



## A experiência épico-realista na peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho

### The epic-realistic experience in the play *Os Azeredo mais os Benevides*, by Oduvaldo Vianna Filho

Luiz Paixão Lima Borges<sup>1</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14540909

#### Resumo

A análise do processo de rompimento com a estética realista é decisiva para a compreensão do momento de consciência política vivido por Oduvaldo Vianna Filho – Vianinha, que não deve ser entendido como apenas uma opção a ser explicada por uma necessidade de experimentação. Suas críticas ao realismo são resultados de uma constante e profunda reflexão sobre a função social da arte e do artista. Um projeto estético-ideológico claramente definido e coerente, que se sustenta no confronto entre o homem e as forças sociais, emprestando a seus personagens a complexidade necessária para se apresentarem como homens concretos em situações concretas. O presente trabalho pretende realizar uma análise da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, sua primeira experiência mais profunda com os fundamentos teóricos propostos por Bertolt Brecht, e que marcaram fundamentalmente sua dramaturgia.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht; Consciência e alienação; Crítica marxista; Materialismo dialético; Dramaturgia brasileira.

#### Abstract

The analysis of the process of rupture with realistic aesthetics is decisive to understand the moment of political consciousness experienced by Oduvaldo Vianna Filho – Vianinha, which should not be understood as just an option to be explained by a need for experimentation. His criticisms about realism are the result of a constant and deep reflection on the social function of art and the artist. A clearly defined and coherent aesthetic-ideological project, which is based on the confrontation between man and social forces, lending its characters the necessary complexity to present themselves as concrete men in concrete situations. The present work intends to carry out an analysis of the play *Os Azeredo mais os Benevides*, his first deep experience if considered the theoretical foundations proposed by Bertolt Brecht and which fundamentally marked his dramaturgy.

**Keywords:** Bertolt Brecht; Consciousness and alienation; Marxist criticism; Dialectical materialism; Brazilian dramaturgy.

---

<sup>1</sup> Dramaturgo e Encenador teatral, Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estudioso da obra de Oduvaldo Vianna Filho, dedicou sua Monografia de Bacharelado, Dissertação de Mestrado e Tese de Doutorado à análise estético-dramatúrgica de Vianninha. Com quase meio século de atuação ininterrupta no teatro, seu atual espetáculo, *Capitão Fracasso*, tem merecido o reconhecimento em festivais internacionais de teatro, em diversos países da América Latina (Bolívia, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México e Peru). Tem como principal objeto de estudos o realismo épico e dialético de Bertolt Brecht, sobre o qual já publicou diversos artigos, no Brasil e na Espanha, além de dedicar sua tese de doutorado às influências do pensamento brechtiano na dramaturgia brasileira. Escreveu o livro, ainda inédito, *O ator em Brecht: caminhos para o distanciamento épico, realista e dialético*. É autor do livro *Delcir da Costa: rabiscos de vida (apontamentos de um psiquiatra apaixonado por arte)* (Fino Traço, 2022). Atualmente, está em processo de montagem do espetáculo *Macbeth*, de William Shakespeare. E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com.

*Só tenho uma missão – talvez muito deslavada –, a de, através da invenção da linguagem, descobrir as relações humanas que presidem esse país e o convívio do homem brasileiro.*

Oduvaldo Vianna Filho

## **Forma dramática e consciência social**

O debate em torno do chamado teatro político não deve se restringir, como eventualmente se pode verificar, à dramatização da realidade objetiva em um processo de transposição direta do fato para o palco. Para muito além da exposição crua da realidade, os fatores externos devem se constituir como elemento estruturante da obra, tornando-se parte artisticamente construída dos acontecimentos dramatizados e do comportamento de seus personagens. A estrutura dramática não está, *stricto sensu*, contaminada apenas por fatores políticos emergentes, capazes de a transformar num panfleto em favor de determinada causa, pois, nesse caso, estaríamos no âmbito do teatro de protesto, que está sempre muito próximo do panfletário.

A arte de protesto se caracteriza, em sua especificidade, por responder a uma realidade determinada, de maneira crítica, denunciando os seus desvios e servindo a objetivos imediatos. Contudo, é preciso considerar que, em momentos específicos, ela se apresenta como uma poderosa arma de combate, como foi amplamente utilizada, por exemplo, na luta contra a ditadura militar brasileira.

O teatro panfletário de protesto acaba por se consumir a si mesmo, ou seja, ele se presta quase unicamente ao momento em que foi produzido, pois, além de se caracterizar, via de regra, por uma insuficiência em sua pesquisa cênico-estética,<sup>2</sup> sua realização se submeteu quase que unicamente àquelas circunstâncias que o determinaram. Superando esse momento de necessidade objetiva, ele se transforma em uma peça de valor histórico, devendo ser compreendida sob o crivo dessa condição. É preciso, portanto, compreender que o teatro é, sempre, um ato político, mas

O teatro não é político por tratar de temas e assuntos especificamente políticos, o teatro é um ato político, porque um ato humano, que visa ao outro em sua complexidade e em sua condição dialética de convivência em sociedade. O teatro não é político por defender uma bandeira partidária, mas por trazer para o centro das discussões as contradições e conflitos do ser humano inserido num sistema que tudo faz para impedir a plenitude de

---

<sup>2</sup> “Riscamos radicalmente a palavra ‘arte’ do nosso programa; as nossas peças eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e ‘fazer política’” (Piscator, 1968, p. 51, grifo e aspas no original).

sua existência. O teatro não é político por ser de esquerda ou de direita, é político porque confronta personagens que estabelecem convivências que são políticas. O teatro é político porque encontra sua razão não na específica configuração de lutas políticas objetivas, mas na representação das relações que acompanham o homem em sua existência (Lima Borges, 2022, p. 187-188).

O que ocorre é que a transformação mimética do objeto natural em objeto artístico absorve os aspectos objetivos da realidade concreta, incorporando-os a procedimentos dramáticos, que deverão determinar comportamentos e condições para que as relações entre personagens se estabeleçam dialeticamente, ou seja, que as contradições de cada um dos personagens estejam estruturadas a partir das contradições sociais, que serão absorvidas tanto no âmbito formal quanto no seu conteúdo, sem, no entanto, se reduzir a uma simples transposição mecânica para dentro da fábula.<sup>3</sup>

Compreender que as ações da realidade objetiva transformam o homem é compreender o movimento que ocorre nos acontecimentos dramatizados, portanto, traduz a relação dialética que a dramaturgia e a realidade estabelecem entre si, independente da vontade ou consciência do dramaturgo.

O discurso estritamente político, muitas vezes necessário e inevitável, surge das contradições produzidas no contexto de convivência dos personagens, e entre os personagens e a realidade. O choque realidade objetiva e realidade ficcional estabelece os necessários conflitos para o desenvolvimento mais adequado da fábula. Tentar abstrair-se do confronto dramático confirmar a premissa pós-modernista do fim da realidade: se a realidade não existe, não existem conflitos, não existem contradições e vivemos num universo paralelo, desfrutando dos prazeres de Shangri-la, um paraíso em que o drama está ausente, assim como no teatro pós-dramático, proposto por Lehmann:

O drama pressupõe que o que acontece entre as pessoas, a relação estabelecida entre duas pessoas, ou a relação estabelecida entre pessoas, é essencial para o entendimento da realidade. A partir do momento em que eu não acredito mais que essa relação entre as pessoas seja essencial para entender a realidade, fica muito difícil escrever um drama, porque todas as coisas que você poderia escrever a partir dessa relação tornam-se supérfluas (Lehmann, 2008, p. 235).

---

<sup>3</sup> Neste trabalho, a fábula é compreendida no sentido que lhe empresta Bertolt Brecht: “[...] a fábula não corresponde simplesmente ao curso da vida comum dos homens tal como poderia desenvolver-se na realidade, mas consiste em processos dispostos organizadamente, nos quais se expressam as ideias do autor sobre a convivência humana. Assim, pois, os personagens não são meras cópias de pessoas vivas, mas seres armados e refeitos de acordo com as ideias” (Brecht *apud* Posada, 1970, p. 73).

O drama, como expressão estética das contradições sociais, não se satisfaz em voltar-se unicamente para as questões subjetivas dos personagens. É oportuno confirmar que não se nega o caráter subjetivo humano, caso contrário, seria negar o próprio humano. O que se coloca em discussão é a hipervalorização do subjetivo em detrimento da análise dialética do homem, que constitui a contradição objetivo/subjetivo, e negar a contradição é negar a transformação, o que nos levaria a uma concepção do *eterno humano*. O drama, como apreciado neste trabalho, busca entender

[...] o homem total [que] se define por uma dialética de três termos: necessidade, trabalho, prazer. [...] Se considerarmos esses três elementos, constatamos que todos eles definem uma rigorosa ligação do homem real com uma sociedade real e com o ser material circundante, com a realidade que não é ele. Trata-se, portanto, de uma ligação sintética do homem com o mundo material e, nessa e por essa ligação, de uma relação mediada dos homens entre si (Sartre, 2015, p. 30-31).

O drama que aqui se pretende discutir é o confronto do homem consigo mesmo, e do homem contra as forças sociais que o definem.

### **Um dramaturgo inquieto**

Oduvaldo Vianna Filho esteve sempre atento ao movimento social e político do seu tempo. Ao longo de sua vida artística comprometeu-se com um teatro de denúncia e, sobretudo, de reflexão crítica sobre os temas mais sensíveis e tensos da realidade brasileira. Não se furtou a se colocar, a si mesmo e a sua obra, a serviço do movimento popular.<sup>4</sup>

A inquietação estética e política de Vianinha definiu uma dramaturgia em que a pesquisa formal se manifesta e tem seu movimento marcado pela hibridização de formas aparentemente inconciliáveis, que se encontram e configuram uma terceira via como

---

<sup>4</sup> A atuação artística de Vianinha teve início em meados dos anos 1950, no grupo Teatro Paulista do Estudante, que foi posteriormente absorvido pelo Teatro de Arena, também da cidade de São Paulo. No início dos anos 1960, dedicou-se integralmente ao CPC da UNE, do qual foi um de seus fundadores e um dos seus mais ativos artistas militantes. Depois do golpe cívico-militar de 1964, com a extinção da UNE, criou o grupo Opinião. Sua obra dramaturgica, exatamente por se constituir como uma radiografia bastante contundente da realidade sociopolítica brasileira, sofreu perseguições e censura por parte do governo ditatorial: destacam-se *Papa Highirte* e *Rasga coração*, consideradas por muitos como duas das mais importantes peças do teatro brasileiro que tiveram sua encenação proibida em todo território nacional. Uma história muito especial elevou *Rasga coração*, sua última criação dramaturgica, a ser considerada um dos símbolos mais representativos da luta contra a censura federal. Por ocasião de sua liberação, o jornalista Yan Michalski afirmou: “o Brasil com *Rasga Coração* livre é diferente do Brasil com *Rasga Coração* proibido” (apud Patriota, 1999, p. 36).

proposta de um teatro ao mesmo tempo combativo e profundamente comprometido com as mais elevadas formas dramáticas. Um projeto estético-ideológico que adquire sua síntese em *Rasga coração*, onde o realismo psicológico se alia ao épico, criando uma obra de raro valor artístico.

A adequação estética de sua obra responde a cada novo contexto, ainda que seja preciso abandonar métodos anteriores em favor de novas formas, que melhor respondam às necessidades mais imediatas. O que se verifica é a criação de uma dramaturgia que se movimenta numa estrutura em que a contradição tempo/espaço dramatiza dialeticamente o comportamento dos personagens, bem como a transformação histórica dos acontecimentos; quanto mais a contradição se aprofunda mais as relações se completam e se conflitam, uma vez que o tempo e o espaço são representações da realidade em movimento que condiciona os personagens, definindo sua expressão dramática.<sup>5</sup>

A organização dialética das formas permite que a configuração épico-realista das relações sociais se manifeste e se realize de maneira a aprofundar as contradições do comportamento humano, levando a transformações fundamentais na carpintaria dramática, não apenas em seu conceito, mas, sobretudo, em sua organização interna, ou seja, na estruturação de cenas, elaboração de personagens, formas dialógicas, relações tempo/espaço e todas as outras categorias do texto dramático.

Vianinha busca encontrar um equilíbrio entre as formas, conjugando o realismo crítico e/ou psicológico com as técnicas do teatro épico e dialético. Seu engajamento na luta contra a ditadura deve ser observado nas diversas formas utilizadas pelo autor, que, embora distintas, se completam na interpretação objetiva das condições políticas e sociais vigentes, sempre amparada pelo pensamento materialista e dialético.

Nessa pesquisa por uma dramaturgia que represente o comportamento do homem brasileiro e suas contradições fundamentais, Vianinha acumulou uma experiência estética que o levou a atingir um salto qualitativo dialético na formulação de uma obra que se propõe a) reflexão sobre o golpe cívico-militar, para a qual utiliza o recurso do *flashback*, b) denúncia e crítica em que resgata a forma cepecista de caráter nitidamente panfletário, c) análise do comportamento da classe média brasileira, em que investe na forma realista de caráter mais tradicional.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Aqui, me remeto ao conceito de “cronotopo”, criado por Mikhail Bakhtin. Conferir o artigo de minha autoria, “Cronotopo e realidade objetiva em *Os ratos*, de Dyonélio Machado”. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/718/579>. Acesso em 10 ago. 2024.

<sup>6</sup> A reflexão sobre a *Dialética das formas na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho* tem sido objeto de estudos,

Sua dramaturgia opera saltos que revelam o acúmulo de experiências estéticas e políticas. Suas peças, assim como seus escritos teóricos e críticos, demarcam o espaço de sua trajetória político-ideológica enquanto militante do Partido Comunista Brasileiro e artista consciente do movimento dialético da realidade e de suas opções por determinadas configurações estéticas.

A arte para mim é a transmissão de vivências, emoções, relações, representações e valores, que se incluem no aparelho imediato de conhecimento com que enfrentamos a realidade – desenvolvendo nossa capacidade de reagir sobre ela, nossa capacidade de entendê-la e representá-la. Arte não é útil – porque não ligada à produção de bens materiais, não pode transmitir conceitos, nem pode definir e formar atitudes diante de fenômenos isolados – mas se inclui na cultura do homem, no seu aparato imediato com que representa os fenômenos sociais – determinando suas aspirações, sentimentos, e criando as formas de ação com que representa e apreende esta realidade. A arte coordena e desenvolve as necessidades objetivas de representação do mundo que determinadas épocas e classe têm da realidade (Vianna Filho, 1983b, p. 66-67).

Neste sentido, *Os Azeredo mais os Benevides* é uma obra fundamental para se compreender a dimensão de sua inquietação estética, política e ideológica. Analisar sua estrutura dramaturgica, na qual se verifica a hibridização entre a forma realista e a forma épica, nos confirma o processo de sua pesquisa dramaturgica. A peça representa um salto dialético em sua percepção do teatro épico em sua estreita configuração com o realismo. Esse novo conceito de fábula está intimamente relacionado às influências da Poética de Bertolt Brecht, em sua concepção de uma obra que procura se aprofundar na exposição e análise das contradições da realidade brasileira.

[...] *Os Azeredos* [sic] é o salto quantitativo<sup>7</sup> que Vianninha realiza em tão curto espaço de tempo. Vale a pena ler *Os Azeredos* [sic] logo após *Quatro quadras*,<sup>8</sup> pois os dois textos têm muita coisa em comum o que só faz acentuar a distância que os separa. Vianinha era um perfeccionista obsessivo e minha impressão é que, não satisfeito com o texto anterior, voltou a se debruçar sobre a temática, a conviver com seus personagens, e aprofundá-los, resultando daí um dos textos fundamentais no conjunto de sua obra (João das Neves<sup>9</sup> apud Guimarães, 1984, p. 53).

---

que visam a minha pesquisa em um futuro projeto de Pós-doutorado.

<sup>7</sup> Acredito que João das Neves estaria se referindo ao *salto qualitativo*, que é resultado do *acúmulo quantitativo*, conforme a Primeira Lei da Dialética.

<sup>8</sup> João das Neves se refere à peça *Quatro quadras de terra* – cujo título original era *O filho da besta torta do Pajeú* –, que teve sua estreia em 1963, como parte da UNE Volante, com direção de Carlos Kroeber. A peça recebeu o Prêmio Casa de las Américas, de Havana, Cuba, em 1964.

<sup>9</sup> NEVES, João das. 1964, primeiro de abril. Artigo não publicado, 1981. Rio de Janeiro. Arquivo da Editora Muro.

A peça representa não apenas um sensível aprofundamento na dramaturgia oduvaldiana, mas se constitui como uma significativa e vitoriosa experiência da dramaturgia épico-realista do teatro brasileiro; sua estrutura emerge da utilização consciente dos procedimentos formais observados e absorvidos da estética do teatro épico brechtiano.

[...] essa obra-prima da dramaturgia brasileira. [...] abandonando tópicos mais incandescentes de política partidária, [Vianinha] obteve um ângulo a partir do qual pôde configurar, com serenidade própria do gênero épico, uma espécie de marca registrada na história do Brasil, dando ênfase ao papel desempenhado por suas vítimas (Costa, 1996, p. 92).

O que se verifica, portanto, é o aprimoramento na construção da fábula enquanto estrutura dramática, que se desenvolve a partir da exposição dialética e materialista das contradições fundamentais que confrontam personagens e condição social. A forma épica não anula o realismo, e o realismo, por seu turno, absorve o épico, ampliando suas possibilidades de apreensão do real dramaticamente transfigurado.

Por condições históricas adversas, a encenação de *Os Azeredo mais os Benevides* foi interrompida pelo golpe de 1964, o que nos privou de assistir a uma peça que, certamente – permitam-me uma especulação apaixonada –, poderia ter provocado um debate bastante rico sobre os rumos da dramaturgia brasileira e as possibilidades de configurações do modelo épico em nosso teatro.

Quando as tropas desceram de Minas para o Rio, a 31 de março de 1964, o CPC se achava na reta final das obras através das quais o precário auditório da UNE estava sendo transformado numa moderna sala de espetáculos, a ser inaugurada poucas semanas depois, com a estreia de *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho, já em ensaios, sob a direção de Nélson Xavier. No dia 19 de abril, o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíam completamente o que seria o futuro teatro. O incêndio não se limitava a reduzir o auditório a um monte de escombros: nas suas chamas morria também o CPC, imediatamente colocado, como a própria UNE, fora da lei. E morria todo o projeto de um teatro engajado ao qual muitos dos melhores artistas do país se vinham dedicando nos últimos anos. Era evidente que o tipo de trabalho que o CPC vinha desenvolvendo estava irremediavelmente condenado (Michalski, 1985, p. 16).

### **Forma dramática: entre Piscator, Brecht e o realismo psicológico**

Piscator foi pensamento e forma dominantes nas peças do CPC, “em termos de teatro, simplificando bastante: mais Piscator, isto é, comício e agitação, do que Brecht, ou

seja, reflexão e crítica” (Peixoto, 1989, p. 11); por meio da denúncia direta, da crítica e do deboche político, o teatro se colocou a serviço da revolução social que se vislumbrava no país.

[...] o CPC [deve ser] examinado como expressão de um contexto político específico, grávido de contradições bastante singulares tanto no nível político, nacional e internacional, quanto no nível cultural [...] no nível político é impossível pensar no CPC fora dos nem sempre nítidos contornos que assumia, no Brasil de 1961 a 1964, o projeto de reformas de base e desenvolvimentismo nacional frente a um reordenamento monopolista do capitalismo internacional e especialmente em face de uma agressiva redefinição do imperialismo norte-americano em relação à América Latina após o triunfo da Revolução Cubana, em janeiro de 1959 (Peixoto, 1989, p. 10).

As novas orientações do PCB, elaboradas a partir da autocrítica do stalinismo, e as novas condições políticas e econômicas, promovidas pelo desenvolvimentismo juscelinista, permitiram ao CPC da UNE, “oficialmente organizado em abril de 1961” (Peixoto, 1989, p. 9), se colocar na vanguarda cultural e política brasileira, tendo à frente, entre tantos outros, Vianinha, que se dedicou integralmente ao movimento, na condição de autor, ator e agitador cultural.

Em meio a esse momento de efervescência política e cultural, uma nova concepção estética orienta a dramaturgia de Vianinha: sem abrir mão de seus compromissos com a organização do proletariado e com os princípios do CPC, e se mantendo fiel ao pensamento hegemônico do PCB no meio cultural, o dramaturgo abre espaço para uma elaboração de uma dramaturgia crítica e dialética, que encontra sua inspiração nos pensamentos e formas desenvolvidos por Bertolt Brecht.

Desde que se afastou do grupo Arena, formulou críticas ao realismo tradicional, compreendendo que sua forma pura não conseguia mais explicar e discutir o momento histórico experimentado no Brasil. *A mais valia vai acabar, Seu Edgar* (1960) representou a radicalização do rompimento com a estrutura de *Chapetuba Futebol Clube*.

Eu não me conformava [...] com a estreiteza de limites do nosso teatro realista, um teatro dos vícios do capitalismo – não das causas, não das suas manifestações essenciais. Parti para buscar uma nova forma. E fui alienado à procura da forma. Se há um novo conteúdo devia corresponder uma nova forma,<sup>10</sup> comecei a procurar a nova forma e não o novo conteúdo. Para mim era e é evidente a passividade humana das minhas peças e das peças de

---

<sup>10</sup> Clara referência ao texto de Bertolt Brecht “Conteúdo novo – Forma nova”, escrito em 1953 (Brecht, 1967, p. 257-263). Vianinha também acompanha Brecht em sua crítica ao realismo tradicional.



realismo (Vianna Filho, 1983c, p. 94).

O contato com o teatro de Brecht oferece as ferramentas necessárias para o desbravamento de uma nova seara. A admiração e o estudo em torno desse novo conceito de teatro podem ser verificados em alguns de seus escritos teóricos, em que faz referências ao pensamento do dramaturgo alemão:

Brecht para mim [...] é artista antes de ser homem. É consciente de suas responsabilidades. Faz o preciso e não faz o que pode fazer com as armas anárquicas que lhe entrega uma sociedade alienada. Os gregos eu já li, e nunca vi, desde então, tanta responsabilidade e clareza. [...] Brecht faz um teatro ético. Exclusivamente ético. A arte para ele é o que trata da ética instintiva do homem que ele apanha empiricamente da realidade – e que só a arte pode organizar e dirigir conscientemente. Isto não exclui a inspiração, a intuição, etc. dando-lhes os lugares certos e correspondentes na escala normal de necessidade e causalidade, libertam-na para os mais altos voos. Os do pensamento (Vianna Filho, 1983a, p. 60-61).

A descoberta do *modelo* brechtiano, não apenas como teoria estético-dramatúrgica, mas, sobretudo, como prática marxista aplicada ao teatro, foi fundamental no desenvolvimento da obra oduvaldiana. As experimentações se aprofundam e promovem o primeiro salto dialético em *Os Azeredo mais os Benevides*, revelando-nos um dramaturgo que detém com bastante habilidade um apuro técnico e formal dos recursos épicos. Sua assimilação dialética do pensamento brechtiano definiu de maneira irreversível sua dramaturgia. Mesmo naquelas peças em que o psicológico se apresenta como estética dominante, a análise das contradições de seus personagens ganhou relevo especial, proporcionado pelo método da análise dialética.

*Os Azeredo mais os Benevides* é um fruto natural do processo de absorção de recursos brechtianos e realização de um trabalho teatral capaz de inovar quanto à linguagem sem perder de vista o componente político visado. Todas essas características apontam para uma concepção essencialmente racionalista do trabalho teatral: o compromisso de representação da realidade se pauta não pela verossimilhança, mas pela pertinência da crítica exercida e dos mecanismos que a sustentam. [...] O rompimento da convenção cênica realista enxuga a expressão para supostamente aumentar-lhe o impacto crítico (Betti, 1997, p. 146).

Ainda nessa perspectiva, é bastante evidente que em *Os Azeredo mais os Benevides* o equilíbrio entre o realismo social e o épico assentou a crítica ao comportamento dos personagens, bem como fez ressaltar as condições sociais dramatizadas, seja em relação aos trabalhadores quanto em relação ao patrão. Seus personagens extrapolam o caráter

esquemático da maioria das peças cepecistas e adquirem uma perspectiva humana, na qual suas contradições se acentuam e determinam seus conflitos, que são confrontados por outros personagens que enfrentam as mesmas condições. Contradições internas e sociais alimentam a estrutura dramática da peça. Mesmo os personagens secundários são configurados numa perspectiva realista e apresentam uma humanidade desconcertante, ao mesmo tempo em que se estruturam sobre uma base épico-narrativa.

*Os Azeredo mais os Benevides* é produto de um momento histórico em que a luta pela terra estava na ordem do dia do movimento popular. A reforma agrária e as ligas camponesas já vinham sendo discutidas pelo teatro brasileiro, desde a criação do CPC, como também fora tema no Teatro de Arena. Autores como Chico de Assis (*O testamento do cangaceiro*) e Gianfrancesco Guarnieri (*O filho do cão*) se dedicaram ao tema em importantes obras que destacam a consciência sobre questão agrária. A divisão de terras não pode ser um presente, é uma conquista do trabalhador rural e da sociedade brasileira.

Em termos dramáticos, *Os Azeredo mais os Benevides* é um texto elaborado a partir da ideia do *distanciamento* brechtiano, com o intento de promover compreensões críticas do processo histórico brasileiro sobre a questão agrária, ao invés de trabalhar com indignação com a injustiça, percebidos tão somente pela relação Esperidião/Alvimar e não pela condição de classe e de estrutura econômica política (Patriota, 2007, p. 28).

Ainda que centrada na relação entre os personagens Esperidião e Alvimar, a peça não se restringe ao universo individual, tanto do patrão quanto do empregado, manifestando seus conflitos; suas relações se estabelecem condicionadas pelos fatores sociais que separam os personagens de acordo com sua classe. Na peça, o conflito social da terra deve ser considerado na totalidade das relações apresentadas, pelas contradições que se estabelecem entre a posse e a carência, entre o explorador e o explorado, entre opressor e oprimido. As ideias, em uma dramaturgia épico-realista, são verificáveis em sua constituição parabólica com a realidade objetiva.

Brecht afirma que a parábola é a melhor forma de narração teatral. Por sua extraordinária capacidade de servir a verdade. Através da parábola se torna mais nítida e límpida a convivência do abstrato e do concreto, da lição e da poesia, do geral e do particular. [...] Nunca para escamotear o confronto imediato e direto com a realidade cotidiana. Mas justamente para usá-la como processo consciente. Para transformar essa reflexão numa análise mais extensa e aprofundada (Peixoto, 1976, p. 11).

A apreensão do real se efetiva na exata representação dialética das contradições sociais, e não na construção de individualidades aparentemente livres, mas que, objetivamente, estão subordinadas às forças sociais dominantes. Nesse sentido, a relação Espiridião/Alvimar é uma parábola que pretende apresentar e discutir relações sociais bem mais profundas que envolvem a luta pela terra no Brasil.

### **Amizade ou luta de classes?**

A peça ilumina os mecanismos que impedem que as relações humanas de amizade se concretizem quando o capitalismo se impõe entre as pessoas, bem como a aliança entre as classes atinja um grau mínimo de satisfação, atingindo um estágio em que ambas as partes sejam contempladas. A obtenção do lucro pressupõe a desumanização, pois se sustenta na produção da mais-valia, que por sua vez é satisfeita com a exploração da força de trabalho do homem. Não há, portanto, mais-valia sem exploração; e o lucro é produto da exploração. O processo de reificação não permite que valores como amizade e solidariedade se manifestem e determinem relações entre explorador e explorado, porque haverá sempre um interesse que subjaz qualquer possibilidade de uma amizade sincera. O patrão é um patrão, o empregado é um empregado, ou, como afirma Peixoto (1979, p. 201), “um patrão (bom ou mau) é um patrão”.<sup>11</sup> Assim se definem as relações, e cada um cumpre o seu papel.

No modo de produção capitalista os homens realmente são transformados em coisas e as coisas são realmente transformadas em ‘gente’. Com efeito, o trabalhador passa a ser uma coisa denominada força de trabalho que recebe outra coisa chamada salário. O produto trabalho passa a ser uma coisa chamada mercadoria que possui uma outra coisa, isto é, um preço. O proprietário das condições de trabalho e dos produtos do trabalho passa a ser uma coisa chamada capital, que possui uma outra coisa, a capacidade de ter lucros. Desaparecem os seres humanos, ou melhor, eles existem sob a forma de coisas (Chauí, 1985, p. 57-58).

Ao capitalismo não interessa a integridade humana, e sim, única e exclusivamente, o que resulta da exploração da sua força de trabalho: o lucro. Para que exista capitalismo é preciso que exista burguesia; a existência da burguesia pressupõe a existência do proletário; a existência do proletário só se efetiva se houver mão de obra livre e

---

<sup>11</sup> Não há como fugir a uma aproximação temática de *Os Azeredo mais os Benevides com O senhor Puntilla e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht.

assalariada, que vende sua força de trabalho para o proprietário dos meios de produção, que é o burguês.

Para acumular e lucrar é preciso desumanizar. O homem, de sujeito da história é transformado em objeto do sistema. Homem ou mulher. Patrão ou empregado. O capitalismo é implacável com o ser humano, pois essa é a sua lógica mais perversa. Quem alimenta o capitalismo é a miséria, que impõe ao homem a venda de sua força de trabalho a qualquer preço, pois a sobrevivência o exige.

O tratamento realista conferido aos personagens e temas, em *Os Azeredo mais os Benevides*, confronta o homem e a realidade objetiva, e traz para o palco suas próprias contradições, bem como as contradições sociais mais prementes, que atingem os personagens diretamente, interferindo em suas vidas; por outro lado, observa-se a organização da estrutura dramaturgica subordinada ao caráter nitidamente épico, em que a relação entre cada uma das cenas obedece a um movimento que opera em saltos, conservando sua autonomia e independência em relação às outras, confirmando o pensamento brechtiano de que “as diversas partes da história [fábula] devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro de uma peça” (Brecht, 1967, p. 214). A técnica de cenas independentes, que se organizam por um fio condutor, imprime a unidade totalizante da peça; a utilização de músicas destaca o *gestus*-social apresentado. As contradições de Alvimar se acumulam e se acentuam, subordinadas que estão ao *gestus*-social global:

ALVIMAR – Me ajuda a chamar o doutor Espiridião, seu Gonçalinho.

GONÇALINHO – A essa hora?

ALVIMAR – Essa hora mesmo que minha mulher está parindo.

GONÇALINHO – Ele é capaz de não gostar. É tarde, chegou de viagem. Não é parteiro.

ALVIMAR – Me ajuda, tenho lhe ajudado tanto...

GONÇALINHO – Tem ajudado porque vosmicê tem 27 anos e eu tenho quase 60 e depois ajudar é a melhor coisa da vida. Quem está parindo é sua mulher, chame vosmicê...

ALVIMAR – Chamo.

GONÇALINHO – Chame.

ALVIMAR – Chamo. (VAI ATÉ A PORTA TEMPO) E se ele não gostar?

GONÇALINHO – Não chama?

ALVIMAR – Chamo. (SILÊNCIO DE NOVO. ALVIMAR SE APROXIMA MAIS. FICA PARADO)

GONÇALINHO – (CANTA)

Na porta do doutor

Alvimar ficou parado

Não fez nenhum clamor

Ficou foi bem calado  
Doutor está dormindo  
Doutor é atarefado,  
A mulher está parindo  
Mas é mulher de coitado.<sup>12</sup>

SILÊNCIO. ALVIMAR CONTINUA PARADO. UM TEMPO.

ALVIMAR - Acho que o doutor não chegou, não. Quando ele chega a charrete fica na porta. Pena que ele não chegou... (SAI CORRENDO. GONÇALINHO ATRÁS.) (Vianna Filho, 1968, p. 27-29).<sup>13</sup>

Alvimar se confronta com sua própria fraqueza – tudo interfere para essa condição: sua relação subalterna, sua pobreza, mas, sobretudo, sua reificação social. Para reforçar sua condição, a música-*gestus* desvela o seu comportamento e define as relações entre ele e Espiridião, demonstrando a distância social que separa os dois. Nos momentos em que precisa se afirmar, Alvimar é dominado por sua impotência diante da situação que se lhe apresenta. A música, portanto, não é utilizada apenas para acentuar uma situação psicológica, mas para estabelecer os parâmetros que definem os interesses e as possibilidades de cada classe representada; ao comentar, a cena a música-*gestus* contribui para construir uma crítica social e dialética do personagem.

Alvimar vive para servir ao patrão, ainda que sacrifique a si próprio e a sua família. Ele não adquiriu a consciência de classe nem consciência de si mesmo enquanto indivíduo. Sua condição é forjada pela alienação, que é produto de um sistema que necessita do trabalhador alienado para manter sua hegemonia.

Ao viver do trabalho alienado, o ser humano aliena-se da sua própria relação com a natureza, pois é através do trabalho que o ser humano se relaciona com a natureza, a humaniza e assim pode compreendê-la. Vivendo relações em que ele próprio se coisifica, onde o produto de seu trabalho lhe é algo estranho e que não lhe pertence, a natureza se distancia e se fetichiza. [...] O trabalho transforma-se, deixa de ser a ação própria da vida para se converter num meio de vida. [...] Alienando-se da atividade que o humaniza, o ser humano se aliena de si próprio (autoalienação). [...] Alienando-se de si próprio como ser humano, tornando-se coisa (o trabalho não me torna um ser humano, mas é algo que eu vendo para viver), o

<sup>12</sup> Para Brecht, a música ganha o status de *gestus*: “A música comunica, comenta o texto, pressupõe o texto, assume uma posição, e revela um comportamento” (Brecht, 1967, p. 60); e acrescenta: “Esse caráter da música como uma espécie de música *Gestus* não pode ser explicado se não por uma análise que estabeleça o objetivo social dos novos métodos. Para colocá-lo praticamente, a música *Gestus* é a música que permite ao ator mostrar certos *Gestus* básicos no palco” (Brecht, 1967, p. 85).

<sup>13</sup> A partir desse ponto, todas as citações da peça *Os Azeredo mais os Benevides* serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelo número de página entre parêntesis, a partir da edição que consta das referências bibliográficas: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Os Azeredo mais os Benevides**. Rio de Janeiro. MEC – Serviço Nacional de Teatro, 1968. É necessário ressaltar que a referida edição é parte de uma Coleção, de caráter bastante artesanal, e carrega um número bastante elevado de erros gráficos, e mesmo ortográficos e gramaticais.

indivíduo afasta-se do vínculo que o une à espécie. Em vez de o trabalho tornar-se um elo do indivíduo com a humanidade, a produção social da vida, metamorfoseia-se num meio individual de garantir a própria sobrevivência particular (Iasi, 2011, p. 21-22).

Na peça, as contradições da classe trabalhadora, representada pelos camponeses, são apresentadas como formadoras do conflito dramático, que definem os comportamentos e as relações ao longo da fábula. Não há dúvida de que é possível observar uma preferência quanto à opção pelos trabalhadores rurais, no entanto, não há também uma manipulação em favor da classe. As contradições, sempre muito consistentes, nos apresentam comportamentos construídos no interior mesmo do capitalismo: uma análise dialética e materialista sobre os efeitos do capitalismo na formação e deformação do caráter do homem.

Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não podem haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo criado.<sup>14</sup> As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhes dão meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte (Vianna Filho, 1983c, p. 94).

A miséria degrada o homem e revela os limites de sua condição e capacidade de sobrevivência. O sonho de uma vida melhor é desfeito ao primeiro contratempo que se lhe apresenta de forma concreta e impactante. É uma engrenagem que não se consegue deter, pois não se tem o domínio sobre as ações de relações socialmente organizadas que almejam como objetivo a manutenção de um sistema econômico perverso e de sua classe dominante. A relação capital/trabalho aparentemente, e apenas aparentemente, uniu Alvimar, o trabalhador e Espiridião, o patrão.

Desse encontro, o que se acompanha ao longo da peça é a frustração do sonho e a deformação do caráter da parte mais frágil: Alvimar aos poucos vê sua personalidade sendo consumida e transformada; sua condição de vida, que anunciava ser promissora, revela o seu esfacelamento à medida que interesses vão sendo colocados acima dos seus

---

<sup>14</sup> Referência a Engels: “De modo algum me oponho a poesia engajada como tal ponto mas penso que a ideia devia desprender-se por se da situação e da ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor a soluções históricas futuras dos conflitos sociais expostos” (Marx; Engels, 1979, p. 73).

próprios interesses, e que ele não tinha condição de detectar, tampouco de impedir que atuassem de maneira avassaladora sobre ele e sua família. O encontro entre os dois personagens possui uma causa comum, embora produza consequências tão diversas na vida de cada um deles.

Na primeira cena, define-se os caminhos de Espiridião:

MÃE - Vais mesmo partir, filho?

ESPIRIDIÃO - Estou decidido, mãe... (SILÊNCIO. TODOS OLHAM O PAI)

PAI - Meu filho...

ESPIRIDIÃO - Pai?

PAI - Vais para a Bahia?

ESPIRIDIÃO - Vou.

[...]

ESPIRIDIÃO - Vou para a Bahia plantar cacau, vou usar minhas economias, nenhum tostão da família! Nossas terras estão abandonadas. Isso o Brasil espera de nós! (p. 11-12).

Na cena seguinte, somos apresentados a um grupo de trabalhadores rurais em busca de terra para exercer o seu ofício e garantir sua sobrevivência, dentre eles, Alvimar:

ALVIMAR

Estamos chegando

de todo lugar

que se tem pra partir.

Trazemos na chegada

foice, mulher nova

e uma quadra de esperança.

Ah, se viver fosse chegar

chegar, sem parar,

Parar pra casar,

casar, filho espalhar

por um mundo num tal de rodar (p. 28).

O que une os dois personagens, dialeticamente os coloca em campos opostos e os afasta: a terra se lhes apresenta como meio de produção e sobrevivência, mas, desse encontro, a relação capital/trabalho se estabelece e faz crescer a contradição fundamental da peça, que se manifesta através da exploração da força de trabalho.

Quanto maior aproximação com Espiridião, mais o processo de reificação e alienação atinge Alvimar, corrompe o seu caráter e deforma as suas relações junto aos seus companheiros de classe e junto à própria família. Ele já não é mais senhor das suas ações. Agora, responde cada vez mais, aos interesses do patrão. Sua subserviência é de tal monta que batiza o filho com o nome do patrão e o oferece como afilhado; oferece também o seu

próprio sangue, num pacto:

(ALVIMAR TIRA UMA FACA. FAZ UM CORTE PEQUENO NO BRAÇO)  
ALVIMAR – Esse sangue, meu doutor, é pra mór de vosmicê. Não sei falar, eu, o que corre em mim, tudo é intenção de vosmicê... (CANTA)  
O sangue que corre em minha veia  
Minha intenção, minha calma,  
Meu jeito, minha cara feia,  
Tudo é vosso de corpo e alma  
Cabeça, coração, mão e palma.  
(ESPIRIDIÃO VEM E SE ABRAÇA COM ALVIMAR. SILÊNCIO PROFUNDO)  
LINDAURA  
Uma funda amizade  
Aqui continuou  
Um doutor de verdade  
E um camponês, meu amor (p. 40).

Com o passar dos anos, as relações se definem objetivamente. A amizade entre o patrão e o empregado está fragilizada. A crise do cacau obrigou Espiridião a buscar outras formas de investimento, abandonando suas terras. A vida de Alvimar está sendo destrocada. As necessidades se acumulam. O patrão ignorou a todos, deixando os trabalhadores ao relento social.

ALVIMAR – Nem pra pagar enterro no cemitério doutor Espiridião apareceu. O ingrato. Ingratão! Ingratão! Falo. Faz oito anos que 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 do outro, aquela gargalheira. Oito anos agora sem notícia? 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 interesseiro. É. Digo na cara dele: interesseiro, interesseiro, interesseiro! Dinheiro não faz diferença de ninguém, ouviu, que na honra e na memória estou pra encontrar alguém pra fazer parceria comigo. Interesseiro. Vou ficar plantando só esse arroz amarelo, que nem preço tem, a casa caindo? Depois de ser arrimo do doutor Espiridião? Já fui tão forte que Deus tremia. Me lembro como se fosse agora, ele pegou a foice errado de assim, eu falei, epa, está errado, seu! Ele ria, queria falar e ria de tanto que eu fiz ele rir, aquela gargalheira... Faz três anos que Nico morreu... (p. 82-83).

O agravamento da situação de miséria em que se encontra o grupo de camponeses que permaneceu nas terras de Espiridião fez nascer uma revolta, com saques, ameaças e agressões liderada pelo filho mais velho de Alvimar, que está sendo procurado pela polícia.



ALVIMAR – Doutor, não me deixe preso, não, sei que estão lhe enchendo a vossa cabeça como a porção de léria mas é tudo mentira que a gente não fez nada. Não deixe mais os soldados procurar meu filho, vou-me embora com ele, é menino bom vosso afilhado, ele me ajuda tanto, me chamou de Santo, doutor...

ESPIRIDIÃO – Você sabe que o Miguel está no hospital de Tabatinga?

ALVIMAR – Me deixe ir com mais Lindaura e o menino que o menino arranja o trabalho que é um touro de força e de respeito o que foi educado por vosmicê, que ele nunca esquece de falar em...

ESPIRIDIÃO – Sabe, Alvimar? Aguentei vocês dois anos plantando arroz, sem ganhar nada, com armazém aberto. Dois anos. Dei caminhão pra levar o povo. Olhe, Alvimar, me ouve, sabe quantas cidades o cacau fez? Onze cidades. Em Salvador, com o dinheiro do cacau fizeram escola, hospital, quartel, igreja. Tem água quente na torneira. Água como se saísse do sol. O povo agora sai na rua, se fala, pai em confeitaria. Passei minha vida em gabinete de ministro e, lendo, lendo, fazendo conta. A terra seca, Alvimar. Depois de vinte anos a terra seca. Não posso ensinar um a um a plantar, a economizar, a não gastar em bebidas, em bordel, em rezadeira, em filho demais. Não sei se valeu a pena eu viver, Alvimar, tanta desilusão já consegui [sic] mas vocês não podiam fazer isso comigo. Não podiam fazer isso comigo!

ALVIMAR – A gente não fez nada, doutor.

ESPIRIDIÃO – Miguel está no hospital. Miguel me criou. Está correndo a vizinhança a façanha de seu filho. Aconteceu ontem um caso parecido em Paracatunga. Não ganhei um réis que não fosse trabalho meu, Alvimar. Vou castigar esse menino. Onde é que ele está? (p. 99-100).

A pressão de Espiridião é severa e implacável. Alvimar não tem como negar, não tem como não atender às ordens do patrão, e expõe, mais uma vez, sua fraqueza e fragilidade. Alvimar delata o próprio filho, revelando onde ele se encontra.

ESPIRIDIÃO – Onde ele está?

ALVIMAR – Deve estar na casa de Ana Rosa, pegou o dinheiro, não me deu, sumiu, nem pra ajudar na mudança, me deixou assim e agora onde vou? Está na casa de Ana Rosa fazendo estroinice vai ver... Vivia me destratando, mas eu cuidei da minha vida, sim, cuidei, que me finquei na terra com minha mãe, virando sol e chuva e dia a inverno [sic] feito eu fosse uma árvore, doutor, fincado na terra... não fugi, não larguei família, não me atirei no vício, ali, ficando feito árvore... (p. 101).

O sargento de polícia encontra o Filho e o mata. Numa clara demonstração de que a polícia está subordinada aos interesses do latifundiário. O representante da lei justifica seu ato como cumprimento de ordens.

O último encontro entre Alvimar e Espiridião acontece no velório do Filho de Alvimar. A cena é patética, em sua dor e na derradeira demonstração de submissão de Alvimar aos interesses do amigo/patrão.

(DOUTOR ESPIRIDIÃO ENTRA. TODOS SE LEVANTAM. PENSOS. DOUTOR CALMO. VAI ATÉ O FILHO. OLHA. PASSA A MÃO NO ROSTO DO FILHO, EMOCIONADO. REZA. TEMPO. OLHA ALVIMAR)  
 ESPIRIDIÃO - Alvimar, foi preciso fazer isso. Castigo é muito ruim. Mas é o único jeito de dar exemplo. Eu faria isso mesmo que fosse com meu filho...  
 ALVIMAR - Sei...  
 ESPIRIDIÃO - Mesmo que fosse meu filho...  
 ALVIMAR - Era tão menino.  
 ESPIRIDIÃO - Foi preciso...  
 ALVIMAR - Me dava o meu sustento...  
 ESPIRIDIÃO - Eu sei, Alvimar...  
 ALVIMAR - Me chamou de Santo.  
 ESPIRIDIÃO - Alvimar.  
 ALVIMAR - Vosmicê, lhe quis tanto bem...  
 ESPIRIDIÃO (DÁ UM DINHEIRO) - Tome, Alvimar. É dois contos de réis. Pra você enterrar o menino e enfrentar o que vem aí. Tem dinheiro até pra por casa em algum canto. Não posso fazer mais nada. (ESTENDE O DINHEIRO. ALVIMAR OLHA) (p. 104-105)

A música-*gestus*, uma vez mais, ocupa a cena:

LINDAURA - (ENQUANTO O ALVIMAR OLHA ESPIRIDIÃO)  
 Alvimar pensou  
 Olhou o doutor  
 Nos olhos a dor  
 Vingança chegou  
 A mão levantou  
 Cheia de não,  
 Raiva na alma  
 A calma no fim.  
 A mão levantou  
 E a mão parou.  
 A sua vingança, Alvimar?  
 CORO  
 Morreu no mar.  
 LINDAURA  
 Se vinga, Salustiano  
 Já passou tanto ano  
 CORO  
 Já passou tanto ano  
 LINDAURA  
 Alvimar só sabe submissão  
 Não aprendeu a dizer não.  
 ALVIMAR - (PEGA O DINHEIRO) Agradecido, doutor... Eu... lhe agradeço... Esse dinheiro me ajuda tanto ... eu... (ABRAÇAM- SE) Deus lhe pague, doutor, Deus lhe pague ...  
 LINDAURA - (CANTA)  
 Uma funda amizade  
 Aqui continuou um  
 Doutor de verdade  
 E um camponês meu amor (p. 105-107).

Os últimos versos da música encerram o espetáculo, com um alerta e uma reflexão:

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  
Oíça bem, meu amigo  
Se você quer amizade  
Tenha sempre um inimigo  
Acabe com a desigualdade  
Mas o que queremos dizer  
Veja bem seu o véu  
Amizade é coisa de Deus  
Mas ela não cai do céu  
Mas o que queremos dizer  
É que a amizade lá no fundo  
É a luta do homem no mundo.  
A luta do homem no mundo (p. 107-108).<sup>15</sup>

### **Uma dramaturgia épica, realista e dialética**

A obra dramaturgical de Vianinha resistiu ao tempo, e continua, de maneira muito concreta, produzindo reflexões sobre a realidade brasileira. Sua obra é marcada por uma atualidade desconcertante, que registra como os problemas sociais e políticos ainda persistem em nossa sociedade. Os conflitos de terra sobrevivem; o trabalho análogo ao trabalho escravo é prática constante; Eldorado de Carajás permanece vivo em nossa memória.

*Os Azeredo mais os Benevides*, malgrado nosso, não foi superada, tornando-se uma peça de valor histórico, que devesse unicamente ser vista como uma realidade distante. Sua vitalidade, sua atualidade e sua crítica contundente produzem em nós não apenas indignação ou revolta, sua força está na crítica dialética que nos permite uma reflexão mais profunda a respeito das relações capital/trabalho, patrão/empregado, mas, sobretudo, a contradição fundamental entre consciência e alienação. No entanto, a alienação a que nos

---

<sup>15</sup> Reforçando a aproximação entre *Os Azeredo...* e *O Senhor Puntilla...*, é importante comparar a fala final do Coro com a despedida de Matti, o criado de Puntilla: “Antes, porém, a minha despedida: / Longa vida, Puntilla, longa vida! / Que não é o pior, bem se percebe. / (Chega a ser quase um homem, quando bebe.) / Mas não pode durar, nossa amizade: / De que vale chorar, / Se a luta cão e gato é milenar? / Não gastem à toa / Uma lágrima boa. / Quem vencerá? / Chegou a hora do criado dar as costas / Sem esperar respostas. / Só quando for o senhor de si mesmo, / Dono do seu suor, / Para todos então poderá dizer: / ‘Não tem patrão melhor’” (Brecht, 1992, p. 119).

confronta não é apenas a do trabalhador rural. *Os Azeredo mais os Benevides* nos leva a refletir sobre a consciência e alienação do artista diante da realidade objetiva. A peça, como produto de uma inquietação estética ideológica, nos confirma um artista comprometido com o seu tempo e a sua história; um artista que em um artigo repleto de autocrítica, afirma que:

Quero deixar bem claro que a posição que tenho não é de deixar o teatro para trabalhar politicamente – para tirar petróleo, para ser deputado -, isto me parece a mesma posição anárquica de Modigliani feita no outro sentido - conteúdo superando a forma. Não. O que eu quero é ser artista mesmo. Com todas as responsabilidades culturais que se implicam nesse termo. Esses lampejos para mim são reflexos condicionados. O que eu quero com a minha atividade é exatamente condicionar esses reflexos – éticos, portanto – no sentido do desenvolvimento cultural do homem para o domínio de sua história. [...] O que eu preciso com a arte é ter o meu arsenal inconsciente – o meu arsenal cultural – organizado para responder desta ou daquela maneira aos problemas que surgem para mim (Vianna Filho, 1983a, p. 58).

## Referências

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo 8** (O Sr. Puntilla e seu criado Matti; A resistível ascensão de Arturo Ui). Trad. Millôr Fernandes e Angelika E. Köhnke. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência** – o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Editores Associados Ltda, 1984.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. (Org.) **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 233-254.

- LIMA BORGES, Luiz Paixão. **O nacional e o popular no teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-A6UFSM/1/disserta\\_\\_o\\_luiz\\_paix\\_o\\_lima\\_borges.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-A6UFSM/1/disserta__o_luiz_paix_o_lima_borges.pdf). Acesso em 17 jul. 2024.
- LIMA BORGES, Luiz Paixão. Teatro latino-americano em tempos de pandemia: Festivais internacionais e cruzamentos estéticos. **Cadernos Prolam/USP - Brazilian Journal of Latin American Studies**, v. 21, n. 44, p. 183-206, jul.-dez. 2022.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.
- MICHALSKY, Yan. **O teatro sob pressão - uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- NEVES, João das. 1964, primeiro de abril. Artigo não publicado, 1981. Rio de Janeiro. Arquivo da Editora Muro. In: GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência - o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Editores Associados Ltda, 1984.
- PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEIXOTO, Fernando. Prefácio: A parábola e a verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 11-16.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento: 1959-1984**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- PEIXOTO, Fernando (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Trad. A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é subjetividade?** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Os Azeredo mais os Benevides**. Rio de Janeiro. MEC - Serviço Nacional de Teatro, 1968.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Alienação e irresponsabilidade. In: PEIXOTO, Fernando (Seleção, organização e notas). **Vianinha - teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983a. p. 53-64.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). *In*: PEIXOTO, Fernando (Seleção, organização e notas). **Vianinha** – teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983b. p. 65-80.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. *In*: PEIXOTO, Fernando (Seleção, organização e notas). **Vianinha** – teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983c. p. 90-97.

Submetido em: 16 ago. 2024

Aprovado em: 07 nov. 2024