”. O que em Marx é a

⁴⁴ MARTINS PENA. *Comédias*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007, p.26

abstração do estado, oposta aos interesses individuais da sociedade civil, surge, nas duas peças, como briga direta, em que o tribunal se converte em território público e privado ao mesmo tempo.

O desfecho conciliador do Juiz de Martins Pena revela seus interesses privados: sugere, para resolver a colisão, que o porco não seja de nenhum dos dois lavradores, que lhe seja dado de presente. A ausência de autoconsciência dos litigantes é tão grande que aceitam a proposta de conciliação e convertem o que antes era uma disputa violenta em presente ao Juiz. Já na disputa pela porca, em *Os Azeredo*, o interesse privado de Albuquerque surge mais mediatizado: o juiz não tem interesse em se beneficiar das disputas arbitradas espoliando diretamente os participantes dos julgamentos, mas pretende utilizar seu trabalho - de interesse público - em busca de influências, no aparato do Estado, capazes de beneficiar-lhe a vida privada. Esse processo maior de abstração, presente em *Vianinha*, indica o desenvolvimento do Estado burguês no Brasil, já que o contexto histórico referido em *Os Azeredo* é posterior à alegoria da instituição judicial exposta por Martins Pena.

Segundo Decio Saes, durante o período escravista as funções judiciárias estiveram, como as demais funções de Estado, reservadas exclusivamente à categoria dos homens livres. Essa exclusividade, ao beneficiar os homens livres, permitiu a coexistência, dentro do ramo judiciário imperial, de membros das classes proprietárias e de membros da classe dos trabalhadores livres (advogados, professores, notários etc). Todavia, “essa mesma exclusividade determinou – na medida que implicava a interdição do acesso de membros da classe explorada fundamental (escravos rurais) às tarefas de Estado – a emergência de uma tendência à não separação entre os recursos materiais do Estado e os recursos materiais dos homens investidos de funções judiciárias”⁴⁵.

O autor cita como exemplo fatos como o de que o juiz fornecia o prédio em que devia se processar o julgamento ou responsabilizava-se pessoalmente, usando os seus homens e não os da polícia, pela entrega dos condenados à autoridade carcerária. Essa tendência a não-separação produziu então um efeito que a mera reserva das funções judiciárias à categoria geral dos homens livres seria incapaz de produzir: “a preponderância maciça, no ramo judiciário imperial, dos membros das classes dos proprietários sobre os gressos da classe dos trabalhadores livres e não-manuais”.⁴⁶ Essa

⁴⁵ SAES, Decio. *A formação do estado burguês no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 121

⁴⁶ Id. *ibid.*, p.122

situação de arbitrariedade reinante – refletida na cena da peça de Martins Pena – transformava o juiz-proprietário em verdadeiro legislador, em uma indistinção entre a norma geral e a sua aplicação concreta, entre a atividade do juiz e a atividade do legislador.

O estudo de Decio Saes é importante por revelar que as características patrimoniais que observamos no aparelho de Estado imperial (confusão entre coisa pública e negócios privados) está relacionada a “não – separação entre os recursos materiais do Estado e os recursos materiais dos proprietários dos meios de produção”⁴⁷, decorrente da dominância de relações de produção escravistas. A briga pelo porco – puxado, literalmente, pelo rabo em pleno julgamento – e o ambiente privado do drama, que parece situar o julgamento na casa do juiz ou dos litigantes, expressa, na forma e no conteúdo da peça de Martins Pena, esse estágio da formação do Estado no Brasil.

A contradição é que na cena do *Juiz de paz* o julgamento ganha, no início, a aparência de rito judicial: são lidos os autos e há, durante a fala inicial do escrivão, uma dissolução da linguagem jurídica nos motivos privados do embate. Já na peça de Vianinha, quando a instituição judicial deveria surgir mais determinada, temos, pelo contrário, a irrupção abrupta da disputa privado, sem qualquer referência aos autos ou a qualquer texto ou artigo de lei alguma. Na cena seguinte, referindo-se ao julgamento, Albuquerque argumenta que: “não aguento mais, não quero ser juiz. É impossível fazer justiça. Todos têm razão.”

Decio Saes menciona como marco do surgimento do Estado burguês no Brasil a emergência, a partir de 1894, de sua forma democrática: “presidencialismo, parlamento dotado de algumas prerrogativas, sufrágio universal”⁴⁸. No entanto, a particularidade fundamental dessa democracia esteve em que esse Estado se implantou em uma formação social em que as relações de produção servis eram ainda predominantes: “formas de trabalho como o colonato, a moradia, a meação, a terça e a quarta implicavam a existência de uma *dependência pessoal* do trabalhador para com o proprietário que lhe cedia o uso da terra e da moradia; essa *dependência pessoal* excluía a possibilidade de que a relação econômica entre proprietário e produtor direto assumisse a forma de *contrato entre iguais*”⁴⁹. Assim, o direito burguês era contraditório com as relações de produção pré-capitalistas vigentes na agricultura.

⁴⁷ Id. Ibid., p. 119

⁴⁸ Id. Ibid., p. 350

⁴⁹ Id. Ibid., p. 351

Para Saes, a penetração do direito burguês no campo brasileiro só ocorreu mais tarde, processando-se de modo lento e desigual; acompanhando o processo de transformação das relações de produção vigentes no campo. Um marco importante do avanço do direito burguês no campo teria sido o Estatuto do Trabalhador Rural, de março de 1963, contemporâneo à peça de Vianinha. No entanto, “esse documento permaneceu em grande parte inaplicado, mesmo nas regiões agrícolas mais avançadas do país. Isso significa que, no Brasil de hoje, o direito burguês ainda não rege o conjunto das relações econômicas entre proprietários fundiários e trabalhadores rurais”.⁵⁰

É como se a consolidação do Estado no Brasil, aqui representado por dois momentos distintos do judiciário, tivesse progredido negativamente, rumo à uma *dissolução do espaço público na teia dos interesses privados, em um progresso produtivo que beneficiou-se da permanência das relações pré-capitalistas*. Enquanto na colisão exposta por Martins Pena, os interesses do juiz surgem disfarçados sob o colorido ideológico do discurso e do ritual jurídico, no embate regido por Albuquerque, o quiproquó da justiça é transformado em imediata “desfaçatez de classe”, sem qualquer mediação do Estado de direito. Testemunhamos nesse percurso histórico marcado pelas duas cenas da disputa pelos porcos, uma combinação de tentativa de modernização (representada por disputas que buscam resolução no esquadro das instituições constituídas) e arbítrio — com multiplicação de forças para este último —, um tema cujo peso histórico não parou de crescer: “anote-se o paralelo com a já mencionada ambivalência das classes dominantes brasileiras, que são e que se querem parte das Luzes e da burguesia mundial em constituição, mas isto através da operação — esclarecida — de um sistema de relações escravistas e clientelistas”⁵¹.

É importante assinalar ainda que, não obstante esse encrudecimento das instituições burguesas, a peça de Vianinha apresenta quase a mesma colisão pelo porco, já presente em *O juiz de paz na roça*: o conflito de ambas as peças continua deslocado pela ausência de autoconsciência e de autodeterminação. Como não há indivíduos envolvidos nas duas disputas pelos porcos, estamos diante de personagens construídos sob padrões diversos do modelo europeu, processo que representa relações distintas, na sociedade brasileira, entre Estado e sociedade civil⁵².

⁵⁰ Id.Ibid., p. 352

⁵¹ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000

⁵² Estamos distantes, na realidade histórica do Brasil, da ideologia burguesa que define, com Hegel, a

Se nos voltarmos para o modelo europeu novamente, veremos que essa relação entre Estado e sociedade civil também foi plasmada no drama burguês de maneira conflituosa: a ordem desses conflitos, no entanto, é bem distinta dos que identificamos nas cenas de Vianinha e de Martins Pena. A descrição da realidade como contradição, luta, colisão, exclusão e morte pode ser vista também como a descrição exata das principais características do drama para Lukács. Assim como para Hegel, o indivíduo e herói dramático para o filósofo húngaro só se afirma por meio do embate com o outro e só se reconhece como singularidade de maneira antagônica. O *ágon* dos primórdios trágicos é aqui retomado por Lukács para, a partir de Hegel, caracterizar o drama como forma privilegiada de conhecimento e de expressão da história, já que sua forma seria composta da mesma matéria que compõe o real sob os escombros do capitalismo.

O drama seria a forma imediata de síntese artística para a sociabilidade antagônica da mercadoria – a forma do drama, suas idas e vindas, como reprodução exata da esfera da circulação –, possibilitando expor nos seus conflitos individuais e nos seus desenlaces uma forma transparente de apreensão da luta de classes. No entanto, se pensarmos que o indivíduo emerge indissociavelmente ligado a formas de trabalho e de relação com a natureza específicas, e se a colisão – o embate mortal de que nos fala Hegel – de indivíduos capazes de representar tendências históricas universais é a base do drama, é possível pensar também que as transformações sociais que envolvem o trabalho e sua relação com o capital podem deslocar e dissolver a forma dramática: vimos um primeiro exemplo dessa afirmativa nas relações agrárias de trabalho presentes em *O juiz de paz na roça* e perpetuadas em *Os Azeredo mais os Benevides*.

Nesta tese é indispensável nos perguntarmos sobre as idas e vindas, saltos e

sociedade civil como o “sistema das necessidades” e o Estado como o “bem universal”, capaz de conciliar interesse privado e organização coletiva. No parágrafo 260 da *Filosofia do Direito*, Hegel define assim essa interação dialética, idealizando o Estado burguês: “O Estado é a efetividade da liberdade concreta; mas a liberdade concreta consiste em que a singularidade da pessoa e de seus interesses particulares tenham tanto seu desenvolvimento completo e o seu reconhecimento de seu direito para si (no sistema da família e da sociedade civil-burguesa), como, em parte, passem por si mesmos ao interesse do universal, em parte, com seu saber e seu querer, reconheçam-no como seu próprio espírito substancial e são ativos para ele como seu fim último, isso de modo que nem o universal valha e possa ser consumado sem o interesse, o saber e o querer particulares, nem os indivíduos vivam meramente para esses últimos, enquanto pessoas privadas sem os querer ao mesmo tempo, no e para o universal e sem que tenham uma atividade eficaz consciente desse fim. O princípio do Estado moderno tem esse vigor e essa profundidade prodigiosos de deixar o princípio da subjetividade completar-se até o extremo autônomo da particularidade pessoal e, ao mesmo tempo, o reconduz para a unidade substancial e, assim, mantém essa nele mesmo” (HEGEL, *Filosofia do direito*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2010, p. 235-236).

retrocessos, trancos e barrancos, desse processo no Brasil. Pensar em como se deu a formação da noção de indivíduo por aqui significa pensar também no processo de recepção e de desenvolvimento do drama entre nós e, como parte integrante do mesmo e contraditório movimento, perceber sua suspensão épica também. Se recordarmos o nosso primeiro capítulo, vimos que o drama burguês “sem indivíduo” de José de Alencar revelava, ao apresentar personagens incapazes de autonomia e de transformação subjetiva, uma face importante da formação trágica brasileira, que uniu aos ideias liberais deslocados uma sociedade baseada no trabalho escravo. Como falar em indivíduo livre sob esse panorama? Ao mesmo tempo, esse drama expunha também a miragem ideológica do próprio conceito europeu de indivíduo burguês, também ele determinado pelo aprisionamento da relação contraditória e nada livre entre trabalho e capital.

É possível ler nessa formação trágica do indivíduo moderno no Brasil a estrutura que justapõe formas épicas e dramáticas em *Os Azevedo*. Os procedimentos alegóricos estão relacionados a uma “realidade e a uma época alegóricas”, à semelhança do drama barroco situado por Benjamin, em que a ausência de indivíduo confere à estrutura e aos movimentos das obras dramáticas e épicas um suceder singular. Como parte de uma época alegórica, Vianinha soube fixar em sua peça a realidade histórica brasileira como uma contradição insolúvel, formada por opostos sem síntese viável. Parece-nos que a ruína do processo histórico brasileiro não podia ser plasmada sob a forma do teatro épico surgido na Europa, assim como, antes dele, Machado de Assis não pôde utilizar-se apenas da forma pura do romance europeu: “quando buscava prender as suas fábulas aos pontos de inflexão da história nacional, o romancista seguia a inspiração do realismo europeu, ou, por outra, tentava confeccionar algo semelhante no Brasil. Independência, Abdicação, Regência, Maioridade, Conciliação, Gabinete Rio Branco etc. Seriam os nossos equivalentes da periodização da história francesa pós-revolucionária, cujas etapas, muito nítidas e contrastantes, facultaram aos escritores daquele país uma experiência e uma representação inéditas da historicidade do presente, incluído aí o âmbito privado. (...) Entretanto, apesar das muitas datas, o dinamismo histórico da literatura francesa não existe em sua obra”⁵³.

O dinamismo histórico apontado por Roberto Schwarz nos autores do realismo europeu não existe na obra de Machado de Assis porque essa expressa a realidade

⁵³SCHWARZ, Roberto. *Posfácio. Contribuição a John Gledson*. In: GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 324.

brasileira. Assim como mencionamos no capítulo sobre José de Alencar, a forma cadavérica do seu drama está também ligada a esse processo histórico que parece avançar permanentemente repondo o atraso, advindo desse panorama em perpétuo desmanche a estrutura trágica de sua obra. Seguindo à frente no tempo, a totalidade dialética presente nas grandes parábolas brechtianas, *Mãe Coragem* e *O círculo de giz caucasiano*, por exemplo, não pôde estar presente na coleção de ruínas da peça de Vianinha talvez porque nosso processo histórico se figurava, no momento em que o dramaturgo escrevia, mais uma vez truncado: “em 1964, o golpe de força da direita truncou, sem encontrar, aliás, grande resistência, o vasto processo democrático a que o novo teatro procurava responder. Como é sabido, a repressão ao movimento operário e camponês não teve complacência, ao passo que a censura, destinada a paralisar os estudantes e a intelectualidade de oposição, se provou contornável. Assim, em pouco tempo a esquerda voltava a marcar presença e até a predominar no movimento cultural, só que agora atuando em âmbito socialmente confinado, pautado pela bilheteria e distante dos destinatários populares, que no período anterior haviam conferido transcendência – em sentido próprio – à sua produção. Por um acaso infeliz, ou melhor, por força da vitória da direita, a nova geração teatral alcançava a plenitude artística (...) no momento em que as condições históricas favoráveis a seu projeto haviam desaparecido”.⁵⁴

Excursus histórico : drama épico urbano e rural, simultaneamente

O momento histórico em que a peça *Os Azeredo mais os Benevides* foi escrita é marcado por uma aguda crise econômica e política, que antecedeu o golpe militar de 1964. Apesar de Vianinha indicar, na rubrica inicial, que sua narrativa transcorre em 1910, acreditamos que o deslocamento temporal foi um procedimento de distanciamento épico (muito comum no teatro de Brecht) para alegorizar o presente do dramaturgo. No sentido etimológico, a alegoria é o discurso através do “outro”. A partir daí é derivada a historiografia alegórica, que consiste no estudo de uma época ou de um espaço diferente, para o historiador esclarecer seu próprio espaço-tempo.

Benjamin efetivamente praticou esse tipo de historiografia. Estudou a “destruição do *ethos* histórico no Barroco”, para criticar as tendências de restauração na República de Weimar. Tentando transpor o procedimento de historiografia alegórica

⁵⁴ SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999, p. 124.

para a leitura de *Os Azeredo mais os Benevides*, reparamos que a crítica fez pouco para tentar compreender a obra principal de Vianinha como um retrato da crise vivida no Brasil nos anos anteriores a um momento de ruptura como foi o do golpe de 1964. Por isso, é impossível empreender a leitura da peça sem paralisarmos um certo olhar melancólico sobre a crise do início dos anos sessenta no Brasil e sobre a situação histórica que gerou o assalto ao Estado, panorama arruinado e fantasma que está presente e cifrado como o universal precário que alegoriza a peça de Vianinha.

É importante, mencionar que partiremos do pressuposto de que, ao contrário do que pode parecer ao primeiro olhar, *Os Azeredo mais os Benevides* não é uma peça que trata apenas do conflito rural pela propriedade da terra. Já mencionamos no capítulo primeiro dessa tese que o latifúndio constitui a unidade de produção essencial do país durante todo o século XIX e início do século XX, tendo como característica a união entre espaço produtivo e espaço familiar. Tais relações, que moldaram a fusão problemática entre espaços públicos e privados no Brasil, são o tema mais claro da peça de Vianinha. A própria aliança entre drama e épico como formas teatrais justapostas na constelação dramaturgica da peça, comprova tal impressão.

Mas gostaríamos de caminhar um pouco mais para além dessa correta primeira leitura. Willi Bolle, em ensaio sobre o clássico romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: cidades* afirma que o grande romance urbano brasileiro, ao contrário do que possa parecer, é o *Grande Sertão: veredas*: “Guimarães Rosa procura fornecer com a representação do sertão um retrato do Brasil. O choque entre cultura citadina e cultura sertaneja é tematizado. (...) O narrador é um jagunço letrado, relatando sua história a um ouvinte da cidade”⁵⁵. Se podemos considerar – no rastro de Bolle - a alegoria como um procedimento dialético de desvalorização e de valorização⁵⁶, a peça de Vianinha,

⁵⁵BOLLE, Willi. “Grande Sertão: cidades”. *Revista USP*. São Paulo, n.24, p.80-93, 1994- 95.

⁵⁶ Bolle cita como exemplos dessa afirmativa primeiro o contexto histórico da Idade Média em que, a serviço da Igreja, a alegoria teve a função de desvalorizar o *pantheon* dos antigos, por meio da fragmentação e mortificação do corpo. A forma do fragmento decorre aí da função de desvalorizar a *physis* bela e sensual. Vênus foi transformada na Dama do Mundo, bela de frente e atrás roída de vermes. Tal uso da alegoria se observa também no Barroco, num contexto secularizado: desvalorização da vida terrena (o mundo como Vau de Lágrimas, a melancolia do Príncipe) e, ao mesmo tempo, legitimação do poder estabelecido. Para Bolle, o mérito de Walter Benjamin teria sido o de ter “transfuncionalizado a alegoria”, de signo legitimador do *status quo*, representando um tempo parado, mítico, num signo radicalmente histórico. E de reinventá-la, na esteira de Baudelaire, como signo urbano, permitindo ler a degradação do homem moderno através de fetichização da mercadoria. Benjamin teria redescoberto a ambiguidade e com isso o potencial dialético da alegoria: “Se a alegoria é fragmento, caducidade, ruína, ela é também forma adequada para falar da falta de liberdade, da imperfeição e da degradação, tornando-se com isso órgão de um história inconclusa, uma história contraditória e dilacerada, aberta a

construída sob alegorias e escombros, também apresenta esse jogo entre valorização e desvalorização, por meio de sua oscilação entre mundo urbano e mundo rural. Se a encararmos como uma única grande alegoria, formada pelos estilhaços de suas imagens petrificadas e alegorias menores, é possível dizer que a apresentação do sistema produtivo do latifúndio - o que a alegoria valoriza, portanto, ao estabelecer esse universo como o tema da narrativa -, não é a chave para a interpretação da obra, mas sim o que se encontra desvalorizado, cifrado em seu sistema alegórico: a produção industrial⁵⁷, urbana, raiz da crise pré- golpe de 1964 e núcleo trágico da peça, que a percorre como um fantasma.

Florestan Fernandes, ao caracterizar, em *A Revolução Burguesa no Brasil*, a natureza contra-revolucionária da modernização capitalista brasileira, considerou o golpe e a ditadura iniciada em 1964 como uma exacerbação da natureza autocrática da nossa classe dominante. Se na República de 1946 a dominação política foi feita com a manutenção de procedimentos típicos de uma democracia-liberal, dando à autocracia burguesa um aspecto velado, com a ditadura militar a burguesia continuaria seu “baile sem máscaras”, concluía o sociólogo paulistano. Em seu ensaio *Crítica à razão dualista*, Francisco de Oliveira discutiu as condições sob as quais o regime ditatorial, ao contrário de estagnar a economia, foi eficiente em acelerar a acumulação capitalista no Brasil, aceleração essa que se tornou possível graças às condições de uma super-exploração da classe trabalhadora estabelecida pelo regime ditatorial: “o pós-1964 dificilmente se compatibiliza com a imagem de uma revolução econômica burguesa, mas é mais semelhante com o seu oposto, o de uma contra-revolução. Esta talvez seja

transformações”.(Cf. BOLLE, Willi. “Grande Sertão: cidades”. *Revista USP*. São Paulo, n.24, p.80-93, 1994- 95

⁵⁷Essa interdependência entre todos os ramos da produção capitalista já foi identificada por Marx, no *Capítulo inédito do Capital* – ali se aponta que o caráter de produtividade do trabalho é sempre coletivo: “Com o desenvolvimento da subsunção real do trabalho ao capital ou do modo de produção especificamente capitalista, não é o operário individual, mas uma crescente *capacidade de trabalho socialmente combinada* que se converte no *agente real* do processo de trabalho total, e como as diversas capacidades de trabalho que cooperam e formam a máquina produtiva total participam de maneira muito diferente no processo imediato da formação de mercadorias, ou melhor, de produtos – este trabalha mais com as mãos, aquele trabalha mais com a cabeça, um como diretor, engenheiro, técnico, etc, outro, como capataz, um outro como operário manual direto, ou inclusive como simples ajudante – temos que mais e mais *funções da capacidade de trabalho* se incluem no conceito imediato de *trabalho produtivo*, diretamente explorados pelo capital e *subordinados* em geral a seu processo de valorização e produção. Se se considera o *trabalhador coletivo*, de que a oficina consiste, sua *atividade combinada* se realiza materialmente e de maneira direta num produto total que, ao mesmo tempo, é um *volume total de mercadorias*; é absolutamente indiferente que a função de tal ou qual trabalhador – simples elo desse trabalho coletivo – esteja mais próxima ou mais distante do trabalho manual direto. Mas, então a atividade dessa capacidade de trabalho coletivo é seu *consumo produtivo direto pelo capital*.”(MARX, Karl. *O capital; livro I, capítulo VI (inédito)*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978, p.71-72)

sua semelhança mais pronunciada com o fascismo”, que no fundo é uma combinação de expansão econômica e repressão.⁵⁸”

Francisco de Oliveira verifica uma crise de realização nos ramos industriais tradicionais, cujo mercado consumidor era formado fundamentalmente pelas classes trabalhadoras, em que o salário assistia a uma intensa desvalorização decorrente da escalada inflacionária. Partindo da constatação de que a marca geral do período – e que se aprofunda no período ditatorial – é o aumento da taxa de exploração, Francisco de Oliveira assim caracteriza a crise: “a crise que se gesta, repita-se, vai se dar no nível das relações de produção da base urbano-industrial, tendo como causa a assimetria da distribuição dos ganhos da produtividade e da expansão do sistema. Ela decorre da elevação à condição de *contradição política principal* da assimetria assinalada: serão as massas trabalhadoras urbanas *que denunciarão* o pacto populista, já que, sob ele, não somente não participavam dos ganhos como viam deteriorar-se o próprio nível da participação na renda nacional que já haviam alcançado.”⁵⁹

É assim, de certo modo *política* uma das razões para a crise que se gesta na economia brasileira nos idos dos anos de 1960, com o rompimento político dos trabalhadores com o pacto populista. “A luta reivindicatória unifica as classes trabalhadoras, ampliando-as: aos operários e outros empregados, somam-se os funcionários públicos e os trabalhadores rurais de áreas agrícolas críticas. Tal situação alinha em polos opostos, pela primeira vez desde muito tempo, os contendores até então mesclados num pacto de classe. A luta que se desencadeia e que passa ao primeiro plano político se dá no coração das relações de produção. Pensar que, nessas condições, poder-se-iam manter os horizontes do cálculo econômico, as projeções de investimentos e a capacidade do Estado de atuar mediando o conflito e mantendo o clima institucional estável, é voltar ao economicismo: a inversão cai não porque não pudesse realizar-se economicamente, mas sim porque não poderia realizar-se institucionalmente .”⁶⁰

Embora o autor apresente uma série de elementos reais da crise, nos parece demasiado reduzir a crise econômica à impossibilidade institucional de realização de

⁵⁸OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista. O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

⁵⁹OLIVEIRA, op. cit., p.87. Em outro momento, retoma a mesma crítica: “(...) não havia a crise de realização porque o próprio modelo concentracionista havia criado seu mercado, adequado, em termos de distribuição da renda, à realização da produção dos ramos industriais mais novos.” *Idem, ibidem*, p.92.

⁶⁰Id.Ibid p.88.

novos investimentos⁶¹, graças ao risco de deposição do Estado. E nesse sentido nos parece mais adequada a caracterização daquela estrutura produtiva como uma *crise de superacumulação*, ligada “ao ciclo do capitalismo monopolista implantado no país”. É assim que entende Maria Moraes: “uma situação como a que viemos de descrever corresponde a uma crise de superacumulação de capital, entendida como a impossibilidade, para o conjunto do capital social, de valorizar-se a taxas que não fossem decrescentes ou, mesmo, de valorizar-se”⁶².

Moraes também encontra certa dose de exagero na formulação de Oliveira sobre “a luta política do movimento de massas ter se chocado com as relações de produção vigentes”, realizando uma comparação com a situação do Chile sob o governo da Unidade Popular, de Salvador Allende (1970-1973). No caso chileno, para autora, a luta de classes teria atingido um patamar muito superior de questionamento da propriedade privada, com fábricas ocupadas e uma situação revolucionária de “duplo poder”. No Brasil, embora o início dos anos 1960 tenha sido um dos pontos altos do conflito social no século XX, o conflito não teria chegado a esse grau de acirramento. Todas as ações desenvolvidas pelas classes subalternas, no campo e na cidade certamente não ultrapassavam o invólucro da sociedade burguesa. Por isto mesmo, “estamos em acordo com aqueles que interpretam o golpe de Estado de 1964 também por seu caráter preventivo, dado que se efetivou para justamente impedir que tais lutas potencialmente assumissem um contorno anti-capitalista”⁶³.

No plano político da oposição, a ilegalidade do PCB, proscrito desde maio de 1947, encerrando dois anos de reconhecimento pelo sistema político-eleitoral, é uma das características mais relevantes das restrições daquele regime “democrático”, do período

⁶¹ “Indiscutivelmente o acirramento da luta política constitui o principal obstáculo para a continuidade da reprodução capitalista. Basta lembrar como a instabilidade das ‘condições institucionais’ pesou decisivamente no ritmo da acumulação, no caso do Chile, sob a Unidade Popular (quando, apesar das altas taxas de lucro em muitos setores, os capitalistas não investiam). Sem embargo, é preciso levar em conta a situação concreta da sociedade e da economia brasileira no período em estudo. Por um lado, nos parece equivocado considerar que o movimento popular, naquilo que tinha de mais significativo e numericamente mais expressivo, estivesse colocando em questão as relações de produção existentes. Da mesma maneira, seria desmedido supor que o Estado capitalista não pudesse conter o movimento de massas apesar da denúncia do pacto populista. Inúmeros outros países, com um nível de organização e combatividade das classes trabalhadoras bem superior ao caso brasileiro, são exemplos de uma certa dose de exagero na afirmativa de F. de Oliveira.” MORAES, Maria, “Considerações sobre a crise de 1964.” In. MANTEGA, G. & MORAES, M. *Acumulação monopolista e crises no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.27-28.

⁶² MORAES, MARIA. op. cit., p.28

⁶³ MELO, Demian Bezerra. *Crise orgânica e ação política da classe trabalhadora brasileira: a primeira greve geral nacional (5 de julho de 1962)* Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.p. 134

de 1945-1964. Aliados do processo eleitoral, tendo seus quadros que recorrer a outras legendas para disputar cargos eletivos – primeiro no pequeno Partido Social Trabalhista (PST), e posteriormente no também pequeno Partido Socialista Brasileiro (PSB), além do próprio PTB –, os comunistas continuaram a exercer uma importante influência no processo político também através do movimento sindical, exceto no breve período entre a cassação de seu registro e a perseguição de seus líderes sindicais durante o governo Dutra, quando a própria mobilização operária foi silenciada.

Esse peso no operariado dava ao PCB elementos para que, mesmo frente a sua situação jurídica, fosse considerado – seja como aliado potencial, seja como inimigo que deveria ser definitivamente extirpado da vida nacional – relevante também no sistema político. No início dos anos sessenta, a sua crescente influência nas entidades sindicais oficiais e “paralelas”, entre trabalhadores rurais, estudantes e entre a intelectualidade, além de suas representações parlamentares, especialmente durante o próprio governo Goulart, provocou alarde dentre a direita política, que passou a denunciar com regularidade a “infiltração comunista”.

Segundo Demian Melo, é preciso não superestimar o peso dos comunistas na crise daquela República no início dos anos sessenta, estando o PCB muito longe de ter condições de tomar o poder, como quis crer a propaganda anticomunista dos aparelhos privados de hegemonia e no próprio aparelho de Estado. “Mas é necessário não desconsiderar seu papel naqueles acontecimentos como uma das forças decisivas do jogo político, muito superior a toda a sorte de pequenas legendas que compunham, ao lado do PTB, PSD, PSP e a UDN, o sistema partidário. O que é importante considerar é que, após o suicídio de Vargas, foi sentida uma reorientação política no Partido Comunista, que se expressou imediatamente no apoio à candidatura Kubitschek em 1955, desdobrando-se programaticamente na chamada Declaração de Março de 1958 e no seu V Congresso, em 1960”⁶⁴.

O sentido dessa reorientação esteve ligado também às mudanças ocorridas no movimento comunista internacional após o Relatório Kruchev (1956), com as famosas denúncias ao culto à personalidade de Stálin, serviu de pretexto para que os PCs seguissem uma orientação notoriamente reformista, expressa em resoluções nas quais, como no caso brasileiro, mesmo frente a sua proscrição do jogo partidário-eleitoral, fosse propugnado um “caminho pacífico” para a “Revolução”. Já a estratégia socialista

⁶⁴ Id. Ibid.

proposta pelo PCB continuou a ser pensada dentro dos cânones da ortodoxia erigida desde o stalinizado VI Congresso da Internacional Comunista (1928), onde se previa uma primeira etapa democrática de libertação nacional. “Nesta, o papel central seria atribuído a um bloco de forças que incluía uma suposta burguesia nacional, a pequena-burguesia e o campesinato, liderados pelo proletariado por meio do PCB. De acordo com essa tese, só depois de terem se desenvolvido as forças produtivas capitalistas, estariam dadas as condições para uma segunda etapa da revolução, que seria de caráter socialista”⁶⁵.

No início dos anos cinquenta, mesmo quando encampou posições revolucionárias (como fundar sindicatos paralelos e propor a derrubada do segundo governo Vargas pela via da insurreição armada), o “PCB não abriu mão de tal visão da revolução em duas etapas, e em 1958 esse dogma foi combinado ao reconhecimento de que o capitalismo brasileiro estava em desenvolvimento e à proposta reformista de um “governo nacionalista e democrático”, capaz de pôr em marcha profundas reformas sociais que abolissem os “restos de feudalismo” no campo, e rompessem com o imperialismo norte-americano. É com esse programa que o PCB irá viver os turbulentos anos 1960”⁶⁶.

Para testarmos a chave alegórica que sugere a presença desse contexto histórico de crise urbano-industrial e do capitalismo monopolista e dependente do país, como um trauma fantasma e trágico recalcado sob os escombros da forma épica da peça de Vianinha, é necessário recorrermos ao modelo europeu novamente. No *Círculo de giz caucasiano*, Brecht desloca a ação inteira da peça para o Cáucaso. A escolha não é arbitrária, como pode parecer à primeira vista; ao contrário, a alusão era bastante óbvia em seu tempo, pois a cordilheira marcara o limite do avanço hitlerista sobre a Rússia soviética. Data igualmente de então o prólogo da peça, em que delegados de dois colcozes⁶⁷ discutiam sobre o rumo a tomar na reconstrução do pós-guerra. A trama do

⁶⁵ Id. Ibid.

⁶⁶ Id. Ibid.

⁶⁷ Dois tipos de empresas coletivistas compunham o setor agrícola soviético: os colcozes e os sovkozoes. Os colcozes ou fazendas coletivas diferem quanto à situação de seus trabalhadores. Eram designados para pequenas unidades “zveno”, que compunham os colcozes. Para o seu trabalho na fazenda coletiva, o camponês era creditado com o “trudodni”- ou trabalho diário – que eram unidades representando a realização de atividades específicas para o cálculo da sua participação nos lucros – em espécie ou em dinheiro. Este sistema de pagamento era baseado nos resultados anuais e diferenciado segundo as habilidades requeridas para diversos trabalhos. Por outro lado, era permitido ao camponês dos colcozes manter uma pequena área para cultivo em proveito próprio, podendo também vender o seu produto. Teoricamente, os colcozes representavam unidades cooperativas independentes; entretanto, eram, na realidade, sujeitas a um controle rígido por parte do Estado, e os seus administradores, formalmente

círculo de giz é uma peça dentro da peça, o que conferia relevância presente à história ambientada na Geórgia medieval.

Isso, entretanto, não devia garantir-lhe um caráter exemplar. Brecht temia essa leitura conservadora da peça, que faria do passado o metro para as decisões de reconstrução presentes: “O Círculo de giz caucasiano não é uma parábola. O prólogo pode induzir ao erro, uma vez que a fábula é contada para que se elucide a disputa pela posse do vale. Contudo, vista mais de perto, a fábula se revela como narrativa autônoma, que não prova nada em si mesma e que apenas demonstra uma espécie de sabedoria, uma atitude que pode ser modelar para a disputa atual”.⁶⁸O que a existência do prólogo narrativo pode nos desvelar é que, se a fábula (que se passa no passado) não deve servir de parâmetro para a interpretação do presente (do prólogo), o contrário parece verdadeiro; ou seja, a situação dos colcozes que discutem, na prática, o destino da produção socializada pós-segunda guerra é que deve servir de horizonte e de moldura para a leitura da obra de Brecht.

Há em *Os Azeredo mais os Benevides* um procedimento similar, mas que não se realiza por meio de um prólogo, inexistente na peça. Se estivermos corretos, a moldura e horizonte de interpretação da peça se dá por meio do seu núcleo urbano: a família de Espiridião que surge, no início da peça, atolada em grave crise financeira:

MÃE – (depois de silêncio) Ah.

PAI – Calma, calma.

VOZES – Calma – Calma? – Calma...(silêncio)

MÃE – No mês retrasado nossa renda caiu 320 mil réis, no mês passado caiu 780 mil réis.

PAI – 680 mil réis, querida.

MÃE – 780

PAI – 680

MÃE – 780

PAI – 680

MÃE – 780, Albuquerque! Enfrente os fatos! 780 mil réis. Éramos os únicos importadores de pias, ladrilhos, bidês e porcelanas de arte; agora esses ingleses montam uma companhia aqui nas nossas barbas!

VOZES – Os ingleses! – Mon Dieu! – É a falência!⁶⁹

eleitos, eram selecionados e removidos pelo próprio Estado. Os sovkozoes – fazendas estatais – eram geralmente maiores e mais especializadas. Aos seus trabalhadores eram pagos salários, como na indústria. Cf. BECKER, Nestor J. R. “A agricultura soviética”. In: *Revista brasileira de economia*. V. 18, n.4 (1964), p. 129-159

⁶⁸BRECHT, Bertolt. “Sobre o círculo de giz”. In: *Estudos sobre teatro, vol.3*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1975, p.234

⁶⁹VIANA FILHO, Oduvaldo. *Op. cit.*, p.9

Nessa primeira cena da peça é apresentado o problema vivido pela empresa da família Albuquerque, que está à beira da falência, por terem perdido o monopólio sobre os produtos importados (pias, ladrilhos, bidês e porcelanas) graças à recente instalação de firma inglesa concorrente, a Mon Dieu, no Brasil. Diante do problema, a família Albuquerque deposita sua confiança em um possível empréstimo a ser concedido pelo empresário Gonçalo Carvalhais. O empréstimo seria feito apenas com a união matrimonial entre Espiridião Albuquerque e Silvinha Carvalhais. Espiridião tem laços afetivos com Silvinha. O problema do casal é que Espiridião está decidido a se mudar para a Bahia, onde existem terras hipotecadas e abandonadas que pertencem a sua família, para iniciar um novo negócio, a plantação de cacau. Esse fato desagrade a moça, já que ela prefere permanecer no Rio de Janeiro. Contrariando o desejo de seus familiares, Espiridião decide ir para a Bahia. Como sua namorada opta por não segui-lo, não haverá casamento e, portanto, a última chance de salvar a empresa da falência é frustrada. A partir daqui, acompanhamos apenas a trajetória de Espiridião, até que ele consiga sucesso com a lavoura de cacau, já no segundo ato. Há então o reencontro com sua família, que se desloca para as terras na Bahia e se estabelece por lá, chegando, inclusive, a lançar um candidato a governador com o apoio dos Albuquerque.

A família só volta a aparecer integralmente na trama em um dos quadros finais. A cena se dá na casa do doutor Espiridião conta com a presença de todos os membros de sua família. Durante a conversa entre os familiares fica evidente a preocupação do dono das vidas com os fatos ocorridos em suas terras, além de revelar que Albuquerque ocupa agora o cargo de Diretor da Segurança Pública, ou seja, cargo obtido graças à influência de Carvalhais, o sogro de Espiridião, que é agora Governador da Bahia. No conflito, Espiridião questiona sobre a possibilidade de se construir uma barragem prometida, ao longo de toda a peça, para resolver o problema dos camponeses. Ao receber a resposta negativa de seu sogro, o doutor assume uma postura mais agressiva, dizendo:

Mas para o café é possível, não é? O café, o senhor Raul Carvalhais deixa plantar quanto quiser. O cacau tem que destruir a plantação. Os ingleses também plantam cacau e os Carvalhais sempre foram amigos dos ingleses, não é? ⁷⁰

Com o desabafo, o proprietário usa da ironia para remeter ao fato ocorrido no início da trama, em que Gonçalo Carvalhais, em vez de efetuar empréstimos para a

⁷⁰Id,Ibid p. 99

família Albuquerque, prefere negociar com a firma inglesa *Mon Dieu*. Estamos de volta à moldura inicial, em um movimento circular que aborda novamente a crise financeira da família e sua relação com o capital estrangeiro inglês. De forma cifrada, a trajetória de crise financeira vivida pela família produtora de bens de consumo, atrelada aos interesses do capital externo, parece alegorizar o momento de cataclisma vivido pelo país.

Se considerarmos a trajetória da família, de corte urbano e industrial, que ocorre paralelamente à linha central da ação, que se passa nas terras produtoras de cacau, como a chave para se entender o panorama histórico exposto na peça, é possível relacionar as trajetórias de Espiridião e Alvimar, que vivem uma decadência moral ao longo da trama, como dependentes do que realiza a família Albuquerque, em aliança com os Carvalhais. A crise de produção do cacau é contextualizada sob contexto histórico mais amplo, assim como a grave crise pré-1964.

No entanto, ao contrário da peça de Brecht, em *Os Azeredo*, a chave de leitura parece soterrada. Como Vianinha mantém a estrutura principal sob o modelo dramático, sua moldura histórica, representada pelas atividades produtivas da família, é eclipsada pelo próprio desenrolar da ação unitária dramática, central ao texto. Em Brecht, a estrutura de moldura e de horizonte de interpretação ganha destaque porque aparece sob os procedimentos épicos do prólogo e do epílogo. Vianinha, ao contrário, expõe o conteúdo que deveria formar um prólogo e um epílogo, optando pela manutenção da forma dramática, que contradiz e anestesia esse mesmo conteúdo. Veremos adiante mais resultados dessa justaposição entre modelos épico e dramático.

O olhar que transforma em pedra:

A petrificação do olhar alegórico de Vianinha expressa um processo histórico que avança retrocedendo, que se move ao transformar-se em pedra. Em *Os Azeredo*, a fábula não avança, mas é acumulada de detritos. Como obra de bom alegorista, o resultado da peça é que o momento histórico, longe de aparecer como um todo orgânico, aparece em uma disposição arbitrária, como um amontoado desordenado de emblemas, fragmentário e esfacelado. Para Benjamin, a alegoria barroca era a forma de percepção própria de uma época de ruptura social e guerra prolongada, em que o sofrimento humano e a ruína material eram matéria e forma da experiência histórica. O país que emerge da peça de Vianinha é formado por essa paisagem de exceção permanente.

Bem como os poetas barrocos, o dramaturgo brasileiro, em outro momento

histórico, transformou o material desfeito de sua própria época elevando-o à posição de alegoria. O que dava a esse ensinamento seu valor como uma apresentação dialética do processo histórico brasileiro foi configurar alegoria e mito de maneira antitética. Na realidade, a alegoria funcionou na peça de Vianinha como o “antídoto” frente ao mito, e precisamente isto é dito por Benjamin: “Deve-se mostrar a alegoria como antídoto contra o mito.”⁷¹

O mito do “bom povo brasileiro”, de uma sociedade “harmônica e feliz” é dissolvido por Vianinha na alegoria da impossível aliança entre classes. Ao ser empregada, já na segunda cena da peça, esgarçando a forma épica modelar ao trazer rasgos dramáticos para o seu tecido formal, essa alegoria também esfarela outra mitologia – bastante presente na recepção da obra de Brecht no Brasil –, a do teatro épico como forma absoluta capaz de tratar realisticamente qualquer processo histórico: “Nessas circunstâncias, umas poucas sociedades – talvez se devesse dizer cidades – se dotaram de um teatro político. Tratava-se de um instituto peculiar, que tinha como premissa um movimento popular poderoso, emancipador, capaz de se defender contra os adversários, além de se interessar pelo livre exame de suas questões vitais, com vistas em transições práticas. Para assinalar o incomum dessa criação, Brecht lembra que a maioria das grandes nações não se inclinava a examinar os seus problemas no palco”.⁷²

Na ausência de tais condições históricas no Brasil, o teatro épico entre nós também deveria ser distinto, na forma e nos temas a serem investigados. Como tentativa desse exame, sob forma própria, dos problemas da realidade brasileira no palco, pode-se perceber em *Os Azevedo* uma certa *ausência de resolução ou circularidade*: as contradições são petrificadas e expostas como fragmentos sobrepostos, sem que haja a superação do desenvolvimento linear da fábula. Os breves quadros que se sucedem acumulam imagens e alegorias, principalmente em relação às vítimas do processo capitalista brasileiro, que se organizam ao serem embaralhadas. Ao dissolver o teatro épico na alegoria e no drama, simultaneamente, Vianinha revela a particularidade da formação nacional que, como ruína, não pode ser plasmada por uma forma que concilie suas contradições. A totalidade do teatro épico europeu é recriada e negada na forma da peça brasileira gerando uma constelação negativa: configurada por imagens saturadas de tensão, advindas de recursos formais contraditórios.

⁷¹ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 169.

⁷² SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 128.

No plano da fábula, ou antifábula, o mito desfeito em *Os Azedo* está relacionado à alegoria da superação da luta de classes. O erro de Espiridião é acreditar-se igual aos seus empregados, o que surge na peça por meio da alegoria da foice como instrumento de trabalho compartilhado entre patrão e empregado. Estamos diante da cena primária do pacto demoníaco:

(Silêncio. Espiridião pega a foice. Corta.)

ESPIRIDIÃO – Não corta?

ALVIMAR – Não é de assim, doutor...é de assim...

(Espiridião ri. Alvimar ri. Tempo.)⁷³

Alvimar, ao acreditar-se igual ao patrão, arruína-se:

Faz oito anos que o doutor Espiridião não vem aqui, Lindaura. Oito anos é um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito anos. Me lembro, ele chegou aqui, aí ele pegou na foice errado, de banda, aí a gente riu, eu ria de um lado, doutor ria de outro, aquela gargalheira. Oito anos agora sem notícias? A gente não planta mais cacau faz três anos. Ele prometeu que ia plantar cacau de novo. A vila sumiu, Lindaura, nem trem chega mais. Doutor Espiridião é um interesseiro. É. Digo na cara dele: interesseiro, interesseiro, interesseiro! Dinheiro não faz diferença de ninguém, ouviu, que na honra e na memória estou prá encontrar alguém prá fazer parceria comigo. Interesseiro. Vou ficar plantando só esse arroz amarelo, que nem prego tem, a casa caindo?⁷⁴

Logo após proferir este discurso desconexo e quase delirante, Alvimar o repete, palavra por palavra, em uma indicação do dramaturgo de que a cena pode se repetir inúmeras vezes, estabelecendo uma circularidade que poderia dissolver neste instante a ação dramática que, na cena seguinte, é então recomposta. Se retomarmos a fábula de Grusha, no *Círculo de giz* de Brecht, veremos que o erro da heroína é acreditar que pode ajudar sua patroa, a mulher do governador, adotando o seu filho. A aliança se revela ilusão quando Grusha tem que lutar pelo menino que adotara contra a mãe biológica da criança. Se na Alemanha do pós-guerra a união das classes já surgia como ilusão, fantasma conservador disfarçado de frente liberal, a utilização da ideologia liberal progressista no Brasil, que em seu solo original já surgia como mito, gerara por aqui uma farsa que, de tão extremada, transformara-se no seu negativo.

Assim como Alvimar só pode viver no tempo trágico e circular do delírio, com tempo infernal da repetição, a sociedade brasileira só funciona como aberração trágica.

⁷³VIANNA, Filho. *Os Azedo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: MEC/SNC, 1968, p.25.

⁷⁴Id. *Ibid.*, p. 183.

O que é mito e pode ser combatido pelo didatismo esclarecido de Brecht nos países centrais, transforma-se em contradição e desrazão essencial na periferia do capitalismo. O modo de ser do movimento na sociedade brasileira é o *não ser* – a reposição do atraso, como vimos com relação às formas de exploração pré-capitalistas do trabalho, presentes no campo -, o negativo, situação que a loucura de Alvimar e a caridade de Espiridião alegorizam. Se no modelo europeu a luta pela terra que a história de Grusha procura justificar fora resultado de um processo de lutas e revoluções, no Brasil, a farsa da amizade entre os dois personagens de *Os Azeredo* alegoriza a construção de um processo histórico que busca dar forma ao vazio e a destruição permanente da modernização conservadora. A totalidade de um processo histórico mais transparente é substituída, por aqui, por um desenvolvimento truncado e contraditório que a forma da peça, em cacos de materiais épicos e dramáticos colados, expressa.

Esse acúmulo de fragmentos, expressa o método alegórico-melancólico de construção da peça. Para Ricardina Guerreiro, em livro que analisa a utilização da alegoria em Fernando Pessoa, a alegoria pode ser definida como um “se pensar como Outro”. O sentimento melancólico surge relacionado à composição alegórica quando “na finitude do seu próprio movimento de dobragem, avança para um desenfreado processo de assumida, inútil procura de significado, ou recua para um desejo de obnubilamento e auto-destruição”⁷⁵. A figura da alegoria, seguindo a concepção de Walter Benjamin, aparece aqui com um duplo valor, “de representatividade e de processo, pretendendo não só expressar a visibilidade demarcadora, enquanto impulso significativo, como a face negra do indizível, enquanto tensão para um alvo inconsumável”⁷⁶.

A melancolia do olhar alegórico viria assim do seu impulso por um significado que nunca está em si mesmo, ao mesmo tempo que arranca sucessivamente os seus rostos e sentidos, em busca de comunicar o impensável, até destruir-se. A face negra do indizível, que obriga Vianinha a destruir a forma do modelo épico de Brecht, acumulando sobre esse tecido original procedimentos dramáticos e uma sucessão de alegorias, estaria na dificuldade em se compreender o momento histórico de crise, em que a aliança de classes surge, em si mesma, como um tentar “ser Outro”, mas sem sucesso.

Esse aspecto de se pensar como outro está presente na forma e no conteúdo do

⁷⁵ GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2008, p. 16

⁷⁶ Id.Ibid.

painel alegórico-melancólico que constitui *Os Azeredo mais os Benevides*. Podemos dizer tanto de Alvimar quanto de Espiridião o que diz Bernardo Soares, semi-heterônimo de Pessoa, no *Livro do Desassossego*: “ninguém supôs que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu”⁷⁷ ou “vivo de impressões que não me pertencem, perdulário de renúncias, outro no modo como sou eu”⁷⁸ ou, por fim, “sou eu outra vez, tal qual não sou”.⁷⁹ A melancolia na peça de Vianinha, entretanto, vai além do decurso da personalidade entre as próprias margens: não estamos diante de indivíduos que não se reconhecem, ou que se confundem “num labirinto onde, comigo, me extravio de mim”⁸⁰. A incompletude gera no patrão e no empregado o desejo de ser o Outro: graças aos benefícios provindos da amizade com o patrão, Alvimar ganha força para dominar os colegas de lavoura; enquanto Espiridião, além da força de trabalho, expropria Alvimar do seu próprio filho, encarregando-se de educar o menino na cidade :

FILHO: Padrinho.
ALVIMAR: vem.
FILHO: Padrinho! Padrinho! (Alvimar começa a arrastá-lo)
ALVIMAR: Não quero choro, menino.
FILHO: Não quero viver aqui.
ALVIMAR: Ande direito...
FILHO:...Me larga...
ALVIMAR: Não morda...cachorro...
FILHO: Me larga, me larga...⁸¹

Como no pacto demoníaco da lenda de Fausto, em que, com a venda de sua alma, gradualmente Fausto torna-se, ele mesmo, um duplo de Mefistófeles:

MEFISTÓFELES : E isto, vem do coração também?
FAUSTO: Deixa-te disso! Vem, sim! Quando sinto
E um nome procuro para o sentimento,
Sem o encontrar nesse labirinto,
E com os sentidos sonho tudo sem exceção,
E das mais altas palavras lanço mão,
E a esta chama em que me consumo
Infinita e eterna, sim, eterna, chamo –
É tudo um jogo de infernal fingimento?
MEFISTÓFELES: Tenho afinal razão!
FAUSTO: Ouve bem isto,
E poupa-me os pulmões:
Se queres ter razão, e se uma língua tens,
Razão terás, está visto!

⁷⁷ PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das letras, 2000, p. 383

⁷⁸ Id., Ibid., p. 124

⁷⁹ Id., Ibid., p. 385

⁸⁰ Id., Ibid., p. 217

⁸¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. op. cit., p.78

Mas vem daí, e a conversa aqui travo;
A razão tem-na tu – afinal, eu sou escravo.⁸²

No caso do pacto fáustico brasileiro, o “labirinto” e “eterna chama” da aliança de classes é alegoria desse processo impossível de tornar-se outro, quando há as fronteiras de um processo histórico que opõem proprietários e homens livres no campo. No momento em que Espiridião tenta ser Alvimar, subtraindo-lhe a vida, e Alvimar tenta ser Espiridião, tornando-se dono da vida dos outros, o “jogo de infernal fingimento” ganha aspecto trágico: o jogo de valorização e desvalorização da alegoria aqui nos revela que, no final, prevalece o sentido dado “por quem manda” e a narrativa termina com a vitória do valor do latifúndio e de seus representantes. O jogo entre “clara insuficiência e negra claridade”⁸³, marca do procedimento alegórico-melancólico, mostra-nos que a dificuldade de dizer o indizível emudeceu e petrificou as fragmentárias alegorias empregadas por Vianinha. Mas mostra também que, ao procurarmos “colar esses papéis com cuspo”⁸⁴, é possível ler o sentido histórico que parecia perdido, se soubermos situar adequadamente a experiência de trauma que essa tentativa de colonizar *o outro de si* deixou na formação penosa do país.

Se retomarmos a cena II de *Os Azevedo* citada no início do capítulo, veremos ainda que a alegoria presente na cena, capaz de universalizar e historicizar a relação pessoal entre os personagens, é justaposta à canção de Lindaura, que traz a cena de volta ao âmbito da relação entre marido e mulher e à amizade entre os dois homens, ao âmbito privado, enfim.

A canção não tem relação necessária com a ação exposta, não servindo de crítica, comentário ou mesmo de complemento narrativo, mas tem aqui função dramática, expressando o universo individual dos sentimentos de Lindaura. Esse procedimento das canções, que em vez de trazerem conteúdo épico reforçam aspectos privativos, pode ser visto também na última cena da peça:

LINDAURA – (Enquanto Alvimar olha Espiridião)
Alvimar pensou
Olhou o doutor
Nos olhos a dor
Vingança chegou
A mão levantou
Cheia de não

⁸² GOETHE, J. W. *Fausto*. Lisboa: Relógio d`água, 2003, p. 176-177

⁸³ GUERREIRO, Ricardina. Op. cit., p. 55

⁸⁴ PESSOA, Fernando. Op. cit., p. 391

A raiva na alma
A calma no fim
A mão levantou
E a mão parou.
A sua vingança, Alvimar? (...)
Alvimar só sabe submissão.
Não aprendeu a dizer não.⁸⁵

Se compararmos esta canção com a canção do Recitante em *O círculo de giz*, também já analisada acima, perceberemos uma imagem possível para o percurso de transformação da forma teatral épica no Brasil, sintetizado pela peça de Vianinha: como o Recitante, Lindaura narra as ações presentes na cena. No entanto, a frase final do cantor de Brecht é capaz de, através da utilização do recurso do estranhamento, que nega e, ao negar, historiciza os sentimentos privados presentes na cena, relacionar indivíduo e tecido histórico, determinando um ao outro.

A diversidade de focos narrativos, que presenciamos em uma única cena do texto de Brecht, mas que está presente em toda a peça, também se contrapõe à forma utilizada por Vianinha que, ao privilegiar o foco narrativo único de Alvimar, individualiza as questões, restringindo-as à família do personagem, mesmo que tal narrativa esteja o tempo todo fraturada por conteúdo épico ou pela alegoria central da peça, que reaparece em vários momentos, justapondo-se epicamente à composição dramática do material.

Se, de acordo com Leandro Konder, a tradição filosófica fundamental ao teatro épico, é marcada no Brasil por uma derrota ou um congelamento da dialética, é possível pensar, com relação à recepção do teatro épico por aqui, em uma forma épica não dialética? Como vimos na peça de Vianinha, não se trata exatamente de uma forma que descarta a dialética já que é capaz de, ao reunir materiais formais tão díspares, expor contradições de maneira quase brutal. Em relação ao teatro épico de Brecht, o que está em jogo em Vianinha é uma dialética distinta, ou uma dialética congelada. Caso tal hipótese esteja acertada, podemos pensar que tal derrota da dialética, se é que o seu congelamento pode ser chamado de derrota, significaria não um problema formal, mas, como nos romances truncados de Machado de Assis, uma forma própria de plasmar poeticamente nossas agruras e contradições irreconciliáveis.

Se for assim, não estaríamos lidando com uma forma imperfeita de teatro épico, mas com uma manifestação *do trágico* no Brasil: a visão trágica de mundo, com seus

⁸⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. op. cit., p. 106.

paradoxos insuperáveis, marcaria a forma da dialética épica no Brasil, gerando obras estagnadas, afligidas por suas contradições pesadas e imóveis.

Peter Szondi, no seu *Teoria do drama moderno*, historiciza a forma do drama burguês partindo do seguinte pressuposto: o desenvolvimento do drama no século XX seria marcado por uma crescente contradição entre o *enunciado da forma e o enunciado do conteúdo*, a saber, conteúdos épicos, sedimentados graças a uma situação de complexidade social crescente, seriam cada vez mais objeto dos dramaturgos, o que estabeleceria um choque entre forma dramática, adequada a conflitos subjetivos, e realidade objetiva altamente mediatizada. Deste choque surgiram obras em que a forma dramática aparece cada vez mais dissolvida por conteúdos épicos, até a implosão definitiva do drama burguês, iniciada com o expressionismo, continuada por Brecht, e levada ao limite nos textos do último Beckett ou de Heiner Müller.

Note-se que aqui os conteúdos temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, são *formados*. Isto quer dizer que não existe um conteúdo vagando nas esferas da abstração estética à espera de uma forma qualquer: cada conteúdo da realidade externa só pode ser apreendido adequadamente sob a forma que ele mesmo exige.

Seguindo esta metodologia de análise, que percebe o enunciado da forma em relação de harmonia e conflito com o enunciado do conteúdo, é possível perceber, no desenvolvimento da tragédia clássica grega, o contrário do que Szondi percebe na história do drama burguês: há uma crescente *dramatização* da forma épica nas tragédias gregas. Para Hegel: “o verdadeiro poema épico pertence essencialmente a essa época intermédia em que um povo, saído de sua ingenuidade e sentindo o seu espírito despertar, se põe a criar um mundo que lhe seja próprio e no qual se sente à vontade. (...) Quando o eu individual se separou do todo substancial da nação e dos seus estados, das suas maneiras de pensar, das suas ações e destinos e quando, no próprio homem, se efetuou a separação entre vontade e o sentimento, a poesia épica dá lugar à poesia lírica, por um lado, à poesia dramática, por outro. Isto acontece nos últimos dias de vida de um povo, quando já as determinações gerais, que devem presidir aos atos humanos, em vez de fazer parte da totalidade formada pela vida sentimental e mental, assumiram um caráter prosaico, o de uma ordem personificada em instituições políticas, reguladas por prescrições morais e jurídicas fixas que impõem ao homem obrigações e deveres, que ele há de cumprir sob a pressão de uma necessidade exterior, de modo algum

imane”⁸⁶.

Em seu *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi afirma que Hegel percebeu nas *Lições sobre Estética* a forma fundamental da tragédia grega: a contradição. A tragédia surge em um momento da vida social ática em que o desenvolvimento da democracia e da expansão comercial e imperial do Estado era determinado pelo surgimento de novas instituições, que fracionavam o sujeito, opondo-o aos valores da tradição, marcada pelos deuses, e também aos valores do estado nascente, caracterizado pela emergência de normas opostas à subjetividade e aos princípios comunitários do ingênuo mundo épico. A característica fundamental da tragédia seria assim a dialética: “a ação dramática não se limita a calma e simples progressão para um fim determinado, pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. O drama é produto de uma vida nacional já bastante desenvolvida”⁸⁷.

Hegel aponta acima, assim como Brecht faria depois em relação ao teatro épico, a relação estreita entre vida nacional desenvolvida e o drama. Aceitando esse pressuposto, percebemos que a formação supressiva particular à vida social brasileira nos coloca muito distantes dos modelos dramáticos e épicos europeus. Quanto aos conflitos expostos por Hegel como a base do drama, Peter Szondi traça um percurso histórico da filosofia do trágico e aponta que, já na *Poética* de Aristóteles, o raciocínio dialético marca a caracterização da tragédia: acontecimentos dolorosos podem ser considerados terríveis e tocantes no mais alto grau quando ocorrem em relações de afeto, “quando por exemplo um irmão mata um irmão ou uma mãe mata o filho...” É o mesmo argumento que, sempre para Szondi, levaria Lessing a passar do efeito para a estrutura dialética do trágico, quando pergunta, na *Dramaturgia de Hamburgo*: “Por que um poeta não deveria ser livre para intensificar ao máximo nossa compaixão por uma mãe tão delicada, para fazer com que ele se torne infeliz por meio de sua própria ternura?”

O trágico seria assim uma radicalização da colisão formal presente no drama, levada ao extremo da própria destruição, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, justamente o modo dialético. Seria trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só seria trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição

⁸⁶ HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 439.

⁸⁷ Idem, *ibid*, p. 442.

trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior, a sua arena é a própria história, a história de um mundo que nasce entre os escombros do mundo harmônico da epopeia.

Estaríamos, na tradição épica do teatro brasileiro, representada aqui pela peça de Vianinha, diante de um épico não dialético, mas trágico, ou de uma dialética específica, a do trágico, de uma dialética à brasileira, marcada por realidades, teatrais e históricas, que são e não são. Se essa hipótese estiver certa, a formação trágica brasileira teria gerado um gênero híbrido, em que o épico justapõe-se ao trágico e ao dramático, na dialética de aniquilamento do que não pode desaparecer, típica da forma trágica e de uma formação social que se tornou capitalista por meio da escravidão, ou que conjuga contradições inéditas e brutais.

Como falar de um país que é e não é capitalista, ao mesmo tempo, senão por meio de uma forma que não fosse e fosse épica, simultaneamente? Uma forma que fosse e não fosse trágica, ao mesmo tempo? A estrutura desta forma é marcada por uma permanente dualidade: drama e épico, protagonista e antagonista, coletivo e indivíduo, sujeito e objeto, norma e infração, símbolo e alegoria, personagem e figura, público e privado, lirismo e discurso, o que pode ser identificado na obra de um dramaturgo como Vianinha, autor de peças em que tais oposições encontram-se traduzidas em formas acumuladas e paralisadas em vez de estarem em movimento de recíproca autoconversão (como no teatro épico de Brecht, por exemplo, ou na tragédia clássica).

Se não estivermos errados, a dialética trágica presente na forma épica de *Os Azeredo mais os Benevides* expressaria, em sua justaposição de extremos dramáticos e épicos, públicos e privados, uma forma bem específica de sentimento dos contrários, presente na sociedade brasileira, e que tem como mediação a malandragem, o favor e a cordialidade, mediações capazes de, como a forma da peça, conjugar contradições congelando-as.

Na peça que analisamos, há uma negação inicial tanto do épico quanto do drama, em dois termos igualmente negativos: ambos apresentam uma identidade unitária em seus personagens. O horizonte de tal crítica é o conceito de tragédia, que para Vianna seria capaz de apresentar o mundo como dilaceramento da identidade individual burguesa e como sucessão de destruição, em uma incapacidade de reconciliação. Em um prólogo inédito para a peça *Rasga Coração*, o horizonte trágico capaz de questionar a psicologia tradicional surge com alguma clareza, na forma de programa dramaturgico:

Para nós, a psicologia que existe
É um sistema real para viver neste mundo
Não podemos pedir portanto que você abandone você
O que queremos pedir é que você se divida,
Que você lute consigo mesmo (...)
E o queremos dividido, mais dividido.
Não o queremos uno, inteiro, soberbo,
Nós o queremos dividido.
A única maneira de negar a nós mesmos
É negar o mundo que nos obriga a ser contra nós
E negar o mundo não é virar-lhe as costas (...)
A única maneira de negar o mundo
É nos dividirmos, dolorosamente, sofrer nossa divisão
Usarmos um homem para sobreviver e outro para lutar contra
Essa sobrevivência.
Queremos provar que você tem que ser como é
Que a sua psicologia não é a sua escolha,
É o seu destino, o seu fardo,
A sua raiz.⁸⁸

A tragédia, para Vianinha, seria assim a forma capaz de revelar uma “psicologia dividida”, de um homem cindido pelo seu destino, não um destino metafísico ou religioso, mas o destino determinado por nossa historicidade: “O projeto histórico. Essa inenarrável sensação que de repente apreendemos de sermos dirigidos e ao mesmo tempo estarmos dirigindo. Como um automóvel que nos leva e o qual levamos. A consciência de estar imerso, de ser história, de não poder ser outra coisa senão essa história aqui e agora e, ao mesmo tempo, exatamente por sermos história, podermos aspirar ser outro tipo de história”⁸⁹.

A pergunta central para Vianinha, que constitui o horizonte crítico que o faz negar tanto o o passado dramático quanto a referência modelar do teatro épico de Brecht, poderia ser transformada em frase de um de seus personagens trágicos: “como, porém, é possível fazer história se somos história? Como é possível o rio correr para outro lugar? Como é possível mudar uma coisa se a aparelhagem com que vemos nos foi dada pela coisa que queremos mudar?”⁹⁰ A resposta, surge de forma fragmentária, em dois textos distintos (no *Ação dramática como categoria estética* e na sua última entrevista, concedida a Ivo Cardoso) e aponta para uma atitude dramatúrgica que consistiria em “olhar nos olhos da tragédia”: “Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja

⁸⁸VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 190-191

⁸⁹Idem, ibid, p. 137

⁹⁰Idem, ibid.

dominada. Quando Sófocles escreveu a primeira tragédia grega, o povo grego devia sair em passeata, em carnaval – “finalmente temos a nossa tragédia”, “descobrimos, olhamos, estamos olhando nos olhos os grandes problemas de nossa vida, de nossa existência, da condição humana”.⁹¹

Olhar nos olhos da tragédia significaria, para Vianinha, retratar os problemas específicos da realidade brasileira, sob o ponto de vista dos soterrados: “a história passa mais por cima de uns do que de outros. Esmaga, aniquila, não dá chances a um grupo e privilegia outros. Essas posições diferentes permitem enfoques diferentes. O sistema de representação dos agrupamentos mais desfavorecidos tendem a procurar desesperadamente uma representação mais global, complexa e real do processo. Sabe que não tem o direito de se enganar, de fugir, de afrouxar sua precisão. Tem paixão para chegar ao osso da história, à moela, ao pâncreas. Não pode se submeter a essa aderência de fogo que a história exerce sobre nós - queima-lhe a pele”⁹².

Mas tal programa dramaturgico não leva em consideração apenas conteúdos, significa também uma posição formal. O conceito chave é, em Vianinha, o de “sistema de representação”. Para que os sistemas de representação tanto do drama, ligado por demais ao indivíduo burguês, quanto do épico, também ligado à realidade europeia e ao personagem unitariamente construído, à noção de indivíduo e, portanto, distante do aniquilamento trágico, seria preciso construir a partir do esvaziamento da subjetividade tradicional: para que tais sistemas fossem superados, era necessário uma forma capaz de negar e de conservar, ao mesmo tempo, aspectos desses sistemas: “não é o teatro da maioria do povo de meu país. (...) Para as extensas massas dos países subdesenvolvidos não há, não pode haver, nenhuma saída individual. De nada lhes adiantaria estilhaçar uma coisa que é fundamental para eles: as palavras, os gestos reconhecíveis. Através deles se organizam, hierarquizam ações. (...) Não estão interessados em uma mudança de comportamento mas na mudança de relações objetivas. E, para isso, como nunca, mais que nunca, precisam ter presentes estas relações, conhecê-las a fundo, investigá-las, dominá-las. Eles precisam de um teatro de encadeamento, do rigor de observação, da precisão de lâmina, de funda complexidade.”⁹³

A aparente estranheza de *Os Azeredo mais os Benevides* reside nesse duplo

⁹¹Id. bid, p. 182

⁹²Id., Ibid., p. 137-8

⁹³Idem, p. 133

posicionamento formal tecido pelo dramaturgo: primeiro, uma negação dos modelos dramático e épico; a inexistência de uma “saída individual” está baseada na busca por um sistema de representação trágico, capaz de negar a psicologia uma dos personagens individualizados. Em segundo lugar, no entanto, é possível identificar uma afirmação do encadeamento das ações, característica narrativa presente nos dois modelos, na tentativa de se apresentar e elucidar relações objetivas, tratadas sob o ponto de vista dos “agrupamentos sociais mais desfavorecidos”.

A forma épica de Vianinha surge de uma negação e de uma afirmação das heranças do drama e do épico, realizadas simultaneamente. O panorama de esvaziamento é acentuado por Vianinha negar os procedimentos “vanguardistas” e anti-narrativos que alimentaram o surgimento do teatro épico na Alemanha (é isso o que significa a recusa de Vianinha de estilizar palavras e gestos reconhecíveis). No lugar de alguns dos deslocamentos promovidos pelo teatro épico em seu diálogo com as vanguardas europeias – o principal é o rompimento da linearidade narrativa – o dramaturgo brasileiro utiliza-se do encadeamento de ações, base do drama. Há nesse jogo de afirmação e negação uma forma evidentemente dialética. Mas de que dialética estaríamos falando?

Se partirmos da análise empreendida por Jameson sobre as diferentes vertentes da filosofia dialética, haveria uma espécie de dialética em que os dois opostos binários apresentados estão errados, são negados mutuamente, o que aguça a percepção de fissuras na realidade pensada pelo conceito: “Nos apresenta uma oposição binária que não pode ser considerada assimétrica na medida em que ambos os termos são o que pode ser considerado termos negativos, (...) e nenhum deles pode assumir um lugar central ou dominante. Neste ponto, não se trata de restituir o termo marginal à totalidade, ou de incorporá-lo no termo positivo ou central (...) senão de desvelar uma fissura em seu oposto, o termo até agora positivo. Na verdade, (...) parece difícil reter a qualificação de negação em uma situação em que não há nada positivo que o supostamente negativo possa negar. Sem dúvida, talvez seja precisamente este paradoxo o que se expressa no paradoxo saussurreano originário de uma relação pura “sem termos positivos”, em que a identidade ou o significado são definidos por meio da diferença”.⁹⁴

O que é mais dialético na descrição de Jameson é a proposição paradóxica de que, neste tipo de relação, as duas oposições apresentadas são, de algum modo, a mesma.

⁹⁴JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*, op. cit., p. 40

Mas isto não significa apenas uma união de opostos, senão também uma união de termos negativos, igualmente rejeitados, a partir de uma síntese que não surge depois, mas antes do processo de crítica, como um pressuposto. Portanto, não há síntese na forma trágica de Vianinha: sua dialética procuraria aguçar as oposições entre drama e épico, em uma “diferença sem termos positivos”, como diria Saussure⁹⁵.

A solução formal apresentada em *Os Azeredo* é assim negatividade, convivência negativa entre os dois opostos, congelados para se apresentarem como diferença e insuficiência, julgados desde o horizonte da tragédia, a que se quer atingir com a justaposição de drama e épico, negando-se mutuamente. Essa convivência utiliza, mas corrói a progressão linear da ação e a unidade subjetiva dos personagens, comum aos gêneros épico e dramático originais, em um tecido formal informe, próximo do aspecto trágico que pudemos identificar em muitas obras dramáticas brasileiras, e que Vianinha formulou sob o viés de negação da psicologia individual.

Queremos sugerir que se trata aqui de um processo dramático dialético, e que só será por meio de uma sorte de trabalho negativo sobre o negativo mesmo que se produz a forma épica de *Os Azeredo*: “Agora nosso esquema nos permite identificar outra posição possível, a saber, essa “síntese” das duas negações(...). Não ambos ao mesmo tempo, senão nem um nem outro, sem terceira possibilidade à vista. Esta posição (...) não intenta manter duas características substantivas, duas positivities, juntas na mente ao mesmo tempo, senão que ao contrário procura reter duas negatividades, junto com sua negação mútua”..⁹⁶ Para Jameson, ambas as negatividades não devem nem combinar-se em uma síntese humanista orgânica, nem ser eliminadas e abandonadas por completo, senão serem conservadas e aguçadas, tornando-se mais virulentas, convertendo sua incompatibilidade e sua incomensurabilidade em escândalo para a mente, mas um escândalo que permanece vital e que não pode apartar-se do pensamento, seja resolvendo-as ou eliminando-as.

A relação dialética peculiar descrita por Jameson não significa uma dialética de reconciliação, pelo contrário, define uma dialética estagnada em que as duas oposições iniciais, no nosso caso as formas épica e dramática, permanecem congeladas, negando-se e devorando-se reciprocamente, em um escândalo dramático que pode ser definido como outra espécie de forma trágica a surgir em mais um momento durante o processo de formação negativa da dramaturgia brasileira.

⁹⁵SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística general*. Madrid:, Alianza, 1992, p. 166

⁹⁶JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. MADRID, Akal, 2003, p. 220

A pergunta que se coloca, a partir dessas constatações, é: teria sido viável - e em caso afirmativo, teria sido útil - uma forma dialética “plena” – reprodução exata do modelo europeu - dentro das condições materiais e do quadro histórico aos quais a peça se liga? Uma forma teatral não “conspurada” por impurezas de cacos dramáticos misturados aos épicos? A *estagnação* apontada com relação aos emperramentos da dialética em *Os Azeredon* apontaria, precisamente, para as condições materiais historicamente constituídas no Brasil? Procuraremos perseguir as respostas a seguir.

Personagens em historicidade traumática:

Em vez do indivíduo, estaríamos, em *Os Azeredo*, diante de personagens que reproduzem uma espécie de modelo de construção agônica e instável, em vias de aniquilamento. Esse sujeito dilacerado surge na peça de Vianinha sob a forma de exclusão do trauma. A luta pela terra é vivida como trauma pelos personagens mais desfavorecidos, os despossuídos. Esse trauma surge na composição dos personagens, fincada em oposições irreconciliáveis: tais personagens têm nomes, características e atitudes claras e coerentes, mas não chegam a tornarem-se indivíduos. Ao mesmo tempo, não constituem tipos ou figuras, marcas do teatro épico das vanguardas e da segunda metade do século XX europeu.

Alvimar e Lindaura não podem constituir suas individualidades porque estão marcados pelo trauma da disputa pela terra. A amizade e o amor no sentido tradicional surgem como horizontes impossíveis, já que a ausência da terra surge como trauma e como espécie de compulsão de repetição que retorna a todo instante, na ação da peça e nas ações dos personagens. Catherine Malabou⁹⁷ descreve o sujeito pós-traumático como marcado pela “reapropriação mimética da passividade traumática”, ou seja, por uma transformação destrutiva do ego que, a fim de evitar o sofrimento, condenaria o sujeito a repetir indefinidamente, de forma passiva e internalizada, a experiência traumática.

Jameson define o efeito de estranhamento, como uma das características essenciais do Grande Método dialético de Brecht, em uma de suas estratégias fundamentais: uma espécie de paralisação sobre o momento de escolha dos personagens; a peça deve ter suas ações encenadas como se pudessem converter-se sempre no seu contrário: “nesse caso, o resultado não é tanto tornar a ação objetiva, com

⁹⁷MALABOU, Catherine. *The new wounded*. New York: Forham University Press, 2012, p. 199-200

todos os seus episódios e incidentes, passíveis de uma divisibilidade e de uma análise que lança uma luz diferente sobre eles, quanto produzir uma estranheza anormal para o momento subjetivo de decisão e da própria ação, a *proairesis* do protagonista com seus oscilantes motivos e intenções, seus motivos psicológicos e mesmo suas pulsões inconscientes.⁹⁸

O momento de escolha, apesar de não estar baseado nos impulsos psicológicos descritos por Jameson - e que caracterizam a formação do indivíduo e do personagem modernos e não do sujeito em trauma, formulado na dramaturgia trágica de Vianna -, está presente em destaque em *Os Azeredo*. O sujeito trágico da peça de Vianinha, representado por Alvimar e Lindaura, vive em trauma constante a cena fantasmática inicial, que representa às avessas a perda da terra: quando Alvimar (com a admiração da família) escolhe apertar a mão do patrão - e dividir com ele a mesma foice⁹⁹ - ,

⁹⁸JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Cosac & Naify: São Paulo, 2013, p. 82

⁹⁹ Parece-nos importante assinalar, para a leitura dessa ação como uma alegoria, que a foice e o martelo constituem a imagem do comunismo soviético. Mario Pedrosa sugere que a imagem da foice e do martelo entrelaçados assinala a possibilidade utópica de um novo tempo, em que os instrumentos de trabalho estarão novamente sob controle dos trabalhadores: “antigamente as relações entre o homem e os objetos de seu uso eram pessoais, afetivas, duravam uma vida inteira ou mais. As de hoje são impessoais, neutras, puramente funcionais, não havendo tempo para quem os usa de lhes tomar afeição... [atualmente] não se trata propriamente de um objeto criado pela mão do homem- produtor-artista, com as características fundamentais de uma obra com a marca nele [objeto] indelevelmente impregnada do trabalho humano direto” (PEDROSA, Mario. “Crise do condicionamento artístico”. *Correio da manhã*, 31.07.1966. in ARANTES, Otilia. (Org.) *Política das Artes*. São Paulo, Edusp, 1995, p. 121). Já Eric Hobsbawm indica que o entrecruzamento entre o martelo/homem e a foice/mulher poderia representar um ato sexual, **a concepção de uma nova vida**: “com alguma atividade, é o homem que representa o trabalho industrial (...) o homem tem a seu lado uma picareta e uma pá, enquanto a mulher, carregando uma cesta de cereais e com um ancinho ao seu lado, representando a natureza ou quando muito a agricultura. (...) a mesma divisão ocorre na escultura famosa de Mukhina do trabalhador (homem) e da (mulher) kolkhoz camponesa no Pavilhão Soviético da Exposição Internacional de Paris em 1937: ele o martelo, ela a foice”. (HOBSBAWN, Eric. *Mundos Trabalho*. São Paulo, Paz e Terra, 1998, 2ª ed., p. 130). A foice e o martelo também representam, na simbologia soviética, a aliança entre trabalhadores rurais e urbanos na revolução. No entanto, em estudo sobre *A foice e o martelo: história e significado do símbolo comunista*, Rodrigo Rodrigues Tavares, observa que no Brasil a simbologia da foice e do martelo configurou-se com importantes diferenças: “No *Jornal do Povo* de 12 de outubro de 1934 há uma imagem simbólica sobre a visão do trabalhador do campo na ótica do PCB. Conclamando a uma frente única de luta, convém lembrar que em 1934/1935 foram muitas as manifestações operárias, culminando na insurreição comunista de 1935, o PCB publica um desenho mostrando aqueles que deveriam participar da Revolução Brasileira: um trabalhador de boina e martelo, um militar, um marinheiro e atrás, quase sem ser visto, um trabalhador agrícola, com sua enxada. Também é significativa a construção da imagem do trabalhador agrícola com a enxada, que, ao mesmo tempo que dá um toque maior de realidade, a enxada com certeza era o instrumento de trabalho no campo mais utilizado no país, ainda mais pelas culturas típicas, que não inclui o trigo, permanentemente associado a foicinha; mas também numa leitura mais simbólica, o próprio fato do trabalhador agrícola não utilizar a foicinha dá, ao leitor familiarizado com os signos comunistas, a impressão de que ele não é peça chave na revolução, que não está preparado pra ela, não pode ser associado ao martelo para recriar aqui o símbolo máximo da revolução. Vale destacar que o próprio cenário é citadino”. (TAVARES, Rodrigo Rodrigues. “A foice e o martelo: história e significado do símbolo comunista”. In: *II Encontro nacional de Estudos da Imagem. Anais*. Maio de 2009, Londrina-PR, p. 1313-1328). A escolha da foice, na alegoria de Vianinha, indicaria, em um primeiro momento, uma valorização contrária: a de que sua peça apresentaria o universo do trabalhador rural. No entanto, parece-

celebrando a aliança de classes que acredita superar a oposição irreconciliável entre capital e trabalho, surge um pacto demoníaco que, ao ser desfeito, condena Alvimar e sua família a repetirem infinitamente o gesto do pacto, estendendo as mãos vazias no ar sem vento, encontrando o trauma da alienação da terra e da alienação subjetiva. Esse pacto transformará a personalidade de Alvimar que, ao longo da peça, torna-se um capataz do patrão. A mudança do camponês na escala hierárquica do trabalho, transforma-o de generoso companheiro dos colegas em mais um explorador da força de trabalho alheia:

CASA DE ALVIMAR, CASA MELHOR. MÓVEIS, ALTAR(...)
RECÉM-CHEGADA – Ah, seu Alvimar, estou vindo de tão longe.(...)
Me disseram que vosmicê é unha e carne com o dono dessas terras, aí eu pensei que vai ver vosmicê pudesse fazer a bondade de me apresentar como comadre sua prá ver se arranjo um pedaço de terra.
ALVIMAR – Não posso, não. A gente não quer mais ninguém aqui, não.
RECÉM-CHEGADA – Ah, seu Alvimar, me disseram que vosmicê tinha um coração tão dourado.
ALVIMAR – Não.
RECÉM-CHEGADA – Olhe, seu Alvimar, tenho um resto de dinheiro sobrado...Oito mil réis..lhe dou ...lhe dou se vosmicê interceder por mim...Oito mil réis...
ALVIMAR – Me dê.¹⁰⁰

Em uma passagem de *A miséria da filosofia*, Marx critica Proudhon por ter “a infelicidade de tomar os contra-mestres por operários comuns”, mostrando que os comícios promovidos pelos empresários contra os proprietários fundiários “pela abolição das leis sobre os cereais” foram prestigiados “em grande parte por contra-mestres, pelo pequeno número de operários que lhes eram dedicados e por amigos do comércio propriamente ditos”, comícios dos quais não teriam participado “os verdadeiros operários”.¹⁰¹ A cooptação, o pacto demoníaco, dá-se na peça pela mudança do trabalhador no espaço de poder da produção social do valor. A ausência de demais traços definidores das personalidades, tanto dos trabalhadores quanto dos patrões em *Os Azeredo*, faz parte dessa compulsão de repetição da representação do pacto, que gira em

nos que a utilização explícita de parte do símbolo comunista, remete à presença do Partido Comunista Brasileiro, como chave alegórica cifrada para a compreensão do conteúdo histórico da peça. Além disso, a utilização da foice, sem o seu par martelo, parece indicar para uma leitura a ser completada, ou seja, que o universo rural, presente na peça, precisa ser lido com o seu par contraditório, a cidade. Veremos se essa hipótese está correta mais adiante.

¹⁰⁰VIANNA Filho, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*, op. cit., p. 58-59

¹⁰¹MARX, Karl. *Miséria da filosofia*. São Paulo: Ciências Humanas, 1982, p.155-156

torno do trauma da guerra pela terra, que gera sujeitos dilacerados por uma experiência subjetiva incapaz de formar indivíduos autônomos e independentes, auto-reflexivos:

ALVIMAR - Não tenho coragem.

LINDAURA – É amigo seu, ora.(...)

LINDAURA – Olhe, seu Gonçalinho, tenho um recado de Alvimar. Vosmicê não pode mais ficar morando aqui, não. A terra tá secando, dá pouco dinheiro, tem gente demais. (...)

GONÇALINHO – É de verdade? Olhe...eu gosto de abóbora sim. A coisa que eu mais gosto é abóbora. Sou tão pouco, não ocupo lugar. Prometo que não urino mais na cama. Eu urino que fica quentinho...É, Alvimar. A gente é tão amigo. Já lhe dei tanto conselho. Cada conselho bom. Não dei? Vou-me embora e não volto nunca mais. (COME). É, abobrinha boa. (OUTRO SILÊNCIO). Tenho de ir mesmo? (PEGA SUAS COISAS)

LINDAURA – (CANTA NO ESCURO)

Salustiano, Salustiano,

Não quer mais dividir.

Passa vida, passa ano.

Chega hora de desistir.

Salustiano, Salustiano. ¹⁰²

O pacto fáustico, a venda da alma, aparece a cada cena, na medida em que Alvimar melhora de vida contando com o auxílio direto ou indireto de sua amizade com Espiridião, o patrão e proprietário. A ação presente na cena acima, quando Alvimar expulsa de sua casa um antigo amigo e companheiro de trabalho, é reafirmada nas cenas seguintes quando, a cada novo quadro apresentado, vemos Alvimar mais bem vestido, com mais comida na mesa, melhorias na casa e com dinheiro para pagar os estudos do filho (que fora batizado de Espiridião, em homenagem ao patrão). A cada conquista do agricultor (que “não sabe mais dividir”), o pacto fáustico, em forma de amizade com o patrão, ressurge, levando-o para a traição dos colegas camponeses, na medida em que se beneficia da sombra de sua relação com Espiridião. Esse último pouco aparece (ao contrário de Mefistófeles, sempre presente para cobrar a dívida) e, por isso, o que vemos é o fantasma constante da cena inicial, em que a escolha e aliança entre os opostos impossíveis foi celebrada.

Diante dessa alegoria do pacto demoníaco que retorna constantemente, perfurando a narrativa da peça, estamos novamente diante da ideia do eterno retorno. Para retornarmos à Benjamin, há dois fragmentos – coletados no seu esboço “Parque central, sobre a obra de Baudelaire – que apresentam uma tentativa materialista de

¹⁰²VIANNA Filho, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides, op. cit.*, p. 66

leitura dessa doutrina: “o eterno retorno como sonho das iminentes e monstruosas invenções no âmbito das técnicas de reprodução”¹⁰³. O filósofo refere-se à repetição infinita das obras artísticas capazes de, com as técnicas de reprodutibilidade inauguradas pela fotografia, colonizarem o espaço urbano e imaginário da modernidade capitalista¹⁰⁴. Mencionamos acima o nosso pressuposto de não tratar *Os Azeredo* apenas como uma peça acerca dos conflitos rurais. Na peça, é verdade, não há a presença, na sociedade rural do colonato - marcada pelos meeiros e pelo trabalho semi-escravo aprisionado pela dívida ou pelo favor -, da reprodução técnica de obras de arte, tema central do ensaio de Benjamin. No entanto, a repetição da alegoria do pacto impossível configura uma imagem que ocupa todos os recantos da narrativa, determinando a conduta de todos os personagens e os conflitos, como se fora uma imagem enorme, à maneira de um out-door reproduzido em todos os ambientes da história. Benjamin já percebera esse caráter imagístico da alegoria: “o interesse original pela alegoria não é linguístico, mas ótico. As imagens, a minha grande, primitiva paixão.”¹⁰⁵ Se o reaparecimento da alegoria no século XIX europeu “deve entender-se a partir da situação determinada pelo desenvolvimento da técnica; e só se pode apresentar a natureza melancólica desta poesia sob o signo da alegoria”¹⁰⁶, é possível perceber que, no Brasil, os artigos produzidos em massa constituem o modelo para o procedimento alegórico de Vianinha em *Os Azeredo*. Mas de maneira distinta da alegoria sistematizada por Benjamin, a aliança entre classes surge na peça de maneira negativa. Nas grandes cidades brasileiras, o sempre igual há muito já surgia como evidência na produção em massa, mas esse aspecto não está presente no mundo rural de *Os Azeredo*, pelo contrário, a única mercadoria presente e disputada nas ações da peça é a terra. Ao negar no conteúdo de sua narrativa a presença urbana das mercadorias e das imagens reproduzidas em massa, Vianinha insere, em forma de alegoria e imagem fantasma constantemente repetida, o tema, em uma nova espécie de retorno do negado. Esse retorno revela as inovações técnicas capitalistas presentes como uma assombração no

¹⁰³ Benjamin, Walter. “Parque central”, op. cit., p. 176

¹⁰⁴ Com a fotografia, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva. Como, todavia, o olho capta mais rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução de imagens, a partir de então, pôde se concretizar num ritmo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala”. (BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM, 2013, p. 53)

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. “Parque central”, op. cit., p. 183

¹⁰⁶ Id. Ibid., p. 181

campo, prestes a ser colonizado por elas. Mais do que isto, expressa o quanto o mundo urbano, da reprodutibilidade da imagem tornada mercadoria, é a sombra em função da qual a realidade atrasada e brutal da propriedade rural brasileira é organizada e perpetuada. Essa imagem urbana e industrial que assombra a narrativa surge na peça de Vianinha por meio da alegoria da construção de uma barragem, repetidamente prometida por Espiridião para os trabalhadores de suas terras. No final da peça, o proprietário envia um telegrama anunciando que

MIGUEL – É um telegrama do doutor Espiridião. Demorou para chegar que não tem mais correio na vila. (ABRE) Colonos de Itabira. Tentei todo possível. Pê, tê. Impossível construir barragem. Pê, tê. Governo não tem dinheiro. Pê, tê. Preço cacau caindo, vê, gê, preciso plantar menos. Pê, tê. Não é mais possível vocês ficarem terra. (...)
VOZ – O que é pêt? (SILÊNCIO)¹⁰⁷

A relação entre cidade e campo surge por vários caminhos no recho acima: primeiro pela forma do telegrama, procedimento técnico totalmente desconhecido pelos camponeses (“O que é pête?”), já que nem mesmo há correios na vila. A inovação técnica do ramo das comunicações emerge como a primeira figuração do fantasma urbano. Depois, a justificativa para que Espiridião expulse os colonos de suas terras é um problema que conjuga campo e cidade: o Governo não tem dinheiro para investir na barragem porque o preço do cacau caiu. Por fim, a própria barragem tem sua feição fantasmática revelada: a promessa mencionada tantas vezes durante a peça concretiza-se para ser negada, para permanecer como ilusão que, mesmo assim, é capaz de determinar o destino dos personagens:

FILHO – Não pode. Não pode ir embora. Tem que construir a barragem. Onde é que vai minha mãe, seu Miguel? Me responda.
VOZES – Pró onde a gente vai? Doutor prometeu – Doutor prometeu – Pró onde?¹⁰⁸

A alegoria sistematizada por Benjamin, como presença petrificada da imagem - “ Aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. As alegorias agarram-se às

¹⁰⁷ VIANNA, Filho. Op. cit., p. 89

¹⁰⁸ Id., ibid., p. 90

ruínas”¹⁰⁹ – na peça de Vianinha surge apenas inicialmente como presença física, de pedra: o aperto de mãos entre Espiridião e Alvimar e, em seguida, o compartilhamento da mesma foice, ambas as imagens no começo da narrativa. Essa alegoria passa então a ser repetida sistematicamente, mas sem presença concreta, por meio dos desdobramentos que o pacto gerou nos conflitos dos personagens. No entanto, a imagem é constantemente evocada, como na canção de Lindaura citada acima. O aperto de mãos e a alegoria da foice continuam sempre presentes, mas em negativo, ganham outras formas, como se espiritualizadas, à maneira da obra material quando reproduzida incessantemente como imagem. A alegoria da barragem é uma radicalização desse procedimento de abstração: é apenas mencionada na peça, apesar da sua presença negada ser o “ponto de virada” no destino de todos os personagens: o telegrama de Espiridião citado acima desencadeia a revolta dos camponeses, liderada pelo filho de Alvimar. De novo estamos diante da combinação contraditória entre formas abstratas capitalistas de dominação e estranhamento e domínio direto, já mencionada acima com relação ao sistema jurídico e ao desenvolvimento do Estado burguês no Brasil: no plano da forma alegórica, há na peça a imagem fantasma do pacto, que exerce sua determinação sobre o destino da narrativa; no plano do conteúdo, temos um telegrama – lido em voz alta, ganhando as formas do som propagado no vento – que expulsa os colonos, desapropriando-os .

O momento da escolha, “apertar ou não a mão do patrão” ou “dividir ou não a mesma foice com ele” , portanto, não é ressaltado por suas possibilidades contraditórias, mas sim pela sua eterna repetição fantasmática, sombra presente em todas as demais ações dos personagens durante a peça, como se tratássemos, no fundo, de uma única ação, de uma aliança de classes traumática, próxima àquela recomendada pela política de frente única do PCB e que a peça de Vianinha é capaz de revelar como miragem.

Há um documento do próprio partido, divulgado para o VI Congresso, de dezembro de 1967, que reflete, em alguma medida, o pacto alegórico presente em *Os Azeredo*: “o conceito de burguesia nacional é eminentemente político. Foi assim que definimos no V Congresso do partido. Isto é, chamamos de burguesia nacional aquela parcela da burguesia brasileira que, em virtude de seus próprios interesses de classe, é levada a chocar-se com o capitalismo monopolista estrangeiro que representa obstáculos à expansão de seus negócios. (...) A compreensão dessa realidade, e não a negação

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. “Parque central”.op. cit., p. 161

simplista da existência da burguesia nacional, permite à classe operária participar conscientemente do processo real de luta contra o imperialismo, em aliança com todas as forças sociais objetivamente interessadas na emancipação nacional¹¹⁰.

A opção pelo campesinato e não pelo proletariado urbano, como maior valorização alegórica na trama principal, talvez revele, na peça, a tentativa de Vianinha em demonstrar a fragilidade do programa do maior partido de esquerda do período. Primeiro porque a miséria subjetiva e material retratada na peça coloca a mão-de-obra trabalhadora do país muito distante do proletariado organizado presente no documento do Partidão. Segundo, e principalmente, porque a alegoria do pacto demoníaco e destruidor, presente na peça, a representar a aliança com as classes possuidoras, só se configura como trauma e desilusão, em uma crítica dramatúrgica à derrota da dialética promovida pelas lideranças do partido, e em uma vitória das antinomias irreconciliáveis presentes na dialética trágica de *Os Azeredo*.

Assim, a experiência social traumática que emerge do *continuum* da história, convocando-nos a decifrá-la no enigma alegórico da divisão da mesma foice celebrada pelos dois personagens principais da peça, configura-se na peça de Vianinha como a ilusão da existência de uma burguesia nacional progressista e de uma possível aliança de classes, ilusão a que se relaciona não só a emergência, quase sem resistência organizada por parte do PCB, do golpe civil-militar de 1964, mas também todo o massacre e a brutal repressão que marcaram o país durante os vinte anos seguintes.

A oposição entre capital e trabalho que, nas cenas de acordo entre patrão e empregado aparece alegorizada na peça, reproduz a lógica binária que já analisamos acima, parte da própria tessitura formal da dramaturgia. Tal estrutura formal surge como dialética congelada e traumática por não conseguir fugir à repetição da mesma antinomia entre drama e épico. A ação mais dinâmica e produtiva de colocar a antinomia em movimento, quer dizer, transformar-se em contradição, constitui o pensamento dialético do teatro de Brecht, algo que está ausente da peça de Vianinha porque a experiência histórica que o autor brasileiro retrata tem também aparência imóvel e congelada. O trauma da disputa pela terra no Brasil, país capitalista periférico que não conseguiu realizar sequer uma reforma agrária burguesa, está assim presente na própria forma da peça.

¹¹⁰CARONE, Edgard (org). *O PCB, 1964 a 1982*. São Paulo: Difel, 1982, p. 62

A contradição, ao contrário das antinomias congeladas de *Os Azero*, não é aquilo que bloqueia e suspende o movimento, mas sim a categoria em cujo interior ocorre o movimento mesmo, tal como sugere Marx em uma passagem luminosa: “O desenvolvimento posterior da mercadoria não elimina estas contradições, senão que proporciona a forma no interior da qual estas tem espaço para mover-se. Este é, em geral, o modo em que se resolvem as contradições reais. Por exemplo, é uma contradição representar um corpo em constante queda até outro ao mesmo tempo em consistente distanciamento. A elipse é a forma de movimento na qual esta contradição se atualiza e se resolve.”¹¹¹

A forma dramatúrgica de *Os Azero* não se move porque está congelada, aprisionada entre os modelos épico e dramático. O encadeamento das ações flui, sem que as oposições entre os gêneros e entre o capital e o trabalho se resolvam. Pelo contrário, tais oposições retornam, em uma compulsão traumática pela repetição. É como se o gesto do pacto demoníaco representado pelo aperto de mão impossível estivesse presente em cada ação realizada pelos personagens, como a única ação real da narrativa, como o núcleo real que invade todas as cenas. A oposição entre os gêneros também não se resolve ou se move, em convívio justaposto de procedimentos díspares. A elipse descrita por Marx, como movimento contraditório por excelência, está presente no *Círculo de Giz caucasiano*, de Brecht, como forma essencial do movimento do material narrado: como há muitas linhas narrativas convivendo entrelaçadas, a dialética da forma épica elaborada por Brecht se move aos saltos, qualitativamente. Em *Os Azero*, pelo contrário, as elipses não são possíveis, já que a linha de ação é contínua e a repetição do trauma é a regra, em uma expressão da realidade brasileira trágica que Vianinha quis olhar nos olhos e dominar.

O retorno do negado: nova oposição cíclica

A análise da forma dialética concretizada no tecido dos *Azero* mais os *Benevides* não se esgota. Acima afirmamos que o conflito entre capital e trabalho não se resolve na peça – com a alegoria da divisão de uma mesma foice, por personagens de classes antagônicas, repetida de forma fantasmática infinitamente - talvez porque expresse o mesmo conflito presente no país: o do trauma do pacto demoníaco entre

¹¹¹MARX, Karl. *O Capital, volume I*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 198

burguesia e despossuídos. A forma dramaturgica criada por Vianinha é capaz ainda de explodir novas oposições. Para percebermos esse novo e último movimento, é preciso nos determos sobre a *totalidade* da peça, conceito hegeliano que nos *Azaredo* ganha nova feição.

Segundo Adorno, para Hegel: “seu conceito de todo somente *existe* de modo geral como a quintessência dos momentos parciais, que sempre apontam para além de si mesmos e se produzem uns a partir dos outros, ele não existe como algo para além deles. A isso visa sua categoria de totalidade. Ela é incompatível com toda tendência à harmonia (...). O pensamento crítico de Hegel ultrapassa de forma semelhante tanto a constatação do descontínuo, como o princípio da continuidade; o nexa não é aquele da passagem contínua, mas da mudança brusca, o processo não ocorre na aproximação dos momentos, mas propriamente por meio da ruptura.”¹¹²

Assim, para Hegel a totalidade deixa de ser um organismo fechado para se tornar um sistema aberto ao desequilíbrio, movido pela ruptura. A integração de novos elementos inicialmente experimentados como contingentes e indeterminados reconfigura o sentido dos demais. Para Vladimir Safatle, a totalidade hegeliana é movida não por momentos de negação abstrata, mas pela chamada negação determinada: “a negação determinada não aparece como passagem de um conteúdo a outro que visaria mostrar o caráter limitado dos momentos parciais da experiência. Ela é principalmente a reconfiguração posterior de conteúdos já postos como conjunto.”¹¹³ A negação determinada produziria assim um movimento de mutação para frente, mas também para trás. Adorno afirma que aquilo que Hegel define como síntese: “Não é apenas a qualidade emergente da negação determinada e simplesmente nova, mas *o retorno do negado*; a progressão dialética é sempre também um recurso àquilo que se tornou vítima do conceito progressivo: o progresso na concreção do conceito é sua *autocorreção*. (os grifos são nossos)”¹¹⁴

O progresso da repetição do mesmo gesto na peça de Vianinha reafirma a cada cena o pacto entre Alvimar e Esperidião, distendendo no tempo do eterno retorno do mesmo as consequências nefastas, para os que estão embaixo, da aliança com os donos da vida. No entanto, a alegoria da divisão da mesma foice utilizada pelos homens desiguais - representando a crítica aos rumos tomados pelo Partido Comunista

¹¹²ADORNHO, Theodor. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Unesp, 2013, p.75

¹¹³SAFATLE, Vladimir. “Os deslocamentos da dialética”. In:ADORNHO, Theodor. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Unesp, 2013, p.28

¹¹⁴ADORNHO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 276

Brasileiro de então (lembramos da foice e do martelo como símbolo dos partidos da Internacional Comunista) , bem como suas consequências traumáticas -, é rompida pela forma e pela narrativa da peça, em um processo de autocorreção e de retorno do negado. Esse retorno surge como uma nova oposição que aparece no final do texto, dando à obra o seu caráter de totalidade próximo ao conceito descrito por Adorno acerca de Hegel.

Antes de seguirmos com o final da peça, uma pista para compreendermos melhor esse retorno do negado - e sua ruptura instaurada, - talvez esteja em outro texto de Vianinha, publicado dois anos depois da escrita de *Os Azeredo*, em julho de 1968, o seu “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”: “Este esboço foi feito tão-somente para mostrar que as duas posições que existem no teatro brasileiro – ambas válidas e ricas – apareceram de maneira paralela e ainda hoje sentem a marca deste paralelismo, o que dificulta uma troca de experiência maior, uma evolução mais rápida e, principalmente, dificulta a colocação exata da contradição principal do nosso teatro. (...) A noção da luta entre um teatro de “esquerda”, um teatro “esteticista” e um teatro “comercial”, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda.”¹¹⁵

O texto do dramaturgo insere-se no contexto político que já mencionamos e que agora vale a pena ser mais bem determinado: em março de 1958, uma reunião do Comitê Central do PCB aprovou um documento denominado “Declaração sobre a Política do Partido Comunista do Brasil”, que implicou profunda mudança na orientação partidária e na interpretação da situação política brasileira. A “Declaração” acentuava, entre outros pontos, o surgimento de um “capitalismo de Estado de caráter nacional” como um “elemento progressista e anti-imperialista da política econômica do Governo”. Além disso, a “Declaração”, em sua análise da política nacional, partia do pressuposto de que se abria um novo curso na direção da “democratização e da extensão dos direitos políticos a camadas cada vez mais amplas” enquanto declinaria a “tradicional influência conservadora dos latifundiários”.

A “Declaração Política” considerava que a sociedade brasileira encerrava “duas contradições fundamentais”. A primeira seria entre a “nação e o imperialismo norte-americano e seus agentes internos”. A segunda seria entre as “forças produtivas em desenvolvimento” e as “relações de produção semifeudais da agricultura”. A contradição entre o proletariado e a burguesia não exigia uma solução radical : “Nas

¹¹⁵VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro. Política. Televisão*. Op. cit., p. 124

condições presentes de nosso país – dizia a Declaração-, o desenvolvimento capitalista corresponde aos interesses do proletariado e de todo o povo”. A revolução seria “anti-imperialista, antifeudal, nacional e democrática”. Assim, o “golpe principal das forças nacionais, progressistas e democráticas” deveria ser dirigido contra o imperialismo norte-americano e os entreguistas que o apoiam”. O PCB passou a defender a formação de uma “frente única nacionalista e democrática” organizada em torno dos seguintes objetivos fundamentais: 1) política exterior independente e de paz; 2) desenvolvimento independente e progressista da economia nacional; 3) medidas de reforma agrária em favor das massas camponesas; 4) elevação do nível de vida do povo; 5) consolidação e ampliação da legalidade democrática. Coerentemente com a nova orientação, o PCB pronunciou-se claramente em favor “do caminho pacífico da revolução brasileira” através de “reformas democráticas”na Constituição de 1946, alcanças mediante a combinação da “ação parlamentar e extraparlamentar”¹¹⁶.

Neste momento, para Vianinha, refletindo a busca maior por unidade política que era debatida no PCB, era necessário propor uma unidade entre as propostas teatrais distintas, posicionadas em setores também distintos na estrutura de classes da sociedade brasileira de então, no instante em que o trabalhador e também os empreendedores de teatro, de maneira geral, estavam sendo esmagados. Seria assim necessária, mais do que uma aliança artística, uma ação política comum, que envolvesse em uma única frente trabalhadores e empresários teatrais brasileiros. Fernando Peixoto aponta que o próprio título do artigo já provocava discussões: “pessedismo (a partir de PSD – Partido Social Democrático) era uma expressão, naturalmente pejorativa (daí a surpresa do título), que poderia ser traduzida como jogo de cintura, habilidade para manter-se na corda bamba, conceder para não cair etc. Por outro lado, para muitos era clara a compreensão a partir de uma espécie de trocadilho sonoro: pessedismo, a partir de PC”¹¹⁷. A autocorreção da alegoria crítica que vimos presente em *Os Azeredo* aparece aqui, aparentemente em um retorno do que fora negado na peça.

No entanto, esse retorno do negado já se dera no próprio desenvolvimento final do texto de *Os Azeredo*. Há, na conclusão da peça, a ruptura importante, que mencionamos acima: após acompanharmos a degradação do caráter de Alvimar, em progressão linear e repetida, o quadro XIX é interrompido, em uma atualização do

¹¹⁶CARONE, Edgard (org). *O PCB, de 1943-1964*. São Paulo: Difel, 1982, p. 212

¹¹⁷PEIXOTO, Fernando. “Nota a Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro. Televisão. Política*. Op. cit., p. 129

mensageiro da tragédia clássica grega, pelo telegrama, lido na voz alta do capataz Miguel.

A peça é aqui rompida, tanto em sua forma como em sua narrativa. A introdução do elemento épico do telegrama, lido pelo capataz de Espiridião e reproduzido - devido ao seu discurso sintético, marcado pela estrutura do meio de mensagem- , em toda a violência de um patrão que não é capaz de nem ao menos comunicar pessoalmente a notícia que despejaria dezenas de colonos de seus lares e meios de trabalho e sobrevivência. A partir dessa virada narrativa, a peça deixa de concentrar seu foco sobre Alvimar e deposita o movimento das cenas seguintes em Espiridião, não o patrão, mas o filho de Alvimar. O FILHO, como é identificado nos diálogos do texto por Vianinha, fora educado na capital, graças aos favores da rica família Albuquerque, como forma de recompensa pela amizade de Alvimar. O Filho surge agora como líder de uma rebelião que, a partir do espaço privado, invadindo a casa do proprietário Guimas - durante jantar que reunia sua família, o capataz dos Albuquerque (o Miguel, da cena citada acima) e o Sargento da cidade - , contaminará até mesmo outras cidades, próximas de Itabira:

FILHO – Pode entrar, meu povo Estou dizendo para entrar.
(UM TEMPO. TÍMIDOS OS CAMPONESES ENTRAM.
LINDAURA E ALVIMAR ENTRE ELES. (...)
GUIMAS – Saiam da minha casa. Saiam da minha casa.
FILHO – Uai, estou tão pertinho, prá que gritar assim?
GUIMAS – Sargento, faça alguma coisa. (...)
FILHO – Onde está o telegrama?
MIGUEL – Que tele...
BRIGADOR 1 – Onde está o telegrama?
VOZES – O telegrama. O telegrama. (MIGUEL TIRA O
TELEGRAMA DO BOLSO)
FILHO – Engula, seu Miguel.(...)
MULHER – Você vai pagar por isso, menino, vai pagar.
FILHO – Mais do que já paguei, dona? Hein? Tem mais prá
pagar? (CANTA)
Minha mãe me pariu de pé,
Meu pai comia cobra.
Sou de ferro, ninguém me dobra.
Nasci do trabalho, nasci da fé.
Quero o mundo, ninguém me dobra.¹¹⁸

O fragmento acima conjuga novamente as oposições que descrevemos ao longo de nossa análise: a alegoria do telegrama engolido pelo capataz representa múltiplos significados, todos ligados ao espaço histórico e público da narrativa. O telegrama,

¹¹⁸Idem, ibd. p. 95

mensageiro épico, desencadeia a *aragnosis* do Filho (o reconhecimento de que a situação dos colonos tornara-se intolerável e de que era necessário romper a paz proposta pela aliança entre Alvimar e o patrão) e o desenlace trágico que, a partir de agora, romperá o tempo repetido da peça para instaurar uma única ação dramática de progresso irresistível e linear: a resistência desencadeada pelo Filho e o seu assassinato pelo Sargento da polícia.

Ao mesmo tempo em que rompe a sucessão temporal instaurada até aqui, expressando, de maneira épica, o fim de uma aliança de classe, a alegoria do capataz engolindo o telegrama instaura a ação dramática que porá fim à peça. A própria invasão de um espaço privado, a casa de Guimas, é a ação dramática que Vianinha encontrou para representar o processo épico – e muito mais amplo, portanto – de uma rebelião camponesa. A opção utiliza o espaço familiar de alguns personagens, a família de Guimas e a família de Alvimar (notemos que Lindaura e o marido participam da invasão, mas sem dela tomar parte ativa), para simbolizar ações de caráter coletivo, procedimento empregado pelos autores do drama moderno (pensemos em Ibsen, por exemplo). A derrocada subsequente do filho, que acontecerá rapidamente, em uma sucessão linear de duas cenas, reforça o procedimento dramático utilizado por Vianinha, tratando de um conflito épico (a rebelião dos colonos). Por outro lado, há também a presença de recursos épicos, que se opõem à ação dramática instaurada (as canções).

Note-se que a cena acima termina com uma canção do Filho, procedimento narrativo que aqui é empregado seguindo o modelo que já descrevemos acima, na canção de Lindaura: o personagem não chega a interromper a ação para cantar ou comentar a cena, como faria, por exemplo, Brecht em suas peças, mas expressa um sentimento próprio que integra a linearidade da ação. O seu sentimento tem dimensão pública, é verdade, mas não chega a instaurar uma visão objetiva sobre o conflito maior instaurado pela narrativa, abrangendo suas causalidades em terceira pessoa, típica das canções do teatro épico de Brecht.

Segundo Szondi, a questão central do teatro épico estaria na: “oposição sujeito – objeto, que está na origem do teatro épico – a autoalienação do homem, para quem o próprio ser social tornou-se algo objetivo -, recebe em todas as camadas da obra sua precipitação formal e se converte assim no princípio universal de sua forma. A forma dramática baseia-se na relação intersubjetiva; a temática do drama é constituída pelos

conflitos que aquela relação permite desenvolver¹¹⁹”. Estamos diante, de novo, do conceito de totalidade dialética: a oposição sujeito – objeto converte-se em princípio universal em todas as camadas da obra, o que não se vê em *Os Azeredo*, já que a persistência do drama corrói, em muitas cenas, essa oposição, transferindo-nos para o terreno da sentimentalidade, da relação da subjetividade reificada consigo própria.

Para Szondi, no teatro épico, pelo contrário, a relação intersubjetiva como um todo é tematicamente deslocada, como que passando *da falta de problematidade da forma para a problematidade do conteúdo*. E o novo princípio formal consiste na distância reveladora dos personagens em relação a esse elemento questionável; dessa maneira, a contraposição épica entre sujeito e objeto aparece no teatro épico de Brecht na modalidade do pedagógico e do científico, de um questionamento da própria forma do drama.

A rebelião do Filho de Alvimar parece, em uma primeira leitura, colocar-nos no espaço crítico da aliança de classes, o que reforçaria a alegoria do pacto demoníaco instaurado entre Alvimar e o proprietário Espiridião. Não haveria espaço em *Os Azeredo*, portanto, para o “pessedismo” teorizado por Vianna dois anos depois, e o retorno do negado não estaria presente na peça. Mas então como ler essa brusca ruptura que o texto nos apresenta, com a substituição do foco narrativo e com a instauração de uma nova e súbita ação dramática? O fragmento final parece reforçar, mais uma vez, a crítica inicial e a exposição do trauma coletivo:

PRÓLOGO – Mas o que queremos dizer
É que essa fraternidade
Ah, não é coisa do homem
Que não existe amizade
Se um passa fome, outro come
Se um existe, outro some.
Mas o que queremos dizer,
Ouça bem, meu amigo
Se você quer amizade
Tenha sempre um inimigo
Acabe com a desigualdade.¹²⁰

A peça de Vianinha termina com esse texto. Não sabemos se é uma canção ou um coro, mas sabemos que não é cantado por nenhum dos personagens. Sugere-se, portanto, uma voz coletiva e anônima, pertencente ao narrador da peça. O caráter de

¹¹⁹SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 139

¹²⁰VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. Op. cit., p. 107

fechamento do sentido discursivo da obra parece evidente. Mas então por que nomear o fragmento de “prólogo”? Se o autor quisesse sugerir uma leitura única, a peça teria situado o fragmento no início de tudo, à maneira de um prólogo de fato, ou não teria chamado de prólogo a uma inserção épica situada no final de toda a peça. Estaríamos diante de mais uma ruptura, capaz de explodir o caráter de totalidade unitária que o texto parece assumir?

A cena imediatamente anterior a esse prólogo fora de lugar pode nos servir de pista:

ESPIRIDIÃO (DÁ UM DINHEIRO) – Tome, Alvimar. É dois contos de réis. Prá você enterrar o menino e enfrentar o que vem aí. Tem dinheiro até pra por casa em algum canto. Não posso fazer mais nada. (...)

LINDAURA – Alvimar só sabe submissão

Não aprendeu a dizer não.

ALVIMAR – (PEGA O DINHEIRO) Agradecido, doutor, ...eu ...lhe agradeço. Esse dinheiro me ajeita tanto...eu..(ABRAÇANDO-LHE) deus lhe pague, doutor, Deus lhe pague...

LINDAURA – Uma funda amizade

Aqui continuou

Um doutor de verdade

E um camponês, meu amor.¹²¹

Há aqui um retorno do negado, que interrompe a linha de ação anteriormente instaurada. O Filho, após desencadear a rebelião dos camponeses, fora morto pela polícia graças à informação dada por Alvimar sobre o seu esconderijo a Espiridião. Novamente Alvimar traíra os seus, retomando o pacto demoníaco. Quando o Filho é assassinado, apresenta-nos a perspectiva trágica, também comum às tragédias gregas, da vingança. No momento em que o patrão aparece no velório do Filho, oferecendo dinheiro a Alvimar em uma tentativa de continuidade da aliança, tal perspectiva da vingança a ser executada pelo camponês é sublinhada:

LINDAURA – Alvimar pensou

Olhou o doutor

Nos olhos a dor

Vingança chegou

A mão levantou

Cheia de não

A raiva na alma

A calma no fim

E a mão parou.

¹²¹Idem, *ibid.* p.107

Mas a vingança não se realiza. Alvimar, incapaz de dizer não, aceita o dinheiro oferecido por Espiridião. E aqui o tempo do eterno retorno do mesmo, que fora negado pela ação de rebelião do Filho, é reinstaurado. O lamento de Lindaura, “uma funda amizade/aqui continuou/um doutor de verdade/e um camponês, meu amor” reproduz o canto que acompanhou o selamento do pacto, no início da peça.

Parece-nos que o “prólogo” surge aqui no final porque estamos tratando da retomada de um tempo cíclico. A amizade é reiniciada, e o fantasma traumático da aliança impossível passa a ser reproduzido infinitamente. Com o prólogo fora de lugar a peça é recomçada, assim como a aliança, assim como a crítica de Vianna, em um processo sem fim, em uma encenação infinita do mesmo trauma.

A alegoria do prólogo fora de lugar, instaurando o tempo cíclico, remete-nos outra vez à *estrutura melancólica* da peça. Essa estrutura, capaz de justapor drama e teatro épico, também consegue aglutinar formas narrativas que Brecht e Benjamin costumavam opor, ao teorizarem sobre o teatro épico europeu: “Diferença entre *alegoria* e *parábola*¹²³”. A anotação de estudo realizada por Benjamin não chegou a ser desenvolvida. Mas em um dos diálogos de Svedenborg, Brecht diria ao amigo e filósofo alemão, a respeito das alegorias de Kafka que: “Numa floresta, há troncos de diversos tipos. Os mais grossos servem à confecção de vigas para a produção de navios. Os menos sólidos, mas ainda assim consideráveis, servem para tampas de caixas e paredes de caixão. Os bem finos são utilizados como açoites. Já os deformados não servem para nada – eles escapam ao sofrimento da utilidade. Devemos olhar o que Kafka escreveu como olhamos essa floresta. Encontraremos uma quantidade de coisas bem úteis. As imagens são boas. O resto não passa de mania de segredos. É um disparate. Devemos deixar isso de lado. Com a profundidade não se vai longe. Ela é uma dimensão que se basta a si mesma. A mera profundidade – daí não sai nada¹²⁴. Com esta parábola, Brecht afirma que a obra de Kafka, assim como a literatura de um modo geral, deveria servir à produção e à transmissão de ensinamentos sobre a situação histórica presente: “Esta preocupação é extremamente forte numa época em que Brecht, segundo Benjamin, estava particularmente preocupado com o alcance didático de seu trabalho junto ao público e procurava, por meio de considerações de âmbito filosófico-científico,

¹²²Idem, *ibid.*, p.106

¹²³BENJAMIN, Walter. “parque central”. *Op. cit.*, p.186

¹²⁴BENJAMIN, Walter. *Brecht: ensayos e conversaciones*. Montevideo: Arca, 1966, p. 113.

incorporar o problema da luta de classes à sua produção. Nas palavras de Benjamin, tratava-se de “mobilizar a autoridade do marxismo para si (...) a partir do próprio teor dogmático e teórico da poesia didática”¹²⁵.

A parábola que constitui o *Círculo de giz caucasiano* é um bom exemplo para compreendermos a crítica de Brecht à alegoria: ao emoldurar a disputa pela maternidade de uma criança por um prólogo passado em uma fazenda coletiva (colchoze), o que poderia constituir-se como sentido alegórico transforma-se em símbolo. O prólogo presente na peça de Brecht ganha, portanto, a função de garantir à narrativa seu sentido de transmissão dos ensinamentos sobre a situação histórica presente. Em *Os Azeredo*, pelo contrário, o prólogo deslocado da peça – em vez de emoldurar a narrativa, conferindo-lhe sentido unitário – acentua a estrutura alegórica da obra, ampliando-lhe as possibilidades de sentidos e cifrando a sua leitura histórica. As alegorias de Vianinha testemunham a “proeminência do fragmento sobre o todo, dum princípio destrutivo (...), como aprofundamento de uma ausência”¹²⁶. Bernardo Soares, voz melancólica de Fernando Pessoa, atestaria que “julgo, às vezes, (...) que o tempo não é mais do que uma moldura para enquadrar o que lhe é estranho”¹²⁷. Seguindo essa metodologia alegórica, em *Os Azeredo* o que se desvela surge enquadrado e estranho como uma máscara, porque é sempre o outro da verdade histórica ainda não sabida, do “resumo escuro da história”¹²⁸. O prólogo final é a última estação da via dolorosa que mostra em praça pública “ainda que como mentira, o corpo do não sabido, do esquecido sem nome, e, contudo, sujeito à denominação codificada e legível”¹²⁹. A codificação do sentido alegórico da “amizade errada”, que organiza a construção alegórica de Vianinha, só pode ser realizada por meio da utilização da chave de leitura perdida, capaz de conferir sentido aos seus fragmentos: “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo através da estrutura alegórica”¹³⁰.

Se “as alegorias são as estações no caminho de cruz do melancólico”, é porque “a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria”¹³¹. A presença de um prólogo que, ao ser deslocado para o final da peça, gera novos sentidos

¹²⁵ GATTI, Luciano. “Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica à peça didática de Bertolt Brecht”. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 201-224.

¹²⁶ GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*. Op. cit., p. 58

¹²⁷ PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. op. cit., p. 321

¹²⁸ Id. *Ibid.*, p. 125

¹²⁹ GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*. Op. cit., p. 59

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Op. cit., p. 220

¹³¹ id., *ibid.*, p. 249

ao conjunto, expressa uma característica geral, particular ao método alegórico de Vianinha, presente em *Os Azeredo*: a multiplicidade de sentidos advém não das imagens isoladas (a interpretação da aliança de classes como uma *falha trágica* dos personagens aparece claramente, de maneira simbólica até, se tomarmos apenas a imagem de Espiridião e de Alvimar e seus destinos individuais na narrativa), mas sim do seu processo de acumulação, que sugere significações cifradas. Trata-se, portanto, de um *processo* alegórico de conhecimento, marcado por um *andar para*, por um movimento não finalizado – o que o prólogo justaposto ao final da peça tão bem concretiza. Estamos diante de um conhecimento muito especial, que capta em paralelismo a linha ondulante do processo modernizador brasileiro, em uma melancólica descrença no projeto significador dessa mesma modernização. Compreende-se então como a figura da alegoria melancólica é o protótipo desse percurso formador contraditório e trágico: com as suas duas faces – os seus dois prólogos, um no início e outro no fim da peça – a que se mostra, significando (sobre um substrato concreto, alheio, na sua concretude, à significação atribuída) e a que se esconde, deixando-se significar *outra*. Na dupla faceta alegórica da peça, “a vida é ao mesmo tempo quebrada e conservada. (...) Ela oferece a imagem da agitação paralisada”¹³².

Essa paralisação, que atinge e congela a estrutura dialética da peça, advém dos seus estilhaços alegóricos que, ao fazer com que *cada coisa seja outra*, expressão dos sentidos históricos obscurecidos e não da aparência, faz significar os objetos dando-lhes *estaticidade*, ao enquadrá-los em um propósito histórico escondido, desinteressando-se da alma ou do espírito próprio que carregam. “O olhar do alegorista é, assim, como já consideramos, um olhar medusiano que, fixando, mata”¹³³. Se esse olhar, em Vianinha, despersonaliza o objeto visado, não é principalmente porque lhe utiliza o corpo, tornando-o abstrato, mas porque lhe cria o *outro* do olhar, sobrevalorizando essa segunda (e interior) mirada. Esse outro olhar deve ser desvendado, conferindo-lhe sentido por meio do “resumo escuro da história” em que está depositado. Já vimos que desde Aristóteles define-se a melancolia por sua ligação ao tempo. O melancólico seria um indivíduo preso no tempo. Quer sob a forma de *kairos*, o tempo do instante presente e criador da alegoria, quer sob a forma de Saturno, o tempo eterno, em eterno retorno, o tempo como distância (o planeta longínquo) ou como prisão. A estrutura alegórica da peça de Vianinha é melancólica no seu retrato do tempo como cíclico e como corrente

¹³² BENJAMIN, Walter. “Parque central”, op. cit., p. 165

¹³³ GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*. Op. cit., p. 73

subterrânea que exige a recuperação dos conflitos perdidos e soterrados pelos vencedores do processo histórico.

Em *Os Azeredo mais os Benevides*, a totalidade do tempo repetido é rompida no final da peça, com a ação do Filho, que representa um primeiro retorno do negado ao afirmar, ao contrário do destino do pai, a possibilidade de rebelião. Como diria Adorno, acerca da dialética de Hegel, a súbita revolta do filho representa na peça: “uma grandiosa artimanha camponesa, por tanto tempo ensinada, de se esconder sob os poderosos e se apoiar em suas necessidades até que se possa tomar deles o poder”. No entanto, a peça termina de forma cíclica, com um novo retorno do negado: a rebelião não era possível no Brasil daquele momento histórico e a morte do Filho nos oferece em holocausto o testemunho desse fato. A aliança de classes, portanto, não significava uma opção subjetiva, um mero erro de avaliação: em uma virada dialética final, Vianinha nos sugere que talvez a aliança com a burguesia nacional fosse não uma questão de escolha, mas de necessidade.

O primado da escolha, tão fundamental ao teatro épico europeu, com seus indivíduos formados na tradição burguesa da autonomia, não funcionaria por aqui. Aceitar o dinheiro e o favor de Espiridião era, para Alvimar, algo distante da possibilidade de escolha: era, isso sim, sua única via de sobrevivência. A aliança de classe surge agora, no processo alegórico da peça, em seu *outro*, como *relação de favor*: “Um coronel era também, em geral, o chefe de extensa parentela, de que constituía por assim dizer o ápice. Esta era formada por um grande grupo de indivíduos reunidos entre si por laços de parentesco carnal, espiritual (compadrio) ou de aliança (uniões matrimoniais). Grande parte dos indivíduos de uma parentela se originava de um mesmo tronco, fosse legalmente, fosse por via bastarda; as alianças matrimoniais estabeleciam laços de parentesco entre as famílias quase tão prezados quanto os de sangue; finalmente os vínculos de compadrio uniam tanto padrinho e afilhados, quanto a compadres entre si, de modo tão estreito quanto o próprio parentesco carnal. (...) O prestígio dos coronéis lhes advém da capacidade de fazer favores¹³⁴.

O ensaio de Pereira de Queiroz configura uma constelação importante para a leitura da dialética presente na peça de Vianinha. O eterno retorno do mesmo parece sugerir a perpetuação de uma situação objetiva e histórica que independe da escolha das lideranças do PCB. Decifrar a alegoria da “divisão da mesma foice”, entre Espiridião e

¹³⁴QUEIROZ, M.I. Pereira de. “O coronelismo numa interpretação sociológica”, In: FAUSTO, Boris (org), *História geral da civilização brasileira, tomo 3, vol.8* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007,p.186

Alvimar, como o pacto demoníaco da aliança de classes impossível, revela-se agora como apenas uma das leituras históricas possível. Se olharmos o processo alegórico da peça em seu conjunto, com sua figuração do tempo cíclico, além dessa decifração, que só pode ser empreendida se compreendermos as diretrizes políticas do partido comunista de então, outra face do processo histórico brasileiro pode nos fornecer uma chave alegórica diversa. Estaríamos diante das relações de trabalho presentes no campo, bem como de uma complexa relação entre Estado, mercado urbano e produção rural, figuradas em diversas alegorias presentes na peça e que podem ser sintetizadas sob a leitura da imagem de Espiridião e de Alvimar como alegoria das relações de favor. Essas relações estão presentes desde o início da economia brasileira, movida pela cana-de-açúcar. Em troca dos benefícios do favor, os senhores de engenho esperavam dos colonos “auxílio, defesa e lealdade”. O favor tornou-se o mecanismo pelo qual os senhores de engenho mantinham os colonos sob seus domínios. Os donos de engenho, impossibilitados de explorar a mão-de-obra escrava, passaram a regular a vida do “homem livre pobre”, subjugando-o ao servilismo. Coube aos senhores de terras assumirem a função do Estado.

Nesse caso, o espaço público que, na sua essência, traz a todos os cidadãos direitos e deveres, torna-se um espaço privado, em que os interesses, a influência e o favor dos senhores de terras é que determinarão essas relações sociais. Aqui a confluência de drama e de épico, a justaposição, sem mediação, de procedimentos ligados à representação do espaço público e à representação do espaço privado, parece revelar, na peça de Vianinha, uma realidade traumática maior, de profundo teor de verdade histórico. O favor é apresentado como sistema social que funde espaço público e domínio privado, “totalidade totalizadora”, como diria Sartre, que se estende, necessariamente, ao círculo de todos os despossuídos brasileiros, em um tempo esvaziado e sem fim, calcado no trauma da renúncia e da dependência, enquanto as coisas permanecerem as mesmas.

O emblema infernal: o bezerro e a máscara de cachorro

Assim como o emblema infernal presente no pórtico infernal do *Grande Sertão Veredas*, “um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de

cachorro”¹³⁵, *Os Azeredo mais os Benevides* configura duas perspectivas históricas, cada uma delas relacionada ao protagonista e ao antagonista da peça, Alvimar e Espiridião: a crise da produção do cacau e a crise do movimento político pela socialização da propriedade rural.

Começamos pela perspectiva da máscara de cachorro, da crise da economia cacauceira, alegorizada na trajetória de Espiridião. “Esse período foi marcado por uma séria crise agravada com a queda das bolsas de 1929 e a instabilidade política que marcou as eleições e o movimento armado que levou Getúlio Vargas ao poder. Inúmeras falências foram registradas em Ilhéus e região, houve uma queda dos valores obtidos com a exportação do cacau; contudo, o que mais afetou a cacauicultura foi a sensível queda no preço do produto”.¹³⁶ Leôncio Basbaum, membro da direção nacional do PCB, esteve na região em visita ao seu irmão, que era gerente da agência do Banco do Brasil em Itabuna, cargo que lhe rendia enorme prestígio junto a “alta sociedade” local. Passou apenas quinze dias em Itabuna em 1930, em plena crise vivida pela cacauicultura e assim registrou tal episódio: “Convivi com a alta burguesia cacauceira daquela cidade e vi como viviam, seus hábitos e sua forma de passar o tempo, embora o cacau estivesse vivendo, como aliás todo o país, uma das maiores crises de sua história. Essa gente costumava passar a maior parte do seu tempo em Salvador, onde todos tinham sua residência, ou mesmo no Rio ou na Europa. Mas, na ocasião, o dinheiro andava curto e eles estavam por lá mesmo. Falavam dos felizes tempos em que ‘acendiam charutos com notas de quinhentos mil réis’, os cabarés funcionando a todo vapor com ‘as melhores mulheres do Brasil’, que lá iam fazer temporada para se encherem de dinheiro. E quase todas as noites jogavam pôquer. (...) Cada um deles tinha seus jagunços devidamente armados e contavam histórias de mortes e assassinatos como se estivessem narrando uma fita que houvessem visto, sem emoção, sem alegria, mas também sem tristeza, e mandar matar um trabalhador mais ousado, era como tomar uma medida administrativa. Todos se compreendiam. E eu ouvia calado”.¹³⁷

Na Bahia, espaço mais presente na narrativa da peça, a revolução de 1930

¹³⁵ ROSA, João Guimarães. *Obras completas, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 11

¹³⁶ LINS, Marcelo da Silva. *Os vermelhos nas terras do cacau: a presença comunista no sul da bahia (1935-1936)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA. Salvador, 2007. 255f. p. 67

¹³⁷ BASBAUM, Leôncio. **Uma vida em seis tempos: memórias**. São Paulo. Alfa-Ômega. 1976. p. 84.

significará uma mudança completa no sistema de dominação, tanto da expressão das classes nos aparelhos do estado, quanto de sua representação política - os partidos, os organismos de classes, as lideranças políticas e ideológicas. O pacto que se encerra em 1930 havia mantido em equilíbrio precário os interesses de três classes: a burguesia mercantil, a burguesia cacauífera e a oligarquia fundiária.

A burguesia mercantil, agente das grandes casas importadoras estrangeiras e dos banqueiros europeus e norte-americanos, era o elo de ligação entre o sistema capitalista internacional e a produção de alimentos e matérias primas agrícolas, principalmente o cacau e o fumo, mas também, secundariamente, o açúcar, os metais e pedras preciosas, o algodão, os couros e as peles e produtos extrativos diversos: “A burguesia cacauífera situava-se, nos 30, em relação extremamente desvantajosa frente ao capital mercantil devido à estreiteza do sistema de crédito e financiamento da produção e ao baixo nível tecnológico da lavoura, que ameaçavam, inclusive, a perspectiva de desenvolvimento da economia cacauífera como um todo, ante a concorrência da produção dos países africanos da *Commonwealth* que já então começa a despontar”¹³⁸.

Para Francisco Oliveira, o papel central da economia da República Velha – cujo últimos estertores são apresentados na peça de Vianinha (a ação se inicia em 1910 para terminar após 1930) – reside na intermediação comercial e financeira da agroexportação: “E esse binômio é de realização quase que totalmente *externa*. A intermediação comercial e financeira retira da economia uma parte ponderável do excedente produzido, que não será reinjetado nela, mas serve à acumulação na economia dos países que a realizam ¹³⁹”. Historicamente, tais condições levam à reiteração da “vocação agrícola” do país, especializando-o ainda mais na produção de “mercadorias de realização externa”. O aprofundamento dessa especialização, que se deu após a Abolição, fez com que “o financiamento da realização do valor da economia agroexportadora fosse, também, e não por acaso, *externo*”¹⁴⁰. Oliveira aponta que esse processo formou uma espécie de vínculo vicioso: “a realização do valor da economia agroexportadora sustentava-se no financiamento externo e este por sua vez exigia a

¹³⁸ GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. *A Formação e a Crise da Hegemonia Burguesa na Bahia (1930-1964)*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Ciências Humanas da UFBA. Salvador, 2003, p.39

¹³⁹ OLIVEIRA, Francisco. “A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República Velha no Brasil”. In: FAUSTO, Boris (org). *História geral da civilização brasileira. Vol. 8 - O Brasil republicano: Estrutura de poder e economia (1889-1930)*. São Paulo: Bertrand, 1995, p. 436

¹⁴⁰ Idem, p. 448

reiteração da forma de produção do valor da economia agroexportadora”¹⁴¹.

A forma circular presente em *Os Azeredo* retrata esse processo histórico em que a própria fábula surge atrelada a um desfecho externo, sempre adiado, o que faz com que as situações sejam sempre repostas. A primeira cena da peça, em que a família Albuquerque sofre com a concorrência dos ingleses, expressa, no plano do conteúdo, os conflitos advindos de personagens externos à trama, que a determinam, exatamente como no movimento histórico real, descrito por Oliveira: “os requerimentos do financiamento externo acabavam por consumir todo o valor da economia agroexportadora, com o que negavam a própria forma de produção; em última análise, o valor gerado pela economia agroexportadora acabou por destinar-se substancialmente a pagar os custos da intermediação comercial e financeira externa, operando-se uma redistribuição da mais-valia entre lucros internos e lucros e juros externos completamente desfavorável aos primeiros”¹⁴².

Nos anos 30, essa situação, no plano das relações entre as classes, dava sinais de fraturas incontornáveis. “Pelo lado da oligarquia, o banditismo que infestava os sertões revelava a um só tempo a fragilidade da dominação baseada na divisão territorial e a precariedade dos meios de subsistência da economia dos latifúndios. Pelo lado da burguesia, as tensões se acumulavam nas crescentes contradições entre os interesses da facção agrária e da facção mercantil”¹⁴³. Em busca de superar essa crise, a revolução de 30 significou o colapso desse sistema de tensões: “no plano econômico, o estado revolucionário procurará consolidar o desenvolvimento do modo de produção capitalista, substituindo-se à burguesia mercantil nas relações com o exterior, através da regulamentação das trocas internacionais e do privilegiamento do lucro industrial e agrícola sobre o lucro comercial e financeiro, por um lado e, por outro, no incentivo à produção e na proteção de mercado interno. No plano político, considerará imprescindível o desarmamento dos coronéis e a extirpação do banditismo, de modo a garantir a unidade do estado nacional”¹⁴⁴.

Essa crise sistêmica, emerge na peça de Vianinha como o declínio da produção do cacau, atividade agroexportadora que sustentou, durante toda a trama, a riqueza da família Albuquerque, vivendo em moldes parecidos com os descritos por Basbaum, mais acima. A cena da expulsão dos camponeses das terras arrendadas é central porque

¹⁴¹ Id,ibd.

¹⁴² Id, p. 449

¹⁴³ GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. *Op. cit.*, p.39

¹⁴⁴ Id,ibd.

sabemos, pelo telegrama enviado por Espiridião e também por meio da reação dos colonos, que durante dois anos proprietários e trabalhadores aguardaram pela construção de uma barragem.

FILHO – Não pode. Não pode ir embora. Tem de construir a barragem.
Onde é que vai minha mãe, seu Miguel. Me responda.
VOZES – Não pode! – Pelo amor de Deus- Dois anos esperando!
Dois anos¹⁴⁵.

Vale a pena nos estendermos sobre essa promessa da barragem, que iludiu igualmente Espiridião e os camponeses. Segundo Maria José Reis, as características que nortearam o setor elétrico brasileiro foram marcadas pela “existência de um portentoso aparelho de planejamento, controle e gestão dos sistemas de produção e distribuição de energia elétrica no conjunto do território nacional e a opção preferencial por grandes usinas de aproveitamento hídrico para o atendimento à demanda de eletricidade”¹⁴⁶. A reação das populações rurais atingidas por esses projetos permitiu o reconhecimento de que “essa instalação provoca uma verdadeira reordenação territorial, exigindo a migração compulsória das populações que historicamente vinham ocupando os espaços requeridos para essa finalidade. Migração que implica deixar para trás não apenas as terras ocupadas, mas também os vínculos comunitários e seu patrimônio sociocultural”¹⁴⁷. A autora descreve então, durante todo seu artigo, a ocorrência de lutas sociais dos pequenos produtores rurais, organizando diversos movimentos por aqueles atingidos pelas diversas construções das barragens espalhadas pelo país. O dado paradoxal é que na peça de Vianinha, *não houve a construção esperada da barragem e, precisamente, esse vazio - e não a obra da hidrelétrica - é o responsável pela expulsão dos agricultores de seu espaço de trabalho. Há, na cena que analisamos, o negativo das situações históricas ocorridas, já que na peça os camponeses imploram pela construção da barragem.*

A busca pela construção da barragem insere-se em um contexto de luta política, liderada pelo PCB, de defesa do progresso do capitalismo brasileiro, condicionada pelo pacto fáustico com a burguesia nacional, ação fantasmática, alegorizada pela amizade impossível, que retorna e marca a progressão circular da peça. Esse progresso se

¹⁴⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Os Azeredo mais os Benevides”. *Op. cit.*, p. 90

¹⁴⁶ REIS, Maria José. “O movimento dos atingidos por barragens: atores, estratégias, de luta e conquistas”. In: FERNANDES, Bernardo Mançano, MEDEIROS, Leonilde Servolo e PAULILO, Maria Ignez. *Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas.vol. 1* São Paulo: UNESP, 2009, p. 269

¹⁴⁷ Idem, p.267

opunha, entretanto, ao sistema de latifúndio, conflito que na peça é alegorizado na eterna espera dos camponeses pela construção da barragem: o fim dessa esperança expressa a vitória da “máscara de cachorro”, de nossa economia, seu caráter agroexportador . O eterno retorno do caráter agroexportador presente na formação do país, segundo Oliveira, “trava o avanço da divisão social do trabalho não apenas nas atividades não-agrícolas; no campo também essa reiteração produz, no fim, os mesmos efeitos”¹⁴⁸. Para o sociólogo, nascendo como uma burguesia agrária, quando se fundam na economia brasileira simultaneamente o trabalho assalariado e o campesinato – após a libertação dos escravos – a classe dominante rural “bloqueará o avanço da divisão social do trabalho no campo, em suma a penetração do capitalismo no campo, de uma forma quase total, exatamente porque perpetuou o mecanismo que inicialmente cumpria o papel da acumulação primitiva”¹⁴⁹. Esse mecanismo foi a perpetuação da coerção extra-econômica do trabalho, via mecanismos de controle político e social como as relações de favor ou a violência escancarada: “a burguesia agrária brasileira reproduziu internamente o mecanismo de exploração externa que lhe roubava o excedente”¹⁵⁰. No fundo, assim como toda a ação da peça de Vianinha é determinada na cena inicial, pela presença *ausente, negativa*, dos ingleses, que forçam a rica família de Espiridião a abandonar o ramo industrial para se dedicar ao cultivo agroexportador do cacau, o mecanismo determinante de ambos os movimentos – o da peça e o da sociedade brasileira – residiu na subordinação de toda economia, de “todos os seus segmentos tanto setoriais quanto regionais, à forma de produção de valor da economia agroexportadora e seu xipófago, a intermediação comercial e financeira externa”¹⁵¹.

Invertamos agora a perspectiva, olhando a peça de Vianinha por meio dos “olhos de nem ser” do bezerro morto, o camponês Alvimar, pendurado no pórtico de nossa trajetória de formação negativa.

Derrota da dialética no esterco das contradições

Leandro Konder apontou a inexistência da recepção crítica, no movimento comunista brasileiro, de uma obra vital para a recuperação do núcleo dialético do pensamento de Marx, os *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, já que o texto

¹⁴⁸ OLIVEIRA, Francisco. *Op. cit.*, p. 452

¹⁴⁹ Idem, *ibid.*

¹⁵⁰ Idem, *ibid.*

¹⁵¹ Idem, *ibid.*

fora publicado na União Soviética apenas em 1932. Sob o prisma da questão agrária no Brasil, a peça de Vianna revela que essa derrota da dialética não foi apenas teórica. Como sugere o próprio texto de Marx, as relações de trabalho e de propriedade estão em unidade dialética com a consciência: “o homem – por mais que seja, por isso, um indivíduo *particular*, e precisamente sua particularidade faz dele um indivíduo e uma coletividade efetivo-individual – é, do mesmo modo, tanto a *totalidade*, a totalidade ideal, a existência subjetiva da sociedade pensada e sentida para si, assim como ele também é na efetividade, tanto como intuição e fruição efetiva da existência social, quanto como uma totalidade de externalização da vida humana. Pensar e ser são, portanto, certamente *diferentes*, mas [estão] ao mesmo tempo *em unidade* mútua”¹⁵². A derrota da dialética, procuramos demonstrar, deu-se também no plano da práxis: “uma leitura cuidadosa das minutas dos Congressos Operários e de outros documentos constantes destas coleções sugere, no entanto, que ainda mais importante foram os problemas com que se defrontou o próprio movimento operário nas primeiras duas décadas do século XX”¹⁵³.

Em *Os Azeredo mais os Benevides*, o movimento político articulado pelo Filho apresenta-nos uma imagem dialética, em chave alegórica cifrada, das origens de um importante movimento camponês brasileiro, já em decadência no momento em que Vianna pôde refletir sobre ele, no início dos anos 60: as Ligas Camponesas. “As primeiras Ligas Camponesas que surgiram em nosso país remontam ao período imediatamente posterior à redemocratização de 1945. Elas nasceram sob a iniciativa e direção do recém-legalizado Partido Comunista (...) Entretanto, as Ligas e as associações rurais da época, ao se subordinarem à consigna da aliança operária camponesa e a política de acumulação de forças que marcava, taticamente, a ação do Partido Comunista, naquele momento, tornam-se incapazes de ganhar nitidez e autonomia política próprias. (...) Essa Ligas e associações rurais foram fundadas em quase todos os estados brasileiros, reunindo em torno de si algumas dezenas de milhares de trabalhadores rurais e camponeses”¹⁵⁴.

Segundo Cláudia Helena da Cruz, pode-se situar, em linhas bastante gerais, a trajetória política das Ligas Camponesas em três fases. “A primeira fase (1954-1959), momento em que a ação das Ligas voltava-se para assistência e organização dos

¹⁵² MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.108

¹⁵³ VIOTTI DA COSTA, Emília. *A dialética invertida e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p.150

¹⁵⁴ AZEVÊDO, F. A. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982. p. 55-56.

camponeses contra as condições sociais a que estavam submetidos, a exemplo do *cambão* (trabalho não remunerado). A Segunda fase (1960-1962), período em que (...) ocorreu [seu] grande crescimento (...) e o Conselho Regional definiu a “reforma agrária radical”, com as palavras de ordem: “na marra ou lei”¹⁵⁵. Nessa fase: “as Ligas incorporaram as concepções “foquistas” da revolução armada, criando vários campos de treinamento guerrilheiro, em Dianópolis, Almas e Natividade, em Goiás, que seriam posteriormente desarticulado pelas forças armadas”¹⁵⁶. Já na terceira fase, a partir de 1963, as Ligas entraram em crise, marcada pela perda da hegemonia do movimento social agrário para os sindicatos rurais, controlados pelos comunistas e pela Igreja Católica, com o apoio do governo de João Goulart: “Com o surgimento dos Sindicatos Rurais, a ligas começaram a perder força , seu enfraquecimento se dava pela transformação do meio rural, pelo avanço do capitalismo no campo. Ou seja, os trabalhadores rurais deixavam de ser *foreiros*, *parceiros* e passavam a *assalariados* organizados em Sindicatos. Começavam a reivindicar: salário mínimo, repouso semanal remunerado, férias, décimo terceiro salário”¹⁵⁷.

A trajetória de Alvimar e de seu Filho alegoriza, no plano narrativo da peça de Vianna, esse processo de luta pela propriedade da terra, percurso que reflete ainda os impasses da política de esquerda no Brasil, dirigida pelo PCB, durante as seis primeiras décadas do século XX. O movimento político de resistência deflagrado pelo Filho, no entanto, ocorre *antes* da fundação das primeiras Ligas, e não conta, por isso, com qualquer apoio institucional ou de ideário do Partido. No entanto, sabemos que já naquele momento os conflitos no campo acirravam-se e contavam com o apoio, ainda não organizado, da Internacional Comunista e do PCB: “A IC e seus órgãos continuavam a divulgar em 1930 teses e diagnósticos que já vinham sendo amadurecidos há pelo menos dois anos, como o do papel central da classe camponesas nos movimentos revolucionários do grupo de países coloniais, semicoloniais e dependentes. (...) Mas há significativa mudança no tom das diretrizes: a insistente proposta de criação de soviets e grupos armados de auto-proteção levava a considerar o movimento camponês quase que unicamente como um vetor da insurreição armada. Tais diretrizes, transmitidas diretamente pela IC, certamente influíram na mudança verificada

¹⁵⁵ CRUZ, Cláudia Helena da. Encontros entre a criação literária e a militância política Quarup (1967) de Antônio Callado. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2003. 185f. p. 78

¹⁵⁶ AZEVEDO, F. A. *As Ligas Camponesas*. Op. cit. p.78

¹⁵⁷ CRUZ, Cláudia Helena da. *Op. cit.*, p. 79

na imprensa e nos documentos do PCB em relação à ênfase com que eram divulgadas as propostas de organização dos trabalhadores do campo. Diferentemente dos anos anteriores, as menções às Ligas Camponesas passaram a ser mais constantes, mesmo que dissessem mais respeito à intenção de criá-las do que propriamente de Ligas já existentes. Ao mesmo tempo, os pronunciamentos do PCB passam a consagrar a idéia da insurreição armada como a mais eficaz solução para os problemas do campo”¹⁵⁸.

A peça de Vianinha expressa a derrota desse movimento político, que inicia-se nas tentativas de insurreição armada, passa pela criação das Ligas Camponesas e sossobra com a sindicalização dos camponeses, sob a proteção populista do Estado. Tal movimento de resistência dos trabalhadores agrários, assim como aquele deflagrado na peça pelo Filho, insistiu no que Marx chamou, nos Manuscritos de 1844, de “comunismo rude”, caracterizado por lutar pela propriedade e não por sua negação, acompanhada da emancipação do trabalho: “[no comunismo rude] a terra ainda é, aqui, reconhecida como uma existência da natureza independente do homem, ainda não como capital, isto é, como um momento do trabalho mesmo”¹⁵⁹. Para Marx a luta política que se dedica apenas à conquista da terra ignora que “a oposição entre *sem propriedade e propriedade* é ainda mais indiferente, não tomada em sua *relação ativa*, em sua *relação interna*, nem [tomada] como *contradição*, enquanto ela não for concebida como a oposição entre o *trabalho* e o *capital*. Mas o trabalho, a essência subjetiva da propriedade privada enquanto exclusão da propriedade, e o capital, o trabalho objetivo enquanto exclusão do trabalho, são a *propriedade privada* enquanto sua relação desenvolvida da *contradição*, e por isso uma relação enérgica que tende à solução.”¹⁶⁰. O desfecho trágico do movimento liderado pelo Filho está relacionado, além de um contexto histórico marcado por diversas formas de opressão e de alienação do trabalho, também a uma conjuntura política em que a emancipação *universal* do trabalho deu lugar ao combate pela conquista da terra, como forma de redistribuição da propriedade privada e não de sua suspensão¹⁶¹. A cena final da peça, em que o pacto entre Alvimar e

¹⁵⁸ SANTOS, Leonardo Soares dos. *As ligas camponesas do PCB: a transformação da questão agrária em ação política (1928-1947)*. Encontrado em: <https://www.academia.edu/3252236> Consultado em 10/07/2014.

¹⁵⁹ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 101

¹⁶⁰ Idem, p. 103

¹⁶¹ Segundo Bernardete Wrublewski Aued, a estratégia de luta pela reforma agrária dirigida pelo PCB, e depois encampada pelas Ligas Camponesas, foi marcada pela via política parlamentar, pela busca pelos postos eletivos para o movimento camponês, aliados aos operários que já possuíam representantes na Câmara federal, bem como aos representantes do movimento estudantil da frente nacionalista: “A nova bandeira – da reforma agrária radical – repercutiu muito favoravelmente na movimentação do

Espiridião é de novo refeito, agora sobre o cadáver do Filho, é alegoria trágica desse processo histórico.

As formas pré-capitalistas de trabalho no campo brasileiro, conjugadas ao modo de produção e de propriedade privada do latifúndio, voltado para o mercado externo, condicionaram uma espécie brutal de alienação, que “derrotou a dialética” e o movimento popular em um pacto que, além de político, foi também econômico, ao se apostar na busca pela propriedade, pela reforma agrária, como plataforma que ignorou a emancipação do trabalho, como categoria geral.

Estaríamos assim diante, em *Os Azevedo*, não apenas do conflito, de teor dramático, de uma família que luta para sobreviver no campo, sob a dependência do sistema de latifúndio. Essa camada dramática, marcada por conflitos privados e familiares como a relação sentimental entre Alvimar e Lindaura ou a “adoção” do filho da família de lavradores pelo patrão, alegoriza um processo histórico de longo fôlego, que expressa a recepção das ideias marxistas no Brasil e luta política correspondente a essas ideias, condicionadas – a recepção e a prática anticapitalista – por um panorama histórico particular, em que as relações de favor convivem com formas capitalistas de exploração do trabalho. A dialética entre mundo urbano e mundo rural, presente na peça de Vianinha, apresenta-nos fragmentos do processo histórico de formação desse capitalismo brasileiro, em que o sistema colonial de exploração oligárquica da terra conjugou-se às mais modernas formas de produção industrial, com o correspondente pacto entre oligarquia agrária e burguesia internacional, determinado pelo mercado externo de bens de consumo.

O peculiar na forma dramaturgicada de *Os Azevedo* é que tal movimento histórico, de caráter épico, portanto, tenha sido expresso de maneira alegórica, cifrada pelos conflitos privados e familiares dramáticos. Nossa hipótese, que procuramos demonstrar durante todo o capítulo, é que tal forma não se deve a uma escolha equivocada do dramaturgo, ou mesmo a uma tentativa modernista de configurar um certo “hibridismo formal”. O caráter desajustado da convivência de procedimentos épicos e dramáticos presente na peça congela e paralisa tanto a progressão dramática tradicional quanto a

campesinato, passando a demarcar um novo tipo de luta pela terra. (...) O PCB, coerente com sua estratégia global de transformação, buscava levá-la a efeito pela via parlamentar, pela implantação de reformas de base que assegurassem mudanças gradativas, em outras palavras, pela acumulação de forças”. (AUED, B.D. “Nos caminhos da cisão – 1986”. In: STEDILE, J. P. (org) *História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964*. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 86

exposição panorâmica épica: não vemos nessa dramaturgia nem as trajetórias diversas da multidão dos personagens presentes no *Círculo de giz caucasiano* e nem a unidade de ação, de caráter progressivo e irremediável, de um drama como o *Wallenstein*. A dialética estagnada da peça de Vianna, pelo contrário, é marcada por um pacto que retorna, como um fantasma, a impedir que outras trajetórias seja apresentadas e que a linha de ação progrida. Estamos diante, salvo engano, de outro negativo; esse o *negativo fotográfico*, que precisa ser devidamente *revelado* para transformar-se em imagem do país.

Epílogo: notas sobre performance e representação na história do teatro épico brasileiro – uma dialética trágica

Com a crise do capitalismo após a Segunda Grande Guerra, a teoria teatral de vertente norte-americana, principalmente, passou a confrontar um dilema que também contaminava e desacreditava a filosofia tradicional: o problema da representação. Com a emergência dos *happenings* e da *performance art*, como formas artísticas de protesto, marcaram um contexto histórico em que as interrogações sobre a verdade assim como as que concerniam à totalidade e ao Real, giravam todas em torno da possibilidade de representação do mundo: “o problema da representação corrói como um vírus todas as disciplinas estabelecidas, em particular desestabilizando a dimensão da linguagem, a referência e a expressão(...), assim como a do pensamento”¹⁶². É possível relacionar essa crise de representação à emergência do que Ernest Mandel chamou de capitalismo tardio, definido como o terceiro estágio deste sistema, hegemonicamente batizado de globalização. Sucedendo os estágios do capitalismo de mercado e do monopolista ou imperialista, o capitalismo multinacional marcaria a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se poderia mais conceituar algum lugar “fora do sistema”, como a Natureza ou o Inconsciente, constantemente bombardeados pela mídia e pela propaganda. A economia do capital tardio por um lado postula entidades invisíveis, como o capital financeiro e, por outro, “assinala singularidades impossíveis de teorizar, como os derivados”¹⁶³. No

¹⁶² JAMESON, Fredric. *Representar el capital*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013, p.15

¹⁶³ Idem, *ibid*. Os derivados são um dos principais instrumentos financeiros que permitem às pessoas e empresas antecipar-se e proteger-se dos riscos ou mudanças que podem ocorrer no futuro, evitando serem afetados por situações adversas. Graças aos derivados, por exemplo, é possível a um investidor, que faça

que se concerne ao contexto político, a teoria da *performance art* procura responder à mutação que sofreu a pergunta tradicional – “o que é o Estado?”- tornada agora uma interrogação sem resposta – “onde está o Estado?”- já que “essa coisa que antes se chamava poder, que parecia tão sólida e tangível como uma moeda de ouro, tem se transformado em um joguete etéreo”¹⁶⁴. Toda a desestabilização formal, que passou a ser teorizada no teatro a partir dos anos de 1960 – e que seria chamada, mais contemporaneamente, de teatro pós-dramático, abrangendo, indistintamente, a performance, a dança, o vídeo, e as artes visuais – está baseada em um problema de representação, e podemos dizer que foi a própria história do capitalismo que “desregulou a arte”, de modo que se os dilemas da representação são pós-modernos e históricos, também podemos dizer que “a história como tal tem passado a ser um problema de representação”¹⁶⁵. O princípio básico da categoria da performance, é o de que o “performativo acontece em lugares e em situações não marcadas tradicionalmente como ‘artes cênicas’, desde o disfarce e o travestismo até certos tipos de escritura e de discurso falado” faz com que “seja cada vez mais difícil manter uma distinção entre as aparências e a realidade, os fatos e a simulação, as superfícies e as profundidades. A realidade social é simulada até a medula. Na modernidade, se pensou que o que havia

um negócio pelo qual receberá em dólares, dentro de alguns meses, fixar hoje o preço de câmbio da moeda norte-americana para esta operação. Em termos mais formais, pode-se dizer que um derivado é um instrumento financeiro cujo valor depende do preço de um ativo (um bônus, uma ação, um produto ou mercadoria), de uma taxa de lucro, de um tipo de câmbio, de um índice (de ações, de preços, ou outros), ou de qualquer outra variável quantificável. Robert Kurz, em artigo chamado “A economia política da simulação, pergunta-se: “Em que medida a realidade é real? (...) A inquietante sensação de que a realidade pode ser interrompida a qualquer momento, como se alguém retirasse o plugue da tomada, penetrou abertamente até mesmo na consciência cotidiana”. Segundo o autor, com os avanços tecnológicos pós-segunda guerra mundial, “a consciência simuladora alastrou-se pelo âmbito profissional e atingiu a estrutura da sociedade. Os yuppies, eles próprios um produto da mídia, começaram a simular os critérios capitalistas de eficiência e sucesso em vez cumpri-los efetivamente. (...) É quase chique não ser capaz de concentrar-se em mais nada: “Todos são artistas” (Joseph Beuys); pintores incapazes de pintar; cantores incapazes de cantar e escritores incapazes de escrever. “Todos têm seus cinco minutos de fama” (Andy Warhol). Não foi apenas a revolução tecnológica da nova mídia que ensejou, no final do século 20, uma lastimável cultura da “falsa autenticidade” ou da “autêntica falsidade”. Numa sociedade em que a economia é a base de tudo, a consciência simuladora também deve ter um fundamento econômico. Mas em que consiste a “economia política da simulação”? Para responder a essa pergunta, devemos saber exatamente aquilo que na economia capitalista não pode mais figurar como “real” e por isso deve ser simulado”. Para Kurz, “os chamados derivados financeiros, originalmente um instrumento de proteção contra o risco nas negociações com o exterior, sofreu paradoxalmente uma drástica transformação num mercado especulativo que hoje alcança, no âmbito global, o volume aproximado de US\$ 50 trilhões. O capitalismo simula a si próprio. O capital fictício do crédito governamental e o capital fictício da especulação comercial estão inextricavelmente entrelaçados, as dívidas de um setor são “pagas” com as dívidas do outro, e o crescimento simulado alimenta a própria simulação”. (KURZ, Robert. *Folha de São Paulo*, 03/09/1995, publicado com o título *A realidade irreal* e tradução de José Marcos Macedo)

¹⁶⁴ JAMESON, Fredric. *Op. cit.*, p. 15

¹⁶⁵ Idem, *ibid.*

sido mais profundo e oculto era mais real que o que se encontrava na superfície. Mas no pós-modernismo, a relação entre as profundidades e as superfícies é fluida”.¹⁶⁶ Tal princípio pressupõe que, se a realidade é fluida e é impossível distingui-la da simulação, categorias de representação tais como narrativa, conflito e personagens não fazem mais sentido: a prática dessa forma espetacular estaria então no jogo das aparências, em que a ação artística não mais representa uma realidade enigmática e transcendente, mas afirma e repete a si própria, em um jogo de simulacros¹⁶⁷ ou um labirinto de espelhos sem fim.

O problema da representação foi devolvido em tempos modernos por Heidegger à discussão filosófica. Heidegger entende a representação como sintoma histórico da modernidade e consequência da cisão entre sujeito e objeto: “quando meditamos sobre a modernidade, perguntamos pela imagem do mundo moderna. (...) Terá cada era da história a sua imagem do mundo, e isso no sentido de que, em cada caso, se esforçou pela sua imagem do mundo? Ou perguntar pela imagem do mundo é, já e apenas, o modo moderno de representar?”¹⁶⁸ Para Heidegger, o *re-presentar* (*Vor-stellen*) é a essência do ato do conhecimento na modernidade e abrange uma esfera muito maior do que a estética: “tem como objetivo trazer para diante de si qualquer ente, de tal modo que o homem calculador possa estar seguro do ente, isto é, possa estar certo do ente. Só se chega à ciência como investigação se, e apenas se, a verdade se transformou em certeza de representar. (...) O ser do ente é procurado e encontrado no estar re-presentado do ente”¹⁶⁹. A contradição entre sujeito e objeto é identificada a partir desse mesmo re-presentar: “se, deste modo, o caráter de imagem do mundo é esclarecido como o estar-representado do ente, então, para captar completamente a essência moderna do estar-representado, temos de extrair, a partir da palavra e do conceito deteriorados ‘representar’, a força da denominação originária: o pôr diante de si e para si. É através disto que o ente vem parar em objeto, e só assim recebe o selo do ser. Que

¹⁶⁶ SCHECHNER, Richard. *Estudios de la representacion*. México, FCE, 2012, p. 50-51

¹⁶⁷ O conceito de simulacro, utilizado por Jean Baudrillard em *Simulacros e simulação*, é a reprodução, em discurso filosófico, do que descreve Schechner: o simulacro seria *uma cópia sem original*. Em um mundo povoado por reproduções, de que a Disneylândia seria o paradigma, a única forma de arte possível teria como princípio perfurar o tecido etéreo da simulação, gerando ações capazes de invadir e desestabilizar o cotidiano simplesmente por não representarem nada, por não se constituírem como simulacros: “dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. (...) Simular não é fingir. (...) A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real quando toda Los Angeles e a América já não são reais, mas do domínio (...) da simulação” (BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’água, 1991, p. 15-22)

¹⁶⁸ HEIDEGGER, Martin. “O tempo da imagem no mundo”. In: *Caminhos de floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014, p. 111

¹⁶⁹ Idem, p. 110; 113

o mundo se torne imagem e que o homem, dentro do ente, se torne *subjectum*, é um e o mesmo processo”¹⁷⁰. Assim, “o processo fundamental da modernidade é a conquista do mundo como imagem. A palavra imagem significa agora o delineamento do elaborar que representa”¹⁷¹. No entanto, para Heidegger, a modernidade já anuncia, nessa cisão entre sujeito e objeto, uma crise da representação: “um sinal deste processo é que, por todo o lado, nas mais variadas figuras e roupagens, o gigantesco se manifesta. Nisto, o que é gigante anuncia-se, ao mesmo tempo, na direção do que é cada vez mais pequeno. Pensemos nos números da física atômica (...). Mas, logo que o gigantesco da planificação e do cálculo, da instituição e da garantia, muda do que é quantitativo para uma qualidade que lhe é própria, o que é gigante e o que está, aparentemente sempre e completamente, para ser calculado torna-se, através disso, incalculável”¹⁷². Por meio dessa *sombra*, o mundo moderno “põe-se a si mesmo num espaço retirado da representação, e concede assim àquele incalculável a determinação que lhe é própria (...), esta sombra aponta para uma outra coisa, cujo saber nos é recusado”¹⁷³. Esta crise da representação, tomada como base da modernidade erigida sobre a luz da imagem, será o ponto de partida para a teoria da performance na arte.

A sociologia norte-americana do pós –guerra também jogou papel fundamental nessa crítica da modernidade como mundo da imagem e da representação. Ervin Goffman sistematizou o conceito de *face* (fachada) para caracterizar um cotidiano mediado pela imagem: A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados. (...) A fachada pessoal e a fachada dos outros são construtos da mesma ordem: são as regras do grupo e a definição da situação que determinam quantos sentimentos devemos ter pela fachada e como esses sentimentos devem ser distribuídos pelas fachadas envolvidas. (...) Uma pessoa *tem, está com ou mantém* a fachada quando a linha que ela efetivamente assume apresenta uma imagem dela que é internamente consistente, que é apoiada por juízos e evidências comunicadas por outros participantes, e que é confirmada por evidências comunicadas por agências impessoais na situação”¹⁷⁴. A fachada define um mundo em que todos estão em constante estado de atuação: “ quando uma pessoa assume uma imagem do eu expressa através da fachada, os outros terão a expectativa de que ela atuará de acordo com essa

¹⁷⁰ Idem, p. 115

¹⁷¹ Idem, p. 117

¹⁷² Idem, p. 119

¹⁷³ Idem, ibd.

¹⁷⁴ GOFFMAN, Erving. “Sobre a preservação da fachada: uma análise dos elementos rituais na interação social ”. In: *Ritual de interação*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 14-15

fachada. De formas diferentes em sociedades diferentes, ela precisará mostrar respeito próprio, renunciando a certas ações porque elas estão acima ou abaixo dela, enquanto se força a realizar outras, mesmo que sejam muito custosas para ela. (...) Ela precisa garantir que uma *ordem expressiva* particular seja mantida – uma ordem que regula o fluxo de eventos, grandes ou pequenos, de forma que qualquer coisa que pareça ser expressada por eles será consistente com sua fachada”¹⁷⁵. Apelando automaticamente à fachada, cada pessoa sabe como se comportar em sociedade: “fazendo-se repetida e automaticamente a pergunta, ‘se eu agir ou não desta forma, será que eu ou os outros perderemos fachada?’, ele decide, a cada momento, conscientemente ou não, como se comportar”¹⁷⁶. As fachadas funcionam como dispositivos que fornecem “informações importantes sobre as formas em que é possível retirar as bases cerimoniais da formação do eu. Como consequência, podemos obter dessa história informações sobre as condições que precisam ser satisfeitas se os indivíduos quiserem ter eus”¹⁷⁷.

A tradição marxista brasileira da segunda metade do século XX – com sua crítica da epistemologia e do contemplativo, sua denúncia da unidimensionalidade e da reificação, por meio da recepção, por exemplo, da obra de Marcuse (*Eros e civilização*, principalmente)¹⁷⁸ – enriquecerá esta análise com uma identificação entre modernidade e capitalismo, muitas vezes por meio de uma leitura precipitada da filosofia que chegava da Europa: “Marcuse teve no Brasil uma péssima recepção. Nas décadas de 1960/1970, época de seu grande sucesso junto aos estudantes rebeldes, acabou sendo identificadounilateralmente com a contra-cultura, o que gerou incompreensões por todos os lados. As escolas católicas, vendo nele um arauto da permissividade sexual e da liberação das drogas, proibiam a leitura de suas obras. A esquerda comunista interpretava sua crítica à cultura ocidental como irracionalista. E a academia,

¹⁷⁵ Idem, p. 17

¹⁷⁶ Idem, p. 42

¹⁷⁷ GOFFMAN, Erving. “A natureza da deferência e do porte”. *Op. cit.*, p. 92-93

¹⁷⁸ Segundo Zuenir Ventura, “um alemão de 70 anos, exilado nos Estados Unidos, ia ser o guru da geração de 68 em quase todo o mundo: Herbert Marcuse. Marcuse, um dos chamados “3 M de 68” — os outros eram Marx e Mao —, invadiu a imaginação dos jovens brasileiros através da imprensa mesmo antes de desembarcar nas livrarias. Ele chegou por meio de dois livros, *Eros e civilização* e *Ideologia da sociedade industrial*, que permaneceram nas listas de *best sellers* durante meses. O terceiro a chegar, já em outubro, *Materialismo histórico e existência*, esgotou 1.500 exemplares em poucos dias. (...) [Paulo] Francis era marcusiano, se é que se lhe pode atribuir adesões incondicionais. Mesmo agora o colunista da *Folha de S. Paulo* não nega a importância do pensador alemão no seu próprio pensamento: ‘Marcuse foi o homem dos 60, ninguém pode tirar dele este mérito’. Francis não concorda, por exemplo, com *Eros e civilização*, mas acha um “livro maravilhoso”, principalmente para quem ‘tinha vocação marxista, mas não era do partido e não podia ignorar Freud’. Segundo Francis, Marcuse foi quem ‘mais manjou’ a época. “Ele entendeu logo as novidades: o consumismo, a sociedade de massa, a socialdemocracia no mundo capitalista, a importância das minorias”.(VENTURA, Zuenir. *1968: ao ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 65)

exclusivamente voltada na época para a exigente tarefa da leitura estrutural dos textos filosóficos não tinha tempo para se entreter com um filósofo que, no seu entender, padecia de falta de rigor”¹⁷⁹.

Para Carlos Nelson Coutinho, a chamada Escola de Frankfurt foi recebida no Brasil como “estímulo intelectual à contracultura irracionalista” e sua recepção iniciou-se muitos livros de Marcuse”, que foram então publicados ao lado de “importantes ensaios de Benjamin, Adorno e Horkheimer”. Esse processo foi determinado pela “peculiar situação brasileira dessa segunda metade dos anos de 1960” e dependeu dessa situação que Marcuse “tenha desfrutado, na vida intelectual brasileira da época, de uma influência incomparavelmente superior à de seus companheiros de Escola”. Marcuse chegava ao Brasil “no momento em que um amplo setor da intelectualidade de esquerda não julgava mais encontrar nas posições do PCB(e da cultura marxista que lhe era próxima) uma resposta adequada aos desafios da realidade”. Apesar de fornecer uma “crítica concreta das tendências totalitárias que vê florescer no capitalismo organizado da época, indicando com precisão suas raízes culturais” uma leitura apressada e distorcida da obra de Marcuse serviu, segundo Carlos Nelson, “como ponto de partida para essa passagem do *gauchisme* ao irracionalismo aberto: de estímulo para a contestação armada à ditadura, Marcuse tornou-se fonte de inspiração para os movimentos da chamada contracultura, ou, mais precisamente, daquela versão tropicalista da *Kulturkritik* romântico-anticapitalista que floresceu e se desenvolveu aqui”¹⁸⁰. Por demais contaminado pelo jargão do último Lukács, Carlos Nelson chama

¹⁷⁹ LOUREIRO, Isabel Maria. “Herber Marcuse - anticapitalismo e emancipação”. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 28(2): 7-20, 2005.

¹⁸⁰ COUTINHO, Carlos Nelson. “Dois momentos brasileiros da Escola de Frankfurt”. In: *Cultura e sociedade no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 73-76. Para um exemplo menos problemático da tradição brasileira que identificou modernidade e capitalismo, podemos mencionar Raymundo Faoro: “Ao capitalismo político sucedeu, em algumas faixas da Terra, o capitalismo dito moderno, racional e industrial. Na transição de uma estrutura a outra, a nota tônica se desviou — o indivíduo, de súdito, passa a cidadão, com a correspondente mudança de converter-se o Estado de senhor a servidor, guarda da autonomia do homem livre”. A ênfase na criação artística inédita do indivíduo, típica da modernidade, é relacionada por Faoro à “liberdade pessoal, que compreende o poder de dispor da propriedade, de comerciar e produzir, de contratar e contestar, assume o primeiro papel, dogma de direito natural ou da soberania popular, reduzindo o aparelhamento estatal a um mecanismo de garantia do indivíduo”. O capitalismo não pode assim ser separado da modernidade porque “Somente a lei, como expressão da vontade geral institucionalizada, limitado o Estado a interferências estritamente previstas e mensuráveis na esfera individual, legitima as relações entre os dois setores, agora rigidamente separados, controláveis pelas leis e pelos juizes. E o que se chamou, em expressão que fez carreira no mundo jurídico e político, de Estado burguês de direito, que traduz o esquema de legitimidade do liberalismo capitalista”. (FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Rio de Janeiro: Globo, 2001, p. 867)

de irracionalismo uma estética que partiu não da crítica à razão, mas de um combate à representação.

Se o mundo moderno é constituído por infinitas formas de representação, se a imagem funciona como mediação universal e se toda a vida social é uma constante atuação, para a teoria da performance a arte, interessada em resistir a este estado de coisas, deveria *romper com a representação*: “A ‘não atuação’ se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua atividade (por exemplo, os auxiliares de cena no teatro japonês). Não estando vinculado à matriz de um contexto de representação, ele se encontra aqui numa situação de ‘atuação sem matriz’. Na etapa seguinte, denominada ‘matriz simbolizada’, Kirby se refere a um ator que manca como Édipo. Mas ele não representa o ato de mancar: é obrigado a isso por uma tala em sua calça. Portanto, ele não imita o ato de mancar, mas apenas realiza uma ação.¹⁸¹

Anatol Rosenfeld identifica nas peças dirigidas por Zé Celso Martinez Correia, no Teatro Oficina, a aclimatação inicial dessa teoria da arte performática no Brasil:

Com efeito, [José Celso] confessa que “hoje não acredito mais na eficiência do teatro racionalista”. (...) O que José Celso exige é “um teatro de crueldade brasileiro”, “teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos (...) O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura, do rompimento com todas as grandes linhas do pensamento humanista¹⁸²”.

Mais adiante, Anatol relaciona esse rompimento com a tradição do pensamento humanista a uma intenção de romper os padrões da estética da vertente kantiana, que concebe a arte como campolúdico isolado da vida real: “a arte moderna parece esforçar-se por romper esse campo lúdico¹⁸³”. O choque, defendido por Zé Celso, buscaria “reconquistar a dimensão do estímulo vital, provocando uma reação interessada, isto é, uma atitude não meramente contemplativa¹⁸⁴”. Essa espécie de “*negação do estético*” estaria ligada a uma crítica da representação, no plano da arte, impondo a realidade, “visto que neste caso a representação artística do objeto já não pode ser diferenciada, na nossa sensibilidade, da própria natureza do objeto como tal¹⁸⁵”.

¹⁸¹ LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p. 224 e 225.

¹⁸² ROSENFELD, Anatol. “O teatro agressivo”. In: *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.50

¹⁸³ Idem, p. 53

¹⁸⁴ Idem, p. 54

¹⁸⁵ Idem, ibd.

Nesse mesmo contexto histórico brasileiro, mas em vertente contrária à performativa, Vianna procurou enfrentar essa crise da representação afirmando, ao contrário do que vimos em Heidegger, a possibilidade cognoscível dessa “zona de sombra” da modernidade, buscando compreender o capitalismo brasileiro como totalidade. Mencionamos que essa totalidade tardia não é visível como tal, mas a obra de Vianinha soube apreender seus sintomas. Daí que esse seu intento de construir um modelo do capitalismo brasileiro – porque é isso o que significa a representação nesse contexto – resulte em uma mescla de êxito e de fracasso: alguns aspectos ficaram em primeiro plano; outros passaram ao largo ou foram tergiversados. O seu teatro épico revela não a impossibilidade da representação da realidade do capital em seu estágio mais avançado, mas sim que toda representação é parcial, de que toda representação possível é uma combinação de modos diversos e homogêneos de construção ou expressão, tipos completamente distintos de articulação que, posto que são mutuamente incomensuráveis, não podem resultar em mais do que uma mescla de enfoques que assinala as múltiplas perspectivas desde as quais se pode abordar essa totalidade e nenhuma das quais se esgota nos procedimentos épicos empregados. Talvez, no entanto, essa mesma incomensurabilidade seja a razão de ser da própria dialética, que existe para coordenar modos incompatíveis de pensamento sem reduzi-los ao que Marcuse chamou de “unidimensionalidade”. Assim, a comparação entre a teoria da performance e a obra teatral de Vianinha, sob a moldura do contexto histórico brasileiro dos anos de 1960, não demonstra que o capitalismo é uma realidade irrepresentável – o capitalismo como sistema inefável, uma sorte de mistério que está mais além da linguagem ou do pensamento – mas sim que houve uma tentativa de tornar o teatro épico brasileiro uma forma capaz de expressar o que parecia inexprimível. Segundo Jameson, “do espaço capitalista podemos postular um panteísmo espinoziano em que a força insufladora está em todas as partes e em nenhuma, e ao mesmo tempo se acha em incessante expansão, tanto por via da apropriação como da subsunção”¹⁸⁶. Com relação à temporalidade do sistema, seria possível observar que “ a máquina sempre está rompendo-se e reparando-se a si mesma, não mediante à solução de seus problemas locais, senão mediante mutações a escalas cada vez maiores, sempre esquecendo pontualmente seu passado e tornando irrelevantes os futuros que abriga”¹⁸⁷.

A peça *Os Azeredo mais os Benevides* nos revela que o capitalismo brasileiro

¹⁸⁶ JAMESON, Fredric. *Op. cit.*, p. 18

¹⁸⁷ Idem, *ibid.*

apresenta desafios ainda maiores do que os descritos por Jameson: para se compreender o processo de formação histórico do país é preciso levar em conta uma dialética representacional que considera a complexidade das infinitas relações de dependência que atrelam a realidade local à espacialidade e temporalidade globais. A obra de Vianinha nos apresenta o que Jameson chamou, em outro lugar, de uma certa *estética do mapeamento cognitivo* - “uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global”¹⁸⁸. Ao elaborar a sua “estética do mapeamento cognitivo”, Vianinha o fez por meio de uma dialética particular, que expressa a recepção enviesada das idéias marxistas por aqui mas que também contém seu momento de verdade: o processo de formação brasileiro só pode ser compreendido por meio de uma dialética também ela transformada e trágica. Para que o teatro épico se aclimatasse por aqui, Vianinha teve que, necessariamente, levar em conta uma “dialética representacional” extremamente complexa, aparentemente enfeitada pelos imperativos categóricos da mercadoria e de suas ilusões, e inventar formas novas para lhe fazer justiça. O seu teatro pedagógico e político não é, então, uma convocação para a volta a um enclave de uma perspectiva mimética europeia e reprodutora: o teatro épico de Vianinha procura se ater à verdade do capitalismo tardio no Brasil, ao mesmo tempo em que tentou realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade de representá-la, de tal modo que seus espectadores pudessem entender seu posicionamento como sujeitos individuais e coletivos, neutralizada pela confusão espacial e social.

A pista fornecida por Jameson, permite-nos compreender as diferenças da dramaturgia épica de Vianinha, quando comparada à de matriz europeia: “um conceito essencialmente alegórico tem que ser introduzido (...) a fim de transmitir algo do senso de que essas novas e enormes realidades globais são inacessíveis a qualquer sujeito ou consciência individual”¹⁸⁹, o que significa dizer, trocando em miúdos, que essas realidades são de algum modo irrepresentáveis ou “são algo como uma causa ausente, causa que não pode jamais surgir diante da percepção”¹⁹⁰. Os procedimentos alegóricos empregados por Vianinha em *Os Azeredo mais os Benevides* expõem a realidade irrepresentável do capitalismo dependente brasileiro, em seu estágio tardio, em um mapeamento de uma totalidade histórica que deixou de ser acessível pelos próprios

¹⁸⁸ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p.405

¹⁸⁹ Idem, p.407

¹⁹⁰ Idem, ibd.

mapas. A repetição exaustiva de uma imagem alegórica, que surge de maneira *fantasma*, é uma das formas de inserir nesse trágico jogo de figuração – a representação do irrepresentável – a causa ausente das contradições.

Essa dialética trágica talvez nos revele que, com relação ao Brasil, a união congelada dos opostos seja mais produtiva do que aquilo que em Marx se organiza como alternância dialética: a história brasileira nos revela um panorama em que o atraso é passado e futuro, ao mesmo tempo; em que a ruína mais absoluta é terreno fértil para a construção dos mundos mais inusitados; em que apenas a destruição realiza a criação que, em vez de novidade, emerge como repetição e reposição do atraso.