

MUTIRÃO EM NOVO SOL E O EXPERIMENTALISMO POLÍTICO NO TEATRO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960

*MUTIRÃO EM NOVO SOL AND THE POLITICAL
EXPERIMENTALISM IN THE 1960S' BRAZILIAN THEATER*

*MUTIRÃO EM NOVO SOL Y LA EXPERIMENTACIÓN POLÍTICA
EN EL TEATRO BRASILEÑO DE LA DÉCADA DE 1960*

Paulo Bio Toledo
Sara Mello Neiva



Paulo Bio Toledo

Doutorando no Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA/USP e
pesquisador do Laboratório de Investigação
em Teatro e Sociedade

Sara Mello Neiva

Mestranda do PPGAC da ECA/USP
e pesquisadora do Laboratório de
Investigação em Teatro e Sociedade

Resumo

Este artigo analisa a peça *Mutirão em Novo Sol* escrita em 1961 no ambiente do Teatro Arena, assim como o histórico de suas montagens entre 1961 e 1963. Embora esquecida por mais de meio século, a peça foi marcante para o teatro engajado dos anos anteriores ao Golpe Militar de 1964 tanto por protagonizar experiências avançadas na cena como pela inovadora tentativa de composição épica na dramaturgia.

Palavras-chave: CPC, MCP, Teatro de Arena, Nelson Xavier.

Abstract

The article analyzes the play *Mutirão em Novo Sol*, written in 1961 in the Teatro de Arena, as well as the history of its stagings between 1961 and 1963. Although forgotten for over half a century, the play was remarkable for the political engaged theater prior to the military coup of 1964, both by starring advanced experiences in the scene and by the innovative attempt to epic composition in drama.

Keywords: CPC, MCP, Teatro de Arena, Nelson Xavier.

Resumen

Este artículo analiza la obra de teatro *Mutirão em Novo Sol* desarrollada en 1961 en el Teatro de Arena, así como la historia de sus montajes escénicos entre 1961 y 1963. Aunque olvidada durante más de medio siglo, la obra fue notable para el teatro comprometido de los años antes del Golpe Militar de 1964 tanto por protagonizar las experiencias avanzadas en la escena como por el intento innovador de la composición épica en la dramaturgia.

Palabras clave: CPC, MCP, Teatro de Arena, Nelson Xavier.

CASSANDRA – É triste e sem remédio a sorte dos mortais... Esboça-se a ventura em traços imprecisos; os males chegam logo, como esponja úmida, e num instante apagam para sempre o quadro.

(Ésquilo, *Agamêmnon*)

O Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) da Universidade de São Paulo em parceria com a Editora Expressão Popular acaba de

lançar a edição crítica da peça *Mutirão em Novo Sol* (XAVIER, 2015). Nelson Xavier escreveu o texto em 1961 em parceria com Augusto Boal. Também teve a colaboração de integrantes do Teatro de Arena de São Paulo da época, como Benedito Araújo, Hamilton Trevisan e Modesto Carone. Embora esquecido por mais de cinquenta anos, é um texto de importância seminal nos processos de engajamento, popularização do teatro e experimentalismo artístico que marcaram os anos anteriores ao Golpe Militar de 1964.

Mutirão em Novo Sol foi motivo de ao menos três montagens históricas e mobilizou alguns dos principais movimentos culturais do período, como o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura (CPC) de São Paulo, o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e, por fim, o importante CPC da Bahia, onde uniu setores de teatro e cinema em um tipo ainda desconhecido de linguagem híbrida politizada. Os espetáculos atingiram milhares de espectadores em um espaço curto de tempo, protagonizando significativos eventos como o I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte (SANTOS, 1962), temporada no Teatro Santa Isabel em Recife (MENDONÇA, 1968, p. 154), apresentação em Brasília a convite do presidente João Goulart (COELHO, 2002, p. 33) e representações para multidões de lavradores pobres de Pernambuco, Paraíba e Bahia.

A estrutura da peça é organizada a partir do julgamento do lavrador Roque Santelmo Filho por “subversão” e “incitação à desordem” (XAVIER, 2015). No banco dos réus, Roque narra os eventos passados, que são apresentados em flashbacks e entremeados por comentários e debates no tempo do julgamento. Vemos então todo o histórico da revolta coletiva de lavradores arrendatários expulsos da terra pelo proprietário Coronel Porfírio. Após tentarem a inócua intervenção da lei, os camponeses, em um gesto espontâneo e coletivo, saqueiam o armazém, fundam uma União e decidem lutar pela terra. Em resposta, a Polícia, o Exército, a Igreja e os burocratas do Estado se aglutinam em torno do Coronel para manter a ordem com violência. Por fim, a Justiça revela sua parcialidade de classe e condena Roque até que ele interrompa a rebelião. A resposta é um gesto coral dos lavradores presentes que se levantam e entoam a canção do *Arranca capim*, símbolo de sua resistência. Roque, então, afirma a proporção coletiva, de classe, que o evento ganhou: “Senhor Juiz, essa gente não para nunca” (XAVIER, 2015, p. 79).

A figura de Roque é inspirada no líder camponês Jôfre Correa Neto, que em 1959 protagonizou um enorme levante de lavradores nas cidades de Jales e Santa Fé do Sul, interior de São Paulo (CHAIA, 1980; WELCH, 2010). Foi um movimento mais ou menos espontâneo de colonos expulsos sumariamente das terras arrendadas onde viviam e plantavam. O proprietário desejava criar gado de forma extensiva ali e, indiferente aos apelos dos lavradores, queimava casas e expulsava à bala os que resistiam em sair. Estimulados por Jôfre e correndo risco de vida, muitos camponeses escolheram ficar e resistir. Em grandes grupos, arrancavam sistematicamente o capim plantado pelos jagunços do proprietário em suas quadras. A revolta, que ficou conhecida como “Arranca Capim”, ganhou destaque nacional, e Jôfre tornou-se referência como agitador em um país que via crescer exponencialmente os conflitos no campo, apesar da alardeada modernização em marcha.

Encenação épica e experimental

Do encontro entre Jôfre e os integrantes do Teatro de Arena em janeiro de 1961, logo após o lavrador ser libertado da prisão, surgiu o principal material para a criação da peça *Mutirão em Novo Sol*, que começou a ser escrita ainda naquele ano. Em paralelo, o momento marcou um período de tensão interna no Teatro de Arena de São Paulo, com vários integrantes históricos abandonando o grupo para se juntar aos movimentos e experiências de democratização cultural supostamente mais radicais, como o MCP e o CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE)¹. Foi nesse contexto de crise e críticas aos limites do projeto que vários de seus integrantes se reuniram em torno do incipiente CPC paulista para organizar a primeira montagem de *Mutirão*.

Já em novembro de 1961, o CPC paulista e atores do Teatro de Arena² apresentaram uma versão da peça na Conferência Estadual de Trabalhadores Agrícolas do Estado de São Paulo, com direção de Chico de Assis. Depois de

1. Além de Nelson Xavier que deixou o Arena para se engajar no MCP, a ruptura mais emblemática foi a de Vianinha, que deixou o grupo para fundar o CPC no Rio de Janeiro. Sobre os argumentos do autor e a tentativa de teorização de um engajamento radical para o teatro, ver Toledo (2014).
2. Segundo Chico de Assis, em entrevista para a Cia. do Latão em 2009, também participaram desta montagem atores do Teatro Oficina. Ver depoimento do diretor em XAVIER (2015, p. 137-141).

apenas quatro dias, o elenco viajou com a montagem para Belo Horizonte, rumo ao histórico I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil, que reuniu as maiores lideranças camponesas do período, como Francisco Julião (principal nome das Ligas Camponesas), além do próprio Jôfre e importantes figuras do cenário político brasileiro, como o primeiro-ministro Tancredo Neves e o presidente João Goulart (VERA, 1962, p. 95). Ali, o espetáculo foi apresentado para cerca de quatro mil lavradores como parte das discussões e debates do Congresso (SANTOS, 1962, p. 174). Dessas apresentações participaram, entre vários outros, Juca de Oliveira, ator do Arena na época, o jovem cineasta Eduardo Coutinho e Gianfrancesco Guarnieri, para quem *Mutirão em Novo Sol* foi a realização de maior significado do departamento teatral do CPC paulista (BARCELLOS, 1994, p. 226).

A peça se tornou uma experiência nova e sem precedentes para os atores modernos que vinham do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), da Escola de Arte Dramática (EAD) e mesmo do Teatro de Arena. O trabalho fundamentou-se em um tipo novo de trânsito entre palco e plateia, diferente de toda trajetória ligada à modernização do teatro no país; se tratou de uma montagem aberta que ia se transformando a partir dos debates e apresentações. Segundo Juca de Oliveira (2015)³, em entrevista aos pesquisadores do LITS: “Qualquer mudança, qualquer reação do público [...] resultaria numa modificação imediata do texto”. É uma cena que marca uma nova concepção de teatro político, desenvolvida para ser apresentada em espaços fora do ambiente teatral, como sindicatos, congressos, encontros de lavradores etc., e que propõe como elemento central o trânsito vivo da cena com a plateia engajada. Ainda de acordo com Juca de Oliveira, tudo era pensado para que no momento das canções os camponeses participassem e cantassem junto, e, mesmo quando isso não ocorria, eles “participavam de uma forma total, absoluta”. Iniciou-se aí um horizonte novo de trabalho para o teatro engajado que se desenvolverá até 1964.

Em 1962, Nelson Xavier montou o espetáculo com o Teatro de Cultura Popular (TCP) do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco. Com o título de *Julgamento em Novo Sol*, a estreia foi no Teatro Santa Isabel

3. Entrevista concedida a Paula Chagas Autran e Sara Mello Neiva, em São Paulo, 23 de junho de 2015.

em Recife para um público de quase cinco mil pessoas, seguida de uma temporada no anfiteatro do MCP no bairro periférico de Casa Amarela. O enorme elenco com mais de 50 atores foi composto por jovens ligados ao Movimento – entre eles José Wilker em sua estreia no teatro –, e o espetáculo ficou marcado por uma cena moderna e épica, com coros e tentativas de composição experimental, como Germano Coelho recorda: “Havia cenas que lembravam esculturas movidas apenas pelo jogo de luz, como nos trabalhos de Eisenstein” (COELHO, 2002, p. 32).

Julgamento em Novo Sol foi um sucesso absoluto e um marco para o teatro do MCP. Após a temporada em Recife, foram convidados a viajar para Brasília em um avião oficial da Força Aérea Brasileira para apresentar o espetáculo ao presidente João Goulart. Em seguida, o grupo foi ao Rio de Janeiro, onde ficaram em temporada no Teatro Glauce Rocha, com sessões lotadas (MARINHO, 2002, p. 88). Nessa ocasião a peça foi vista com interesse pelos artistas ligados ao CPC da UNE, entre eles o Vianinha, que decerto foi influenciado para a temática das duas peças que escreveu ainda antes do Golpe Militar de 1964, *Quatro quadras de terra* (1963) e *Os Azeredos mais os Benevides* (1964). Ambos os textos são sobre exploração extraordinária do trabalho no campo, capricho autoritário dos proprietários e, por fim, resistência de lavradores, assim como em *Mutirão*. A conexão entre as peças parece ainda mais evidente diante do convite do CPC a Nelson Xavier para dirigir *Os Azeredos mais os Benevides* na inauguração do teatro da UNE em 1964 (BARCELLOS, 1994, p. 371-382). Como se sabe, a estreia nunca aconteceu, pois nas primeiras horas após o golpe de 1º de abril de 1964 o prédio da UNE foi metralhado e incendiado por soldados e tropas paramilitares.

Ainda em 1962, em Salvador, Chico de Assis dirigiu uma montagem inovadora que uniu os setores de teatro, música e cinema do CPC da Bahia. O título do espetáculo foi *Rebelião em Novo Sol*. Concomitantemente ao processo de criação, Orlando Senna e Geraldo Sarno, dois jovens cineastas ligados ao CPC na época, gravaram um filme que era projetado antes das apresentações. Nas palavras de Senna:

Fizemos um documentário sobre as Ligas Camponesas da Bahia, com ênfase no líder Filipão, um personagem fascinante, negro, muito alto,

carismático. Há um momento em que Filipão levanta sua espingarda de caçar passarinhos diante da câmera, como um guerreiro, e desdenha da erudição política da equipe, diz que comunismo nem menos comunismo, a revolução sou eu. (SENNA, 2008, p. 122)

Também gravaram uma série de cenas que eram projetadas ao longo da peça e que, por vezes, contracenavam com os atores:

Além do documentário com meia hora de duração, que abria o espetáculo, também fizemos cenas documentais e ficcionais, soltas, para a composição multimídia. Por exemplo: em determinado momento, na tela de cinema sobre o palco, um pistoleiro dispara um tiro e um ator no palco, um camponês, é atingido. O contraste entre a imagem gigante do pistoleiro na tela e a pequenez do camponês sozinho no palco era forte. (SENNA, 2008, p. 122-3)

A montagem híbrida e engajada foi algo bastante inovador para a arte política do período e, no limite, problematiza os estereótipos criados sobre o teatro participante produzido entre 1961 e 1964 – muitas vezes desqualificado como mera instrumentalização da arte em favor da política, portanto didático, simplório e artisticamente menor. Embora quase nunca citado nas interpretações sobre a arte naquele momento, o episódio da montagem experimental de *Rebelião em Novo Sol* é de enorme importância para a observação do teatro e do cinema do período. Glauber Rocha, principal nome do Cinema Novo, por exemplo, tributa às experiências cinematográficas da peça a influência central para seu filme decisivo *Deus e o diabo na terra do sol*:

Em 1963, Orlando e Geraldo Sarno realizam o filme *Rebelião em Novo Sol*, com fotografia de Waldemar Lima, que integrava um espetáculo de Francisco de Assis sobre a reforma agrária. Montado em estilo eisensteiniano-vertoviano, o filme influenciaria a epicidade de Deus e o Diabo na Terra do Sol. (ROCHA, 1982, p. 476)

Além dessas três montagens, o texto da peça tornou-se material de referência para diversos grupos e células nacionais do CPC no período entre 1961 e 1964. Foram anos em que os conflitos pela terra emergiram como questão central para o momento de politização no país e, não por acaso, a

cultura engajada do período passou a olhar com interesse para os conflitos do mundo rural – ver Villas Bôas (2009).

Além das duas peças citadas de Vianinha – *Quatro quadras de terra e Os Azeredos mais os Benevides* – também o texto *O filho do cão*, de Guarnieri, apresentado no Arena em 1964, pouco antes do golpe, foi uma tentativa de desenvolver temática e formalmente alguns tópicos de *Mutirão* (PEIXOTO, 1985, p. 56). No mesmo ano, Eduardo Coutinho estava embrenhado no sertão de Pernambuco filmando *Cabra marcado para morrer*, sobre o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira na Paraíba. Em 1964 estrearam três filmes fundamentais do cinema brasileiro que têm como ângulo principal os conflitos do mundo rural brasileiro: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo na terra do sol*, além do documentário *Viramundo*, de Geraldo Sarno. E já em 1965, no campo da canção de protesto, o sucesso enorme que Maria Bethânia alcançou está muito ligado a sua interpretação histórica de *Carcará* no *Show opinião*, uma espécie de eco de resistência do tempo passado (pré-golpe) e, ao mesmo tempo, manifestação presente da força popular do sertanejo: famélico e de aço – ver Toledo (2015, p. 186-188). O tema ocupou o centro dos debates para os artistas interessados em uma arte nacional, popular e alinhada às transformações sociais que pareciam tão próximas antes de 1964. Mesmo após o Golpe Militar, a temática da luta pela terra manteve-se por alguns anos como fantasmagoria do espírito revolucionário.

Mutirão em Novo Sol é, muito provavelmente, a peça que inaugura esse “ciclo da terra” na temática da arte engajada daqueles anos; não propriamente pela angulação rural, mas por tratar o tema pelo viés da luta de classes (VILLAS BÔAS, 2009, p. 68-87). O crescente interesse pelo campo iniciado com a peça revela tanto uma desconfiança ao projeto nacional-desenvolvimentista em marcha no país como uma atenção inédita para os conflitos de classe internos. Algo que, se verdade, problematiza as caracterizações históricas dualistas sobre a cultura pré-1964, na maior parte das vezes entendida como fiel depositária da ideologia desenvolvimentista e/ou premida por arroubos ingênuos de nacionalismo de esquerda à sombra do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Acresce que, em linhas gerais, as montagens da peça mostraram uma nova prática artístico-criativa: a tentativa de criar outras condições de pro-

dução e circulação, o que transformou a própria ideia que se tinha de arte. *Mutirão* talvez seja o texto que mais animou as experiências modernistas de popularização do teatro. As três encenações citadas revelam que o projeto não era um programa estático de instrumentalização da arte, mas um campo ainda a ser descoberto e, portanto, marcado por intensa experimentação e radicalismo formal – até ser violentamente interrompido pelos tanques militares em 1964.

Dialética da forma na dramaturgia

Visto pela perspectiva da dramaturgia, o texto de *Mutirão* revela algo sobre os volteios das posições de esquerda no período. A estrutura da peça é organizada a partir do julgamento de Roque Santelmo Filho, inspirado em Jôfre Correa Neto. A forma tribunal na peça remete ao teatro político soviético e alemão das décadas de 1920 e 1930 e dá mostras da crescente influência que a leitura de Brecht e, fundamentalmente, de Erwin Piscator vinha exercendo nos jovens artistas politizados do período. Piscator, logo após a Primeira Guerra Mundial, criou o Teatro Tribunal (PISCATOR, 1968, p. 48-59), inspirado provavelmente em uma das modalidades mais disseminadas de *agitprop* soviético (o *agitsud*), que eram as representações em massa de julgamentos nos primeiros anos após a Revolução. Além disso, os tribunais e sua estrutura aparecem frequentemente nas peças de Brecht. Em *Mutirão* também o modelo brechtiano de teatro épico começou a ser experimentado, com canções, coros, narrativas, quebras de ação, comentários etc., em um tipo novo de composição dramática.

Mas logo chama a atenção que o interesse principal da peça são antes os fatos que levaram Roque a juízo do que propriamente a justiça de classe, que é, apesar disso, o presente da obra. A peça então se desenvolve em uma forma teatral que opera todo o tempo transformando o pretérito em presente. Rememorações, relatos, narrativas e depoimentos prestados ao juiz no tribunal são presentificados em cena, em um procedimento que ocupa a maior parte do desenrolar de *Mutirão em Novo Sol*.

Por mais estilística que pareça, essa forma-julgamento destaca, logo de cara, a proeminência de Roque nos eventos narrados. Afinal, é ele (e somente

ele) quem está sendo julgado, em um ritual de condenação que espera ter eficácia exemplar – extirpando-se a cabeça, definharia o corpo. A estrutura de tribunal posiciona Roque como figura central na revolta. Ele aparece então, desde o início, como o lavrador mais esclarecido, que se descola da passividade reificada do trabalho rural semisservil e adquire uma consciência viva e popular do processo de exploração, e que, justamente por isso, deverá ser condenado.

Todavia, a narrativa da sublevação camponesa caminha, no discurso, para uma espécie de defesa da diluição do sujeito na força coral dos trabalhadores. Roque diz: “O que vale agora é o pensamento de todos. Uma vontade sozinha não se pode aproveitar” (XAVIER, 2015, p. 47). Pouco a pouco, a peça começa a colecionar pequenas cenas que têm por mote a afirmação do coletivo em luta. No final, o movimento de resistência começa a ganhar ares de autonomia e seus gestos coletivos são sempre comemorados como mais avançados do que a reflexão individual. Quando Roque e o farmacêutico Honório (apoiador moderado da causa) voltam da última apelação ao juiz e veem que os lavradores já tomaram o armazém, Roque diz: “Eles perceberam mais depressa que nós dois qual decisão era a mais certa” (XAVIER, 2015, p. 44). A ideia, parece, é defender um tipo de consciência de classe que ultrapasse tanto a posição das personagens “esclarecidas” que se solidarizam com os lavradores como as posições individuais de cada um deles. Ao fim, com o estabelecimento oficial da União dos lavradores de Novo Sol, Roque afirma:

Agora começa verdadeira a nossa luta, pensada e resolvida. Aqui começa verdadeira nossa União. Que a vontade de todos seja a vontade de cada um; que a força de cada um seja somada à força de todos. Sabe-dor de sua vida e de sua justa vontade, o lavrador de Novo Sol decide – e a decisão é de todos. (XAVIER, 2015, p. 76 destaques nossos)

Essa procuração coletiva faz que ele afirme diante do juiz: “Estamos no lugar de três mil lavradores. O que a gente disser, são eles que estão dizendo” (XAVIER, 2015, p. 36). A ideia de coletivo vai se ampliando até confundir-se com a ideia de classe. No fim da peça, Roque confronta o Juiz, o Representante do governo e o dono das terras e diz: “Vocês sabem que sem nós vocês

não existiam” (XAVIER, 2015, p. 80). A formulação baseia-se na ideia marxista (de fundamento hegeliano) de que o capital depende do trabalho para existir. E eles são o trabalho.

Assim, o “novo sol”, a revolução invocada na peça é defendida como ponto de chegada de uma transformação fundamentalmente de classe, um “mutirão” (ou “rebelião” na montagem baiana). Se a peça parece que irá apenas investir contra as estruturas farsescas do mundo do capital (como a Justiça, a propriedade, a Igreja etc.), ela de repente soa como afirmação programática para uma luta social organizada pelos de baixo. A disputa dentro do campo da Justiça não é vista mais com indignação carente de denúncia, mas com a calma daqueles que sabem que tudo aquilo não pertence ao mundo do trabalho. Não está em disputa. Roque diz:

A lei me condenou e a lei é certa e justa; mas é certa e justa para quem a fez. Nós ainda não fizemos a nossa lei. E quando fizermos, a nossa lei também será certa e também será justa. Mas as duas não são iguais. A de vocês é a lei de quem explora; a nossa é a lei de quem trabalha. A de vocês me condena; a nossa me há de libertar. (XAVIER, 2015, p. 80)

A perspectiva da luta de classes adotada pelo texto também problematiza os esquemas tradicionais com que se tem categorizado a produção cultural pré-1964. Os avançados movimentos de popularização da cultura são comumente vistos como tributários do programa hegemônico do PCB, o qual constituía uma “espécie desdentada de marxismo patriótico [...] Muito mais anti-imperialista que anticapitalista” (SCHWARZ, 2008, p. 73). Se, de fato, o nacionalismo progressista animou boa parte dos movimentos e dos artistas de esquerda gravitando em torno do PCB, uma peça como *Mutirão* mostra que a questão tinha mais nuances do que se imagina. Por exemplo, a fala do latifundiário Porfírio Matias quando expulsa os lavradores de sua propriedade:

PORFÍRIO – Vocês não servem pra nada, só pra chorar de fome. Quem chora não pode enriquecer o Brasil. Eu não. *Eu enriqueço a minha terra. Sou patriota, graças a Deus.* Frigorífico me pede carne, eu dou carne. Esse gado sabe pra onde vai? Pra Europa. Na França se come carne que o Coronel Porfírio deu ao Brasil. Isso é dinheiro, *isso é progresso. Gente como vocês tem que ir morrer bem longe que é pra não atrapalhar o progresso.* (XAVIER, 2015, p. 21 destaques nossos)

É inegável a sátira ao nacionalismo e ao desenvolvimentismo – categorias tão comuns nos discursos da esquerda da época. A peça coloca em dúvida ainda a própria posição de classe dos criadores: setores progressistas da classe média que eram os que organizavam os grandes movimentos de democratização cultural no país.

Contudo, a força coletiva nascente e revolucionária aparece na peça, de modo geral, apenas como enunciado temático. As categorias dramáticas seguem presentes em uma estranha oscilação. A estrutura segue requisitando o diálogo e o conflito intersubjetivo (SZONDI, 2001, p. 21-35), começando pela necessidade de presentificar o passado em um tipo de flashback permanente que parece querer neutralizar a necessidade da narração contida no objeto épico. O paradoxo aparece manifesto também nos momentos em que a defesa da inteligência de classe só pode ser verdadeiramente expressa por aqueles que se autonomizaram como sujeitos conscientes. Não por acaso, é sempre Roque, o herói que conquistou o direito de ser sujeito de si, quem enuncia a suposta superação figurada pelo coletivo em luta – um paradoxo. No final da peça, quando tudo leva a crer que um coro se ergueria das galerias do tribunal, é tão somente Roque, porta-voz esclarecido da massa, quem diz: “Vocês sabem que sem nós vocês não existem” (XAVIER, 2015, p. 80). Mas é ele o herói.

Assim, por mais que a peça se insurja contra essa ordem, é essa mesma ordem que organiza o discurso de superação. A letra da canção *Arranca capim* fala da superação da exploração principalmente como um momento no qual o lavrador semisservil possa, enfim, virar sujeito: “chegou a hora/de gente ser gente/[...] de ter a palavra [...] da gente ser livre”, pois “sou eu quem opino/é meu o destino” (XAVIER, 2015, pp. 74-5).

Há, portanto, duas posições contidas na peça: de um lado, a percepção da luta de classes interna ao país e, por conseguinte, a defesa de uma força coletiva trabalhadora que se ergue contra a exploração; e, de outro, na forma da dramaturgia, a fé persistente na superação via *formação do sujeito*, via consciência individual, seja do explorado ou, no limite, da nação periférica. O paradoxo revela uma particular dialética da esquerda do período: ao mesmo tempo em que defendia a ideia de progresso e nacional-desenvolvimentismo, percebia atônita a barbárie decorrente desse mesmo progresso. A estranha

ambivalência talvez seja a verdadeira natureza de um engajamento que, não obstante anti-imperialista (e nacionalista, por extensão), também foi sempre entusiasta da luta de classes interna – um par de ações que muitas vezes se autoanulavam, mas nem por isso deixavam de ter grande força e importância.

Tudo isso, contudo, ganha ainda outro horizonte se visto em conjunto com as experiências de encenação descritas acima. As tentativas de organização épica da cena atuavam sempre no sentido de neutralizar a tendência dramática do texto e criar novas relações narrativas diante do objeto. Como, por exemplo, na constituição de coros e movimentos coletivos “eisensteinianos” na montagem do MCP; na criação de formas abertas e participativas com o público no CPC Paulista; e ainda as projeções de vídeo e documentários durante a cena, à la Piscator, na montagem baiana dirigida por Chico de Assis. O “acontecimento” *Mutirão* deve, portanto, ser visto como o conjunto entre dramaturgia com temática inovadora e experimentalismo épico das encenações. Essa conjugação, novamente, desmonta a interpretação dualista sobre a arte engajada do período e mostra que o inconformismo no país antes de 1964 foi marcado por espírito vanguardista.

O “esquecimento” de uma peça como *Mutirão em Novo Sol* dá provas da violência com que a ditadura militar não apenas interrompeu movimentos políticos e sociais, mas também, nas palavras de Paulo Arantes, “apagou até a memória de que um dia houve inconformismo de verdade no país” (ARANTES, 2010, p. 216). Nesses momentos a arte deixou de ser vista como instituição neutra e supra-histórica e mobilizou recursos experimentais para desenvolver uma nova relação com a sociedade.

Referências bibliográficas

- ARANTES, P. E. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, E.; SAFATLE, V. (orgs.). **O que resta da ditadura?** São Paulo: Boitempo, 2010.
- BARCELLOS, J. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas.** Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CHAIA, V. L. M. **Os conflitos de arrendatários em Santa Fé do Sul (1959-1969).** 1980. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- COELHO, G. Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular. In: ROSAS, P. (Org.). **Paulo Freire: educação e transformação social.** Recife: Editora da UFPE, 2002.

- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MARINHO, J. **Luzes do sertão, luzes da cidade**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
- MEDEIROS, V. **O CPC da UNE na Bahia**: Caminhos e descaminhos para mudar o Brasil. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, 2007.
- MENDONÇA, L. Teatro é festa para o povo. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial 2: Teatro e Realidade Brasileira, p. 149-161, 1968.
- PEIXOTO, F. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1982.
- SANTOS, J. O. Mutirão em Novo Sol no 1º Congresso Nacional de Camponeses. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 39, p. 173-175, jan./fev. 1962.
- SCHWARZ, R. Cultura e política: 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SENNÁ, O. **O homem da montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TOLEDO, P. B. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 180-190, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96014>>. Acesso em: 14 ago. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p180-190>.
- _____. **Impasses de um teatro periférico**: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-29012014-110838>>. Acesso em: 2015 ago. 2014.
- VERA, N. O congresso camponês em Belo Horizonte. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 39, p. 94-99, jan./fev. 1962.
- VILLAS BÔAS, R. L. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965**: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. 2009. Tese de Doutorado – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- WELCH, C. A. **Jôfre Corrêa Netto**: capitão camponês (1921-2002). São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- XAVIER, N. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

Recebido em 16/08/2015
Aprovado em 30/09/2015
Publicado em 21/12/2015