

A MAIS-VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR: ANÁLISE DE UM PROJETO DE TEATRO DIDÁTICO NO BRASIL

Thaís de Carvalho Eduardo (UNESP)

RESUMO

Este trabalho visa analisar como os conceitos de “mais-valia” e de “luta de classes” são apresentados didaticamente na obra *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho (1960), e como essa peça contribuiu para a concretização de um projeto de teatro didático e popular no Brasil às vésperas da Ditadura Militar de 1964. Nesse sentido, propomos definir alguns aspectos estruturantes do teatro épico de Brecht e Piscator, além de analisar brevemente o contexto não-dramático que antecedeu a encenação de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* e que alicerçou o teatro épico brasileiro, à luz da obra teórica *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa (1996). Vianinha aprofunda a orientação política e pedagógica da peça de *Revolução na América do Sul* de Boal (1960) através da apresentação didática da exploração pela mais-valia e da luta de classes em torno da jornada de trabalho, valendo-se de recursos épicos teorizados no Seminário de Dramaturgia, distanciando-se do teatro mercadológico do Arena, e (re)criando um palco que dialogue com as camadas populares brasileiras, concretizando, finalmente, a premissa que o distanciou do Arena e um movimento de teatro político que coloca em cena a luta de classes para o público popular. Dessa forma, por meio de um palco científico (ROSENFELD, 1985), e da linguagem acessível às camadas populares, a revolução ficaria a um passo de se concretizar e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* dificilmente seria superada em questões estéticas e políticas na cena brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Político, Peça Didática, Teatro Popular, Mais-valia, Vianinha.

RÉSUMÉ:

Ce travail analyse comment les concepts de « plus-value » et de « lutte des classes » sont didactiquement présentés dans l'œuvre *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, d'Oduvaldo Vianna Filho (1960), et comment cette pièce a contribué à la réalisation d'un « projet de théâtre didactique et populaire » au Brésil à la veille de la dictature militaire de 1964. Nous proposons ainsi de définir quelques aspects structurants du théâtre épique de Brecht et Piscator, en plus d'analyser brièvement le contexte non dramatique qui a précédé la mise en scène d'*A mais-valia vai acabar, seu Edgar* et qui a jeté les bases du théâtre épique brésilien, à la lumière de l'œuvre théorique *A hora do teatro épico no Brasil*, d'Iná Camargo Costa (1996). À travers la présentation didactique de l'exploration de la valeur ajoutée et de la lutte des classes autour de la journée de travail, en utilisant les ressources épiques théorisées dans le Séminaire de Dramaturgie et en s'éloignant du théâtre de commercialisation de l'Arena, Vianinha approfondit l'orientation politique et pédagogique de la pièce *Revolução na América do Sul*, de Boal (1960), et « effectivement » (re)crée une scène qui dialogue avec les couches populaires brésiliennes, réalisant le postulat qui l'éloignait de l'Arena, et un mouvement de théâtre politique mettant en scène la lutte des classes pour le public populaire. Ainsi, à travers d'une scène scientifique (ROSENFELD, 1985), et le langage accessible aux classes populaires, la révolution serait à un pas de se matérialiser et *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* ne serait guère dépassé en matière esthétique et politique dans la scène brésilienne.

MOTS-CLES: Théâtre politique, Pièce didactique, Théâtre populaire, Plus-value, Vianinha.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Fizemos as correntes que nos botaram nos pés,
 fizemos a Bastilha onde fomos morar,
 fizemos os canhões que vão nos apontar,
 HÁ MIL ANOS SEM PARAR!
 (VLANNA, 2016, p. 19)*

Este trabalho visa analisar como os conceitos de “mais-valia” e de “luta de classes” são apresentados didaticamente na obra *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho (1960), e como essa peça contribuiu para a concretização de um projeto de teatro didático e popular no Brasil às vésperas da Ditadura Militar de 1964. Dessa maneira, propomos definir alguns aspectos estruturantes do teatro épico de Brecht e Piscator, além de analisar brevemente o contexto não-dramático que antecedeu a encenação de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* e que alicerçou o teatro épico brasileiro, à luz da obra teórica *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa (1996).

Vianinha aprofunda a orientação política e pedagógica da peça de *Revolução na América do Sul* de Boal (1960) através da apresentação didática da exploração pela mais-valia e da luta de classes em torno da jornada de trabalho, valendo-se de recursos épicos teorizados no Seminário de Dramaturgia, distanciando-se do teatro mercadológico do Arena, e (re)criando um palco que dialogue com as camadas populares brasileiras, concretizando, finalmente, a premissa que o distanciou do Arena e um movimento de teatro político que coloca em cena a luta de classes para o público popular. Dessa forma, por meio de um palco científico (ROSENFELD, 1985), e da linguagem acessível às camadas populares, a revolução ficaria a um passo de se concretizar e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* dificilmente seria superada em questões estéticas e políticas na cena brasileira.

A MAIS-VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR: UM PROJETO DE TEATRO DIDÁTICO E POPULAR NA CENA BRASILEIRA DOS ANOS 1960

No Brasil, o teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956) era ainda pouco difundido no final da década de 1950, segundo Costa (1996, p. 51), talvez esse fator se explique pela dependência técnica e estética do teatro francês e produções da Broadway, ou ainda, por questões de organização política aparelhadas ao imperialismo norte-americano que culminaria na Ditadura Civil Militar um pouco mais tarde.

O teatro épico de Brecht pressupunha “[...] um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender seu interesse contra todas as tendências adversas [...]” (BENJAMIN, 1975, p. 63 *apud* COSTA, 1996, p. 55), como o movimento sindical alemão às vésperas da ascensão nazista, o que ainda não se tinha determinado com clareza no Brasil. Outra grande diferença do contexto europeu, é que as contradições sociais brasileiras são potencializadas pelo passado escravagista e por outro processo de formação da burguesia que nunca necessitou ser revolucionária ou esclarecida.

Além disso, para alguns autores brasileiros, Brecht fora apresentado de maneira caricatural, como se houvesse “manual” para execução de uma peça épica, levando a preocupações pouco importantes e pouco efetivas para criação de um teatro épico. No entanto, os aprendizados do Seminário de Dramaturgia (1958) materializar-se-ão em obras como *Revolução na América do Sul*, escrita por Augusto Boal e dirigida por José Renato em 1960, em que a cena brasileira vive os primeiros momentos de um teatro sintonizado com a tendência épica. A peça, de difícil síntese, ilustra didaticamente a situação do Brasil naquele momento, como um retrato tipificado e caricatural da sociedade brasileira às vésperas do Golpe Civil Militar: miserável, politicamente corrupta, dependente do imperialismo norte-americano e reacionária.

Formalmente, *Revolução na América do Sul* apresenta diversas cenas independentes e desencadeadas quebrando com a rigidez teleológica do drama com o intuito de ultrapassar o retrato das personagens tipificadas e revelar as contradições da infraestrutura (PRADO, 1988, p. 69), além de canções didáticas que remetem à *Mãe Coragem* (1992) que evidenciam traços brechtianos. A peça também se aproxima da comédia pelos traços grotescos das personagens, mas, por essa não linearidade, ao Teatro de Revista¹. Apesar desses aspectos, para Costa (1996), é a partir de *Revolução na América do Sul* que *finalmente* é chegada a hora do teatro épico no Brasil com a peça de Boal que, dialeticamente, articulou forma e conteúdo,

¹ Gênero teatral popular no final do século XIX no Brasil que problematizava nos palcos questões sociais e acontecimentos da atualidade em chave caricata e paródica (CASCAES, 2013, p. 88).

inserindo ativamente a classe operária no centro da peça “[...] com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita.” (COSTA, 1996, p. 69).

Apesar do sucesso da obra, “a hora do teatro épico brasileiro” havia chegado de maneira contraditória, nesse momento não por motivos formais e estéticos como em *Eles não usam Black-tie* que destoava o conteúdo e a forma, todavia, pelo público de *Revolução na América do Sul* que não era composto por camadas populares, restringindo-se a 150 pessoas de classe média, a ocupação máxima do Teatro de Arena. Para alguns integrantes, não fazia sentido retratar a luta de classes nos palcos para um público restrito e que não seria o ator de mudanças na vida social, gerando uma crise identitária na companhia.

Diante das contradições do Arena, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) decide levar essa discussão a consequências práticas, rumo a um teatro amador, entendendo “amadorismo” como uma oposição ao teatro mercadológico, e à aproximação entre teatro e público popular. Assim, após a montagem de *Revolução na América do Sul*, Vianinha distancia-se das ideias de seus companheiros do Teatro de Arena em São Paulo, pois além das discordâncias, sabia que suas novas perspectivas estéticas e políticas não chamariam a atenção da classe média e nem da imprensa paulistana. Dessa maneira, rompe com o Arena e coloca em prática essas novas propostas, que culminaram, mais tarde, na criação do Centro Popular de Cultura (CPC), com a montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* com o grupo do Teatro Jovem no teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro em 1960.

Com *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Vianinha pretendia um instrumento de mobilização popular, deslocando as funções sociais das artes em busca de um teatro político e popular² - de alcance das camadas populares. Para Sérgio de Carvalho *et al.* (VIANNA, 2016), essa proposta seria um desdobramento das pesquisas épicas realizadas junto ao Teatro de Arena. A partir desses ideais, a montagem da peça em julho de 1960, dirigida por Chico de Assis e musicada por Carlos Lyra, ocorreu de maneira coletiva, ou seja, contou com ensaios e debates abertos na universidade sobre o conceito marxista de “mais-valia”.

A mais-valia vai acabar, seu Edgar nascia da vontade do teatro de dialogar com o a classe trabalhadora e negar a sujeição ao mundo da mercadoria (CARVALHO *et al.*; VIANNA,

² É importante ressaltar que entendemos por “teatro político”, neste contexto, como aquele que provoca o debate, trazendo a arte para o campo da política e não apenas os assuntos da pólis sem exposição dialética. E “popular” como aquele que se coloca em defesa dos oprimidos diante do sistema vigente, explicitando a luta de classes (DEPUSSAY, 2012, p. 4-5, tradução nossa) e tornando a arte acessível, através de uma linguagem representativa para este público.

2016, p. 11), para atingir tal público segue as vias de apresentação didáticas da tese, através de recursos técnicos do teatro político de Brecht e Piscator, que em sua origem foi influenciado pelos espetáculos musicais populares europeus, como o *Cabaret*. Vianinha e Chico de Assis pretendiam colocar em cena o conceito através de uma encenação popular, lúdica e autorreflexiva em uma “revista musical”, remetendo ao gênero de revista³, tal qual *Revolução na América do Sul* de Boal. Os interesses pela representação épica e popular são sintetizados pela fala de Chico de Assis:

Eu na época estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Isso coincidia com o pensamento do Vianinha, mas eu tinha ainda uma íntima busca de um **teatro mais acessível ao grande público e teimei em usar uma base estrutural de revista da Praça Tiradentes**⁴. Desta mistura, acrescentando formas estratificadas pelo cinema americano, saiu a encenação da *Mais-Valia*. (ASSIS, 1981, p. 215 *apud* TOLENTINO, 2015, p. 46, grifos nossos)

De acordo com Walter Benjamin (2017), o palco brechtiano transformou-se em “tribuna” – local de exposição dialética – e, neste sentido, o público deixaria de ser uma massa de hipnotizados e passaria a tomar decisões sobre as questões expostas em cena. A representação em cena mantém em seu espectador, através do efeito de distanciamento dialético, a consciência de que aquilo que ele está vendo no palco é *teatro* e que a realidade é transformável. Para isso, Brecht deixou em suspenso a catarse, o sentimento despertado pelo herói trágico, ou a ilusão mimética do teatro dramático⁵, em prol da desnaturalização do que é imposto como essencialmente natural.

O efeito de distanciamento é atingido através de diversos recursos técnicos. Literariamente, a ironia e a caricatura são maneiras de tomar distância do objeto, Rosenfeld (1985, p. 156) exemplifica esses dois recursos com a abertura do quinto ato de *Mãe Coragem*

³ Para Paiva (1991, grifos nossos), o teatro de revista caracteriza-se como: “[...] um veículo de difusão de modos e costumes, como um **retrato sociológico**, ou como um estimulador de riso e alegria através de falas irônicas e de duplo sentido, canções ‘apimentadas’ e hinos picarescos.” Em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* encontraremos tais características do gênero, inclusive canções, que, no entanto, não são foco de análise do presente trabalho.

⁴ Local que abrigou o Teatro de Revista na cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950.

⁵ Para Brecht, “O homem não é regido por forças insoldáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica [como o herói trágico]. Depende, ao contrário, da situação histórica que por sua vez, pode ser transformada. **O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas.** (ROSENFELD, 1985, p. 150, grifos nossos). No entanto, é preciso afirmar ainda que o teatro épico não descarta as emoções, mas as eleva ao raciocínio e à transformação, muito além do conformismo e da satisfação individual do drama burguês.

de Brecht (1992) quando há um cartaz que diz: “[...] 1631. A vitória de Magdeburg, de Tilly, custa à Mãe Coragem quatro camisas para oficiais.”, além de ser uma intervenção narrativa, explicita uma relação de grandeza histórica inversamente proporcional aos pequenos prejuízos e inquietações de indivíduos socialmente “insignificantes”, como Mãe Coragem e suas pequenas preocupações, demonstradas em chave caricata.

A parábola também é um recurso que transmite sentidos ambíguos através de narrativas. Para Pavis (2008, p. 276), uma “peça parabólica” pode ser lida em dois níveis: 1) o da “narrativa imediata”, dada ao público e 2) o da “narrativa oculta” a ser descoberta. A partir dessa natureza dupla, sobrepõe-se o nível da fábula (narrativa imediata) ao nível da lição (a narrativa oculta que é construída ao longo do espetáculo) que transmite uma mensagem intelectual, moral ou teórica. Nesse nível profundo “[...] é que apreendemos o alcance didático da peça, podendo, nesse caso – estabelecer um paralelo com a nossa atual situação.” (PAVIS, 2008, p. 276). Assim, o subtexto ideológico causa estranhamento em relação à própria realidade do espectador, todavia preservando certa autonomia e prestando-se “[...] ao jogo da significância e aos reflexos da teatralidade.” (PAVIS, 2008, p. 276).⁶

Ora, se Boal havia sido “feliz” na construção dialética entre forma e conteúdo em *Revolução na América do Sul* através das cenas desencadeadas e a tipificação caricata das personagens, em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* pretendeu-se, sobretudo, um aprofundamento dessa orientação parabólica cômico-pedagógica, a começar pelas personagens.

Na peça de Boal, o nome “José” remete ao “*everyman* brasileiro” (PRADO, 1988, p. 69) e as figuras da classe burguesa não possuem nome próprio, são representadas apenas pela função que ocupam socialmente, como o Patrão, o Deputado e o Anjo da Guarda que só fala inglês (clara menção à dependência e à crença “redentora” do imperialista norte-americano). Em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, essa relação de tipificação será ainda mais radicalizada, os operários não terão ao menos nome próprio, serão denominados e numerados de 1 a 4, como “Desgraçados”, indivíduo que vive em estado de miséria. Ao desenrolar da peça passam apenas para inicial “D” e número: D1, D2, D3 e D4 e em algumas

⁶ Em *A alma boa de Setsuan* (1992) de Brecht, constatamos que é impossível exercer valores humanos, como a solidariedade, no mundo de exploração e competição mercantilista através da narrativa da história de Chen Te – a “alma boa” abençoada pelos deuses e que a todos presta solidariedade – mas que, em determinado ponto, necessita esconder sua verdadeira identidade e tornar-se outrem para não perder seu pequeno negócio. Tais “peças parabólicas” surgem em momentos de discussões e crises ideológicas com o objetivo de utilizar a literatura didaticamente.

falas das personagens são apenas chamados pelo número. Além disso, a partir das falas e ações podemos sumarizar cada personagem por um caractere marcante: D1, o religioso; D2, o mais feliz (ou miserável) do mundo; D3, o cooptável; e D4, o indignado pesquisador, traços individualizantes quase dramáticos (COSTA, 1996, p. 89), mas que devido à forma e às novas posturas do fazer teatral de Vianinha, não serão relevantes a ponto de delegar à peça o estatuto de drama.

Para representar a burguesia, temos os Capitalistas 1, 2 e 3, tal denominação escancara ainda mais as estruturas de poder econômico e político que essas figuras representam na sociedade. Por fim, representando a “classe intelectual” que justifica as relações socioeconômicas de exploração dos “Desgraçados”, temos os Velhos 1, 2, 3 e 4 no “Congresso dos Sábios Economistas”, indivíduos à beira da morte (e que literalmente *morrem* em cena) com proposições absurdas e caricatas sobre a economia. Em contrapartida aos Velhos economistas, o personagem Moço, representando a juventude com teorias embasadas nos estudos econômicos marxistas, ganha a voz timidamente, pois a personagem é retratada com gagueira e intervém explicando didaticamente as origens da exploração e do lucro.

A tipificação caricata é uma estratégia de afastar a obra do drama burguês, focado nas questões individuais (TOLENTINO, 2015), e enfatizar o mote da peça: o conflito classista entre Desgraçados e Capitalistas, utilizando as personagens como objetos das forças sociais. Nesse sentido, observamos o conflito também na presença de dois coros, o Coro dos Desgraçados e o Coro dos Capitalistas que contextualizam epicamente dados e opiniões sobre os dois grupos, “elucidando fatos desconhecidos” pelo público (BRECHT, 1978, p. 48). A discussão que leva D4 à incessante busca por respostas de onde vem a exploração tem início, assim como a peça, com a cena em cujo primeiro plano observamos um quadro “idílico” dos Capitalistas em uma piscina e em segundo plano, quatro sujeitos em volta de uma máquina – um “retrato” da luta de classes. O Coro dos Desgraçados enuncia o mote da peça hiperbolicamente:

Trabalhamos dia e noite / dia e noite sem parar! / Então de nada precisamos,
/ Se só precisamos trabalhar! / [...] Ninguém sabe nosso nome, / Não
conhecemos a espuma do mar, / somos tristes e cansados / **HÁ MIL ANOS
SEM PARAR** [...]. (VIANNA, 2016, p. 20, grifos nossos)

Com efeito de epicizar o palco, um cartaz indica: “*Dois minutos de descanso e lamba as unhas.*” (idem), a personagem D3 “senta-se” com a cabeça no chão e D1 anuncia que havia esquecido como (a maneira de) se sentar e D4 se revolta:

DESGRAÇADO 4 – Não! Chega pra mim! Eu só trabalho, trabalho, trabalho...
(*Perde o fôlego*) / DESGRAÇADO 3 – Eu te ajudo: trabalho, trabalho, trabalho... /
DESGRAÇADO 4 – E tenho dois minutos de descanso? Nunca vi o sol, não tomei leite condensado, não canto na rua, esqueci de sentar, quando chega a hora de descansar fico pensando na hora de trabalhar! Chega! (VIANNA, 2016, p. 21)

O fato de as personagens terem se esquecido como se sentar representa o nível da exploração fatigante em que seus corpos foram submetidos ao trabalho, reforçado pela repetição “Eu só trabalho, trabalho, trabalho...” até perder o fôlego e a ponto de se esquecerem também como enunciar. Outro recurso, que aparentemente podemos analisar como hiperbólico, é o enfrentamento de classes por “apenas dois minutos” de descanso. No entanto, segundo Costa (1996, p. 79), devemos levar a leitura a circunstâncias realistas, uma vez que em *O Capital*, Karl Marx demonstra que um capitalista é capaz de literalmente *matar* por um minuto de trabalho. Ilustrando alguns conceitos da obra marxista, conceito de “mais-valia” consiste sumariamente na exploração do trabalhador para a acumulação de capital para o patrão, ou seja, no lucro que o capitalista acumula a partir do produto da mão-de-obra da classe trabalhadora. Esses “dois minutos” reivindicados pelos trabalhadores na peça são átomos do lucro, cada segundo é dinheiro para o explorador, assim,

O capitalista afirma seu direito como comprador, quando procura prolongar o mais possível a jornada de trabalho e transformar onde for possível uma jornada de trabalho em duas. Por outro lado, a natureza específica da mercadoria vendida implica um limite de seu consumo pelo comprador, e **o trabalhador afirma seu direito como vendedor, quando quer limitar a jornada de trabalho a determina a grandeza normal.** Ocorre aqui, portanto, uma antinomia, **direito contra direito**, ambos apoiados na lei do intercâmbio de mercadorias. Entre direitos iguais decide a força. E assim a regulamentação da jornada de trabalho apresenta-se na história da produção capitalista como uma **luta ao redor dos limites da jornada de trabalho** — uma luta entre o capitalista coletivo, isto é, a classe dos capitalistas, e o trabalhador coletivo, ou a classe trabalhadora. (MARX *apud* COSTA, 1996, p. 80).

E é nesse momento que as contradições acerca dos limites da jornada de trabalho se acentuam e se inicia a luta de classes. Para demonstrar a origem do lucro, a tese central da peça, o dramaturgo se utiliza de um tom farsesco e cômico mostrando um nível mais

profundo, numa espécie de parábola cômica de como se dá esse conflito na vida social. A fração de tempo aparentemente é um exagero intencional, todavia, é de fato como se materializa nas relações de exploração no mundo do trabalho.

O tema político da exploração pela mais-valia já havia sido trabalhado por Boal em *Revolução na América do Sul* de maneira implícita mediante as relações de trabalho e a miséria enfrentadas por José. Como a radicalização das personagens tipificadas, Vianinha decide explicitar a tese didaticamente em “[...] uma síntese que não foge à realidade, mas **desnaturaliza** as relações trabalhistas, colocando-as em discussão.” (TOLENTINO, 2015, p. 47, grifos nossos) a partir de recursos épicos. Para Vianinha, a mais-valia se caracteriza como:

[...] A mais-valia esconde a nossa real condição, firmando valores que não dão ao homem a possibilidade de sentir-se e pensar componente de um movimento dialético que começa em si e termina nas coisas forjando um mentiroso homem livre que tem a estranha capacidade de se projetar em si mesmo e virar objeto. (VIANNA FILHO, 1981, p. 221 *apud* TOLENTINO, 2015, p. 47)

A primeira cena demonstra a ação dessa exploração nos corpos das personagens pauperizadas; percebendo-se nessa situação, os Desgraçados resolvem pedir mais dois minutos de descanso, a “real condição” de exploração, a que se refere Vianinha (1981). No entanto, entre eles não há homogeneidade, para Tolentino (2015, p. 48, grifos nossos), isso demonstra que “[...] a condição de exploração é também discutida em termos da **alienação da consciência política dos trabalhadores** e sua desarticulação enquanto força histórica.”. Por essa falta de consciência de classe, ou noção obscura, são logrados por uma história de um bilhete encontrado com a frase “Hei de vencer” (VIANNA, 2016, p. 28), numa tentativa de parábola *à s avessas* de uma vida de renúncias e heroísmo contada pelo Capitalista 2 – simbolizando o discurso da falsa meritocracia e empreendedorismo neoliberal de quem trabalhava “vinte e cinco horas por dia”, vendendo mercadorias um pouco mais caro do que comprava, tese que tenta “justificar” o lucro. Tal história é representada em cena, com o auxílio de outros personagens e figurantes, como uma paródia de filme de *western* colocando em chave cômica o sistema dramático de mocinhos *versus* vilões do cinema hollywoodiano, tão caro à época. E através da ironia suscitada pela inadequação entre a narrativa do Capitalista 2 e o efeito em D4 que questiona a veracidade dos fatos, gera-se no público estranheza, embora alguns Desgraçados tenham se comovido e esquecido das reivindicações iniciais, na esperança de que um dia poderiam chegar também no lugar do opressor.

Diante dos questionamentos de D4, os Capitalistas se utilizam de outra estratégia para que os Desgraçados desistam de reivindicar; como “cortina de fumaça” decidem criar um concurso para eleger “o homem mais feliz do mundo”, cujo prêmio é uma viagem aos Estados Unidos. Em cena, vários figurantes e personagens entram novamente para o concurso, em busca do efeito de distanciamento, tentando quebrar com o reconhecimento que a história dos Capitalistas poderia gerar no público. Enfim, decidem que o homem mais feliz do mundo é o Desgraçado 2, que diante de todos os outros, é o mais miserável, tal escolha é justificada pelo Coro do Homem Feliz:

Não sabe ler, não quer comer, / Ri sem saber por que, / A mãe morreu,
o irmão sumiu, / Logo, logo vai pro beléliu. / Não tem nada que lhe
possam roubar, / De tão seco, nem precisa mais urinar. / O homem mais
feliz é sozinho: / Não ama, não chora, não pensa, não lê: / É feliz! Feliz!
(VIANNA, 2016, p. 39)

Costa (1996, p. 81) sumariza cirurgicamente o real critério de escolha, para os Capitalistas “[...] feliz é o homem que só trabalha e sequer é capaz de enunciar um sonho.”. No dia seguinte, D2 vai em busca de seu prêmio, no entanto, estremece de exaustão física e cai duro no chão. Contudo, antes de partir enuncia outros obstáculos que o impediriam de receber o prêmio: não sabe falar inglês, tem medo de avião e contraditoriamente não pode faltar no trabalho para viajar. Morre em cena perguntando aos companheiros “O que é que quer dizer feliz?”. Para não gerar empatia, observamos uma quebra cômica, logo após a morte de D2, D1 acende uma vela e coloca na mão do defunto, o Desgraçado 2 desperta e se dirige ao público: “Puxa! Ainda não queimar minha mão? (*Morre*).” (VIANNA, 2016, p. 41). Esse recurso de distanciamento visa dissipar as emoções baratas que essa cena, eventualmente num drama, poderia causar no espectador, resultando em uma conquista importante para o repertório épico brasileiro que se desvincula da ideia de um fazer rigoroso de teatro que respeite as “margens” e definições absolutas das técnicas e dos gêneros.

Revoltado com a situação que levou à morte do companheiro, D4 se questiona e diz que precisa saber de onde vem essa “dor” que carrega consigo. D3 diz que irá acompanhá-lo e que volta dentro de um dia. D1 e D4 carregam o corpo de D2, nesse momento tem-se em cena D3 sozinho que enuncia “Eu quero saber por que é que existe lucro?” (VIANNA, 2016, p. 42) e o Coro (ironicamente sem distinção de classe) finge não entender a pergunta. E, de repente, eis que surge o Capitalista 2 e prontamente se coloca à disposição para

responder D3, mas acaba cooptando-o, dizendo que parecia estar cansado, “compadecendo-se” da morte do amigo que não poderia mais ir aos EUA e que ele poderia ir em seu lugar juntamente com Anitazinha (uma das únicas personagens femininas apresentadas de maneira individualizada e objetificada no processo de cooptação do proletariado). Rapidamente D3 se esquece dos questionamentos sobre a mais-valia e é subornado por pequenas regalias (*whisky*, viagem e uma mulher – seu maior desejo), crendo, enfim, que o lucro existe porque o mundo gira, de acordo com a explicação do Capitalista, como se fosse uma verdade absoluta do universo.

Como D3 havia sido cooptado, D4 segue em sua pesquisa pela origem do lucro e a razão da exploração, mesmo desapontado. D4 encontra diversas respostas pouco convincentes. A primeira parada é uma fila para suicídios em que são cobradas taxas para se jogar de um prédio e que variam de acordo com o andar, os superiores são mais caros por serem mais efetivos na queda e na fatalidade. Diante da situação, o Desgraçado decide que o melhor é morrer, pois garante emprego para o vigário, para o agente funerário e para o coveiro (VIANNA, 2016, p. 47), como José em *Revolução na América do Sul* que deseja morrer para melhorar as condições de sua família. No entanto, D4 tem apenas 20 cruzeiros, o Cobrador diz que infelizmente terá que continuar vivendo. Eis que aparecem dois Barbeiros (1 e 2) e explicam a D4 como lucram com seus serviços, gastam 5 e cobram 10. D4 conclui e enuncia de maneira pitoresca que a história contada pelo Capitalista 2 era realmente uma falácia, pois não há como acumular capital apenas vendendo um pouco mais caro:

D4 – Estou rindo porque descobri uma coisa sozinho da Silva aqui na minha cabeça. Sujo, rasgado, sem cueca, sem ver peru, descobri uma coisa. No começo dessa peça sem graça de desgraça, um homem muito rico, de muito bom bico, disse que ele tinha lucro porque vendia um pouco mais caro o que ele fazia como burro chucro! E era mentira. E é mentira. Ele mentiu e fingiu e fugiu. Se ele vendesse um pouquinho mais caro do que é – e tudo acontecia sempre como aconteceu com vocês – ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo... [...] Mas tem gente que ganha e não perde e tem cueca, peru, não come angu e não tem vontade de descobrir! Eu vou descobrir mais só com minha cabeça, meus olhos, minha vidinha amarela... Eu descobri, bibi! A gente pode descobrir as coisas atrás do jeito mentiroso que elas têm, belém bem, bem! (VIANNA, 2016, p. 53)

A linguagem coloquial, cômica e ritmada utilizada pela personagem, em “[...] tem cueca, peru, não come angu [...]” reforça a inserção de expressões “populares” em prol de

dialogar com o espectador resultando no empenho do dramaturgo em levantar didaticamente as contradições sociais e históricas discutidas, causando estranheza no espectador diante da descoberta de D4 que começa a compreender os mecanismos do sistema em que está inserido (TOLENTINO, 2015, p. 49). Se não há como lucrar com a tal “técnica” dos barbeiros, há alguma variável nessa equação que D4 ainda não compreendera. De imediato, a cena passa para uma loja de automóveis em que um carro denominado “*Velostec*” é vendido por 2 milhões. Ainda não compreendendo o real valor das mercadorias, oferece como pagamento pelo veículo uma carta de sua avó, que para ele tem o mesmo valor sentimental. Confuso com aquela situação que não sabe explicar, o Vendedor comete suicídio e D4 conclui que “O dinheiro então existe porque existem coisas que a gente compra. Mercadorias... Todas as mercadorias servem para alguma coisa, mas nem tudo que existe é mercadoria.” (VIANNA, 2016, p. 59) E segue para próxima questão: “O que será que determina o valor da mercadoria? Como é que a gente mede o valor da mercadoria?” (VIANNA, 2016, p. 59).

Há uma quebra após as reflexões enunciadas por D4, a personagem Sujeito surge no palco e refere-se ao público dizendo ser encarregado de levantar o ânimo da plateia. Essa técnica é “[...] uma espécie de instância narrativa crítica que impede que as situações cômicas caiam no desbunde e percam de vista o horizonte crítico pretendido.” (TOLENTINO, 2015, p. 50). Além disso, enuncia o “amadorismo” do dramaturgo enfatizando o caráter de distanciamento épico do metateatro, transgredindo qualquer tipo de ilusão. Imediatamente a cena muda, agora para o Seminário dos Sábios Economistas que, cômica e vulgarmente, tentam responder às questões colocadas por D4 como a determinação dos preços no mercado que, segundo um dos Velhos, é o “numerinho escrito” na etiqueta:

VELHO 4 – O que determina o preço das mercadorias... posso afirmar depois de aprofundados estudos históricos, sociais e econômicos... é a etiqueta! Aquele papelzinho que fica sobre as mercadorias nas vitrines. Aquele numerinho escrito é o valor, que aliás a gente nem consegue ler. (VIANNA, 2016, p. 62, grifos nossos)

Após alguma dificuldade, a personagem Moço intervém e explica a tese de que o preço das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho empregado em sua fabricação. Finalmente, a explicação sobre o que é a mais-valia é alcançada por um bilhete deixado pelo Moço lido por D4:

D4 – “O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece um paradoxo ao contrário à observação de todos os dias. Parece também paradoxal que a Terra gire ao redor do Sol, e que a água seja formada por dois gases altamente inflamáveis. As verdades científicas serão sempre paradoxais se julgadas pela aparência enganadora das coisas. Karlão!” Que bonito. [...] Pensa 4, pensa 4, pensa 4... Junta as coisas... o seu Gago disse que a força de trabalho também virou mercadoria? E quanto é que ela vale? Ela vale o tempo de trabalho que levam para fazer a força de trabalho? Que esquisito... (VIANNA, 2016, p. 65-66)

Percebendo que D4 “compra” a ideia do Moço, a Velharada morre em cena. Como Vianinha não possui uma pretensão realista, as mortes repentinas e o farsesco são formas épicas de distanciar-se da representação mimética da realidade (TOLENTINO, 2015) e por trás desse distanciamento há também o efeito do cômico. Novamente surge outra cena fragmentada e desencadeada da anterior; essa não-linearidade aproxima a peça do Teatro de Revista, tal qual *Revolução na América do Sul* de Boal. Além da proximidade formal com a peça de Boal, Vianinha levará a circunstâncias ainda mais radicais do que a construção das personagens a explicação de sua tese política – a exploração pela mais-valia e a luta de classes – através da cena da feira, também presente em *Revolução na América do Sul*, quando José se conscientiza que é explorado. Na peça, a feira é o “laboratório” de D4 que passará os conhecimentos adquiridos ao companheiro D1, elevando a obra às máximas consequências didáticas e reflexivas, tornando acessível a mensagem de que a mais-valia deve acabar para que haja emancipação da classe trabalhadora.

Para Costa (1996), a apresentação da cena a partir da perspectiva de D4 é o grande achado épico de Vianinha, pois a personagem ainda não consegue expor os conceitos teóricos e recorre à exemplificação parabólica para o companheiro através da imaginação de um sonho, demonstrando o que não é visível no cotidiano. Para ilustrar cenicamente, o palco transforma-se em uma feira cujo pagamento dos produtos são feitos por vales de até oito horas, alegoria da jornada de trabalho, e só se pode comprar o que se compra na realidade. D1 compra tudo que utiliza no dia a dia e gasta apenas duas horas e frustra-se, porque só pode comprar no sonho o que se pode comprar acordado e eis que percebe que seis horas restam, então decide guardá-las para próxima oportunidade. No entanto, o Porteiro aparece e toma as horas restantes, advertindo que é o regulamento da feira, mas D1 argumenta que trabalhou oito horas, D4 explica:

E gasta para viver – para trabalhar no dia seguinte só duas horas... As outras seis horas... ficam na feira... é o lucro! [...] Nossa força de trabalho é mercadoria. [...] Nossa força de trabalho vale o tempo de trabalho que gastam pra fazer as coisas que a gente come, veste... E agora você viu... Isso vale duas horas... Você trabalha oito. As seis horas que sobram eles embolsam. Tudo é vendido pelo valor certinho... só que é vendido. Tem dono e endereço certinho.” (VIANNA, 2016, p. 72-73)

A explicação de D4 é acompanhada e acordada pela personagem Indivíduo que surge no palco, como uma estratégia de ênfase didática às explanações. Além dele, após a definição e nomeação cômica da mais-valia para D1, novamente em cena o Sujeito anuncia as palavras de ordem “A mais-valia e a peça vão acabar, seu Edgar!” (VIANNA, 2016, p. 75) e retornam alertas à cena os Capitalistas em uma espécie de confirmação de que realmente ficam com o lucro, mas de maneira heterogênea, um deles enfrenta o conflito e o outro estremece de medo. Em confronto D4 anuncia sua descoberta “Tudo é nosso, ô gordinho” (VIANNA, 2016, p. 76), uma forma pitoresca de enunciar a tese marxista de que o capital é uma força social e não individual, por isso não deve ser monopolizado (MARX, 2008, p. 34). Nesse cenário, os capitalistas utilizando-se da coerção e da burocracia que está em favor da classe dominante, argumentando subversão e perturbação da ordem pública, D4 é preso em um *gestus* épico do próprio Capitalista vestido de autoridade colocando uma grade diante do Desgraçado:

(C2 põe um boné de guarda e dispersa os Desgraçados. D4 sobe no baú) / DESGRAÇADO 4 – Companheiros. / CAPITALISTA 1 – Isso é subversivo! Transtorno da ordem pública! Cana! / (C2 vestido de guarda coloca uma grade na frente de 4. Os Desgraçados vão saindo abatidos. D1 começa a rezar. Espera. Nada acontece). (VIANNA, 2016, p. 78, grifos nossos)

Todavia, D4 segue enunciando que quem produz é classe trabalhadora, sendo assim, o lucro também lhe pertence. Por um golpe as cortinas se fecham, a personagem Sujeito, incorporando o mestre-de-cerimônias, põe a cabeça para fora e anuncia a apoteose: “A mais-valia vai acabar, seu Edgar!” (VIANNA, 2016, p. 78), momento final grandioso do teatro de revista.

CONCLUSÕES

Diversos recursos de distanciamento são incorporados em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* visando dissipar a catarse, mas, sobretudo, privilegiar a reflexão exposta no que entendemos como palco científico (ROSENFELD, 1985) de pesquisa e apresentação didática da realidade, sustentadas por recursos literários como a ironia, parábola e a paródia – precedentes do teatro épico brechtiano, como definiu Rosenfeld (1985). É inegável que o dramaturgo tenha sido influenciado pelo repertório épico de Brecht e Piscator no Seminário de Dramaturgia, no entanto, dá um passo no projeto estético de teatro político e peça didática na cena brasileira quando insere elementos passíveis de serem reconhecidos pela realidade local, especialmente, o uso da linguagem coloquial e a aproximação dos recursos da Revista, que outrora fora um gênero de teatro apropriado pelas camadas populares no Brasil. Tal exposição didática das teses marxistas através das cenas desencadeadas, como se fossem pequenos retratos recortados da realidade, e os exemplos ilustrados em cena através da percepção e pesquisas de D4, levam o espectador à compreensão dos limites da opressão de forma ativa, diante da cena e não fora dela, diferentemente do drama que é uma caixa fechada e o público apenas a observa do lado de fora. Assim, através deste *palco-laboratório*, que expõe a realidade, e da linguagem, que se torna acessível às camadas populares, a revolução ficaria a um passo e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* dificilmente seria superada em questões estéticas e políticas na cena brasileira. Bem como a ousadia do dramaturgo, como afirma Costa (1996), que culminará, como sabemos, nas obras do Centro Popular de Cultura (CPC).

Por fim, acreditamos que não há um modelo caricatural para se montar ou escrever uma peça épica, por isso consideramos as obras citadas, *Eles não usam Black-tie*, *Revolução na América do Sul* e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, como processos de compreensão do fenômeno épico pela ótica da realidade brasileira que possui matizes políticas, históricas e sociais muito particulares. E que o uso de recursos e técnicas de um gênero em outro perfaz a autenticidade dessas obras, adicionadas ao “tempero” local.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Claudia Abeling. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2021.

BOAL, Augusto. **Revolução na América do Sul** - Cópia digitalizada pelo GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro / UFSJ – Agosto/2011.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro: Bertolt Brecht**. – Coletados por Siegfried Unseld; tradução de Fíama Pais Brandão. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. Mãe Coragem e seus filhos; Os fuzis da senhora Carrar. In: **Bertolt Brecht – Teatro Completo 6**. Trad. Antônio Bulhões e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. A Alma Boa de Setsuan. In: **Bertolt Brecht – Teatro Completo 7**. Trad. Geir de Campos e Antônio Bulhões. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. **A música e a dança no teatro de revista carioca**. Música popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

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

DEPUSSAY, Laura. **Théâtre politique, théâtre populaire l'engagement des acteurs du champ théâtral**. Mémoire de Séminaire. Séminaire « Sociologie des acteurs et enjeux du champ culturel » Sous la direction de : Max SANIER. Université lumière Lyon 2 Institut d'Études Politiques de Lyon, 2012. Disponível em : http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2012/depussay_1/pdf/depussay_1.pdf Acesso em 26 jun. 2021

GONÇALVES, Natália Kneipp Ribeiro. **A Didática nas Peças Didáticas de Bertolt Brecht: ensino em cena**. Tese (Doutorado em Educação Escolar) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2016.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

MARX, Karl. **Manifesto do partido comunista.** / Karl Marx e Friedrich Engels. 1 ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2008. 67 p.

PAIVA, Salvano Cavalcanti. **Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm> Acesso em 10 jun. 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** – São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. (Debates v. 111)

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: **Sequências brasileiras: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TOLENTINO, Thaís Aparecida Domenes. **A Dialética em ação no teatro do Centro Popular de Cultura - CPC:** mediações entre arte e sociedade 1961 – 1964. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras – Maringá, 2015.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro** / Anne Ubersfeld; [tradução José Simões (coord.)]. — São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASQUES, Eugénia. **Piscator e o conceito de “Teatro Épico”.** Lisboa: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema. Sebentas, Coleção Teoria da Arte Teatral. 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/198> Acesso em 26 jun. 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: A mais-valia vai acabar, seu Edgar e Mundo enterrado** / Oduvaldo Vianna Filho. – 1. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.