

## **“Você quer ser herói eu quero fazer a revolução”: reflexões sobre autoritarismo e revolução na América Latina a partir da peça *Papa Highirte***

Mariana Rosell<sup>1</sup>  
Mestranda no PPGHS da FFLCH-USP  
rosell.mariana@gmail.com

Neste texto, faremos breves considerações sobre a peça *Papa Highirte*, escrita em 1968 por Oduvaldo Vianna Filho, tendo como principais eixos de análise: 1) sua condição de latino-americanidade; 2) a inserção do Brasil no contexto latino-americano; 3) a discussão sobre as divergências estratégicas entre luta armada e luta não armada; 4) as aproximações das perspectivas para a revolução e a luta contra o autoritarismo nos diferentes países da América Latina. Buscamos entender como, a partir da compreensão de que muitos dilemas brasileiros eram também de demais países latino-americanos, o autor refletiu sobre a condição da América Latina num contexto de ofensiva estadunidense durante a Guerra Fria e de sucessivos golpes militares que modificaram a situação política e social dos países do Cone Sul.

### **“Eu ganho prêmios, mas não tenho palcos”<sup>2</sup>: *Papa Highirte* e seu autor**

*Papa Highirte* é uma peça fundamental para a compreensão da obra e da militância política de Oduvaldo Vianna Filho, pois nela, pela primeira e única vez, o dramaturgo, que teve uma trajetória sempre afeita às questões nacionais, transpõe as fronteiras do país para pensar o contexto político e social da América Latina e relacionar os debates travados no Brasil com o contexto mais amplo do continente. Filho de comunistas e filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) desde a juventude, Vianinha sempre trabalhou com afinidade ao projeto político do partido. Como apontou Maria Silvia Betti, a peça

possui uma característica que a distingue de todas as demais peças de Vianinha: a de abordar, ainda que sob a perspectiva de um país fictício, os conflitos latino-americanos num contexto de subdesenvolvimento, de organização da luta armada e de sujeição aos interesses dos países desenvolvidos.<sup>3</sup>

No contexto de politização do teatro brasileiro, iniciado pelo Teatro de Arena de São Paulo em 1958 com a encenação da peça *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri), Vianinha escreveu obras que tratavam das questões da realidade de seu país, sempre buscando desenvolver um teatro político cujo objetivo principal era a conscientização das classes populares e médias no sentido da formação de uma frente ampla de aliança de classes que, inicialmente, mostrar-se-ia progressista e defensora das reformas de base propostas pelo governo João Goulart e, após o golpe de 1964, encamparia a bandeira da redemocratização do país. Nesse sentido, podemos concordar com a historiadora Rosângela Patriota que entende que Vianinha fez de sua obra “uma das trincheiras da luta” política que se travou no Brasil desde meados dos anos 1950.<sup>4</sup>

Em *Papa Highirte*, especificamente, os principais temas postos em debate são a tradição autoritária e palaciana da política latino-americana, a interferência estrangeira nas decisões políticas dos países do continente e a oposição entre luta armada e luta não armada. Essa última questão era uma das principais divergências de estratégia política colocada para as esquerdas latino-americanas do período: qual a melhor forma de promover a revolução, num primeiro momento, e, posteriormente, qual a melhor forma de resistir e lutar contra os regimes militares implantados através de golpes nos países do Cone Sul: a luta armada ou a luta não armada, atuante exclusivamente nos meios tradicionais de oposição política.

Para tratar de tais temas, a peça coloca em cena Highirte, ex-ditador de uma localidade latino-americana fictícia chamada Alhambra. Após ser deposto por um golpe tramado pelo militar general Pepe y Mejia, que outrora conduziu seu governo com mãos de ferro, o político tenta rearticular forças para retomar o poder enquanto está no exílio em Montalva, outro lugar fictício do continente. Ao localizar os acontecimentos em lugares fictícios, mas esforçando-se para caracterizá-los enquanto latino-americanos, Vianinha expõe com nitidez que o que acontece nesses lugares poderia acontecer em qualquer lugar do continente, trazendo para a dramaturgia brasileira, de certa maneira, a ideia de unidade latino-americana que já se manifestava em outros países como Chile, Argentina e Uruguai. Segundo Rosângela Patriota, em *Papa Highirte*, Vianinha “no interior de um debate estético e político presente no seio da esquerda brasileira, na década de 1960, elaborou por

meio de arquétipos um modelo de análise para a trajetória de poder na América Latina.”<sup>5</sup>

Paralelamente aos conchavos políticos de Highirte, desenvolve-se a busca de Mariz por vingança. Ele, um militante da luta não armada de Alhambra, sob tortura, delatou o amigo guerrilheiro, Manito, que posteriormente foi morto pela repressão do governo Highirte em função das informações fornecidas por Mariz. Com a consciência atormentada e decidido a vingar o companheiro, ele se envolve com Graziela, amante de Highirte, e se torna motorista do ex-ditador no exílio para, ao final da peça, assassiná-lo.

É importante observar que a inovação de *Papa Highirte* não está somente na abordagem de um contexto mais amplo, que se expande para além das fronteiras brasileiras a fim de pensar o contexto latino-americano. Está também em termos de pesquisa estética e formal, já que, nessa peça, o dramaturgo retoma suas incursões pela forma épica através da quebra da progressão regular da ação e da representação de diferentes planos: presente; passado em *flashback* e paralelismo entre passado e presente.

Essas inovações formais apontam para o desenvolvimento de uma linguagem dramática mais elaborada que dialogava melhor com as propostas que Vianinha intencionava colocar em questão para o público. Segundo o crítico Sábado Magaldi,

a ação progride com absoluta nitidez, mas sem desenvolvimento linear. Passado e presente misturam-se, a cada momento, para o espectador ter diante de si o conflito dramático e não a exposição de episódios.<sup>6</sup>

Ou seja, a incursão pela forma épica não fazia da peça pertencente ao teatro épico por excelência, mas sofisticava a elaboração formal sem abandonar completamente os princípios do drama clássico.<sup>7</sup>

Dênis de Moraes, biógrafo do dramaturgo, afirma que *Papa Highirte* “certamente é a peça de passagem para uma dramaturgia disposta a conciliar a densidade política com uma estruturação cênica requintada”<sup>8</sup>, o que reitera a importância da pesquisa estética que Vianna para ela desenvolveu. O hibridismo formal, por sua vez, seria uma marca da dramaturgia de Vianinha a partir de então.

*Papa Highirte* foi contemplada com o primeiro prêmio do Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT) do ano de 1968, tendo recebido o

financiamento para sua edição em livro. Porém, após ser premiada, acabou sendo imediata e integralmente vetada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), sendo os livros impressos recolhidos, o concurso suspenso por seis anos e a peça liberada e encenada somente em 1979, após o fim do AI-5.

### ***Papa Highirte* em circulação: montagens no Brasil e na França, 1979**

Morto em 1974 em decorrência de um câncer, Oduvaldo Vianna Filho já havia se tornado um dos grandes símbolos da intelectualidade de esquerda no Brasil, inclusive para o PCB. Quando de sua morte, o jornal clandestino *Voz Operária*, ligado ao partido, divulgou um comunicado que, entre outras coisas, reafirmava o dramaturgo como

não só um brilhante e reconhecidamente talentoso homem de teatro, mas, acima de tudo, um valoroso e dedicado combatente de nosso partido. [...] Como poucos, soube aliar seu trabalho revolucionário a seu trabalho de criação intelectual [...] impregnando-os, ambos, do verdadeiro espírito comunista, harmonizando-os, fazendo com que ambos constituíssem um todo único, no qual se refletia o homem profundamente dedicado à sua pátria e a seu povo, que ele foi.<sup>9</sup>

Essa é apenas uma entre tantas manifestações de artistas e membros da esquerda que lamentaram sua morte. Essa grande repercussão mostra a importância que a figura pública de Vianinha, enquanto artista, intelectual e comunista, havia adquirido ao longo dos anos.

Além desse lugar de destaque que ele ocupava no campo artístico e na esquerda brasileira, a proibição de várias de suas peças fez com que sua obra se tornasse uma referência na luta pela redemocratização e pela liberdade de expressão no país. Daí que as sucessivas solicitações de liberação de suas peças tenham se tornado emblemáticas desse processo. Ao lado de *Rasga Coração*, última peça escrita por Vianna, terminada já em seu leito de morte, *Papa Highirte* foi uma das grandes conquistas de liberação do ano de 1979, quando ambas já haviam se tornado “verdadeiros clássicos da dramaturgia brasileira.”<sup>10</sup>

No Brasil, a peça estreou em 13 de julho de 1979, sob a direção de Nelson Xavier, no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro. A liberação pela censura somente

11 anos depois de sua escrita significou sua representação num contexto bastante diferente não só no Brasil como na América Latina, especialmente no Cone Sul. Se em 1968 somente Brasil e Argentina viviam sob ditaduras; em 1979, Chile e Uruguai também partilhavam da triste condição de seus vizinhos. Na Argentina, por sua vez, vivia-se não mais sob a mesma ditadura do momento em que a peça fora escrita, mas sob outra ainda mais sanguinária do que aquela. No Brasil, a peça fora escrita num contexto de intensa repressão e encenada já num período de maior abertura política, com o fim da vigência do AI-5, o que permitiu a liberação de sua encenação e publicação.

Por isso, as reações à peça no momento de sua liberação não foram unânimes. Enquanto parte da classe teatral compreendia que *Papa Highirte* já se encontrava ultrapassada, houve quem entendesse que as discussões propostas por Vianinha no momento da escrita haviam se potencializado quando da encenação, especialmente nos vizinhos do Cone Sul, já que, nesse momento, faziam ainda mais sentido. O diretor José Renato, um dos que mais lutaram pela liberação das peças de Vianna, afirmou na ocasião que tanto *Papa Highirte* como *Rasga coração* “falam de problemas que estão vivos, presentes.”<sup>11</sup>

O crítico Yan Michalski, corroborou tal ponto de vista ao afirmar que “em inúmeros países latino-americanos esta peça brasileira de 1968 pareceria escrita hoje, e por um autor nacional.”<sup>12</sup> A observação do crítico nos sugere a profundidade da reflexão do autor sobre a América Latina, tratando de questões que poderiam fazer sentido em qualquer um dos países que compartilhasse de experiências políticas semelhantes, como regimes autoritários, golpes militares, desigualdade social, dependência econômica e ímpeto revolucionário, como aparece em *Papa Highirte*. Além disso, permite-nos afirmar que apesar do longo período de veto, a peça transcendeu “o momento histórico da criação e o meramente local, sem no entanto se desvincular destes, [reconstruindo] aspectos essenciais de uma configuração universal: a contradição de classes e o confronto ideológico gerado por esta.”<sup>13</sup>

Vale apontar que ainda antes de estrear no Brasil, a peça foi levada ao ar na rádio francesa *France Culture* em 22 de fevereiro de 1979<sup>14</sup>. Traduzida e adaptada por Jacques Thieriot, que já havia dirigido o Teatro da Aliança Francesa em São Paulo e, por isso, tinha grande conhecimento da dramaturgia brasileira, sua apresentação radiofônica seguiu-se a outras duas montagens na *France Culture* de peças brasileiras

censuradas: *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *Marly emboaba*, de Carlos Queiroz Telles.

Seu elenco estava composto por atores sul-americanos e franceses e sua trilha sonora, elaborada por Teresa Thieriot, trazia canções chilenas, brasileiras, argentinas e centro-americanas. Podemos observar, portanto, que a montagem francesa pioneira da peça evidenciou ainda mais sua condição latino-americana, o que pode estar relacionado à intensa circulação de exilados latino-americanos na França desde, pelo menos, 1975.

### ***Papa Highirte*: aspectos da crítica e da historiografia**

Apesar de ser uma peça importante e bastante instigante, seja no conjunto da obra de seu autor, seja sob a perspectiva do teatro brasileiro e latino-americano, *Papa Highirte* foi pouco estudada pela historiografia, tendo sido analisada quase que exclusivamente pela crítica teatral contemporânea de sua montagem. De todo modo, é importante observarmos que alguns pontos são comuns tanto para a análise da crítica especializada do período quanto para a análise historiográfica feita posteriormente. São eles: 1) a latino-americanidade; 2) a proposta de unidade latino-americana; 3) a luta anti-imperialista; 4) a oposição entre luta armada e luta não armada. Tais pontos vão ser discutidos a seguir.

A *latino-americanidade* está na base das análises feitas, bem como na sustentação dos demais pontos a serem discutidos, uma vez que centraliza e unifica as experiências semelhantes dos países do continente. Yan Michalski considera que “*Papa Highirte* é a primeira [...] peça brasileira eminentemente latino-americana. Mais latino-americana até do que brasileira.”<sup>15</sup> Ao que Carmelinda Guimarães converge em seu estudo posterior sobre a obra do dramaturgo: “Provavelmente *Papa Highirte* é a peça de maior universalidade de Vianinha, que [...] faz uma síntese dos sistemas políticos do terceiro mundo.”<sup>16</sup>

Após destacar que a ausência de assuntos do continente no teatro brasileiro tem mais a ver com certo desinteresse dos dramaturgos do que com questões de ordem linguística, o que é até compreensível dada a valorização e a grande preocupação com a questão nacional no teatro brasileiro do período, Michalski

acrescenta que a latino-americanidade de *Papa Highirte* apresenta “com uma visão política admiravelmente penetrante, um quadro de estruturas do poder [...] que se repetem, com ligeiras variantes, na História de quase todos os países do continente, e são em larga medida responsáveis pelos trágicos atrasos no seu desenvolvimento social e econômico.”<sup>17</sup>

O crítico Macksen Luiz segue nessa mesma linha, ao entender que, sendo uma

reflexão sobre o exílio de um ditador latino-americano, acossado em seu bunker político por fantasias de retorno, o personagem Highirte é radiografia do jogo de forças em repúblicas em que o autoritarismo e suas sequelas justificam a manutenção do poder sempre nas mesmas mãos.<sup>18</sup>

E Maria Silvia Betti, em análise feita nos anos 1990, confirma: “Em Alhambra, paradoxalmente, tudo muda para que, em essência, tudo continue a ser como é.”<sup>19</sup>

Michalski também considera a importância da construção dos personagens para reforçar a condição latino-americana de *Papa Highirte*. Ele afirma que a peça

permanece inconfundivelmente latino-americana porque num golpe de maestria dramática, Vianinha conseguiu fazer com que os seus personagens fossem não apenas sínteses didáticas de forças políticas, mas também seres humanos em carne e osso, dotados de características psicológicas magnificamente plausíveis; características estas marcadas por um denominador comum, que decorre precisamente da sua origem continental comum.<sup>20</sup>

Ou seja, além dos nomes de lugares e personagens, que fazem referência à língua espanhola, os próprios personagens em si também são caracterizados enquanto latino-americanos, uma vez que são exploradas as experiências comuns vividas por eles, que os assemelha a partir de uma identidade própria da vivência histórica dos países da América Latina.

A expansão geográfica na abordagem temática da peça pode ter sido favorecida por duas ideias que circulavam na América Latina a partir dos anos 1960 pela via das esquerdas: a *unidade latino-americana* e a teoria do *terceiro-mundismo*. Ao tematizar questões comuns aos países “subdesenvolvidos” do continente, Vianinha inseria sua obra no contexto artístico e político de obras engajadas que buscavam vencer o “subdesenvolvimento” através da união dos povos oprimidos. Segundo o terceiro-mundismo, defendido inclusive pelos partidos comunistas do Cone

Sul, os países do Terceiro Mundo deveriam se unir a fim de enfrentar os desmandos dos países mais ricos, especialmente, no caso da América Latina, do imperialismo estadunidense.

No final dos anos 1960, o tema do *imperialismo* era fundamental para a atuação política das esquerdas da América Latina, fazendo com que os países hispano-americanos recuperassem seus processos de independência na construção da crítica a essa condição de subjugados. Sabemos que há importantes diferenças entre o processo de independência brasileiro e as guerras de independência dos países hispano-americanos, mas, a despeito disso, a dependência moderna, caracterizada pela submissão ao imperialismo norte-americano, vinha para unificar as experiências de toda a América Latina naquele momento, fortalecendo os projetos de união continental com a inclusão do Brasil.

O ator Sérgio Britto, que havia recebido o texto de *Papa Highirte* diretamente das mãos de seu autor no início da década de 1970<sup>21</sup> e levaria a cabo sua montagem profissional de estreia, interpretando o protagonista Highirte, também reconhece a crítica ao imperialismo como uma das bases da peça. À época da estreia da montagem, ele afirmou para uma reportagem que o texto “tenta descobrir as origens de nossa impotência. Os limites de nossa capacidade para a independência. *Papa Highirte* interpreta a realidade de não se descobrir uma saída, de se viver sempre dominado.”<sup>22</sup>

Como vimos, *Papa Highirte* está fortemente em consonância com a ideia de luta do Terceiro Mundo contra o Primeiro, dos “subdesenvolvidos” contra os “desenvolvidos”, da América Latina contra os Estados Unidos. Este país, por sua vez, está presente com nitidez na peça. As forças imperialistas são personificadas pelo personagem “Estrangeiro”, que fala inglês e se constitui na força do capital internacional que intervém na política de Alhambra. Dessa forma, Vianinha expõe nitidamente seu posicionamento político nacionalista que se alia ao internacionalismo solidário com os países vizinhos cujo inimigo era comum. O autor buscou construir, portanto, uma peça que sugerisse uma unidade latino-americana a partir de elementos da própria identidade de esquerda construída nos países do continente, como o tema do anti-imperialismo.



## **Luta armada *versus* luta não armada: um dilema para as esquerdas latino-americanas**

O triunfo da Revolução Cubana teve grande impacto em toda a América Latina, uma vez que provou ser possível a vitória de projetos revolucionários de vanguardas armadas, a despeito do domínio estadunidense no continente. Tal acontecimento, porém, acrescentou um novo elemento que acirrou ainda mais as divergências entre as esquerdas baseadas na teoria do foquismo, – que defendiam a proposta de luta armada posta em prática por focos revolucionários que, num segundo momento, promoveriam a revolução popular – e as esquerdas moderadas – que defendiam a proposta da soma de forças e, muitas vezes, a formação de frentes amplas progressistas para as disputas democráticas e eleitorais e a atuação política através dos meios institucionais de oposição levadas a cabo, geralmente, pelos partidos comunistas.

A discussão em torno do dilema entre luta armada e não armada é um dos temas mais importantes da peça e podemos ver que não se tratava de uma preocupação exclusiva da política brasileira, mas pautava tanto os debates das esquerdas latino-americanas que buscavam a revolução em seus países, quanto os debates travados no contexto da construção da resistência aos golpes militares no Cone Sul, o que adensa a condição latino-americana de *Papa Highirte*. Na peça, Vianinha reedita uma polarização característica das esquerdas brasileiras num contexto latino-americano “por intermédio de Manito, o revolucionário romântico, francamente pró-luta armada, e de Mariz, o revolucionário moderado, que vê a luta como processo de acumulação de forças”<sup>23</sup>.

É importante apontar, contudo, que, apesar de retomar essa polarização política, a sofisticação formal aponta para um rompimento com a leitura maniqueísta de sociedade que caracterizou boa parte das peças brasileiras pós-politização do teatro nacional, bem como grande parte das expressões artísticas ligadas aos partidos comunistas nos anos 1960. Através da valorização das contradições vividas pelos personagens, Vianinha desconstrói a representação vilanizada do outro, buscando apontar as contradições que marcaram a atuação de todos os campos políticos em questão, preferindo uma análise estrutural mais aprofundada a uma análise superficial a partir dos indivíduos em si.

Essa característica de *Papa Highirte* dialoga com uma tendência que pode ser identificada na obra de Vianinha em geral, especialmente nos trabalhos desenvolvidos a partir da peça aqui analisada. Segundo Ana Lúcia Gazolla e Heloísa Starling, o teatro de Oduvaldo Vianna Filho é essencialmente político e marcado pela crença de que

não basta simplesmente denunciar a situação; é preciso questionar as causas da impossibilidade de transformar a realidade, definir as formas de luta e analisar sua fragilidade, no sentido de reconhecer a necessidade de aprimorá-las. O ponto essencial de sua obra é o levantamento de diferentes reações à situação de opressão e o questionamento de formas de práxis revolucionárias.<sup>24</sup>

O ex-ditador Highirte, por exemplo, segundo análise de Macksen Luiz, “não é alguém intrinsecamente mau, carregando um destino de vilania e de torpeza. O Poder representado por ele está viciado, é mero agente de uma sacralização ritualística que prossegue no ditador que o sucede no Poder e tem continuidade no militar que o derrubou.”<sup>25</sup> Em vez de recorrer à fácil representação de um ex-ditador como vilão da História, Vianinha aponta para as condições sistêmicas que geram as situações políticas de opressão e autoritarismo e garantem a manutenção do poder na América Latina sempre nas mãos de um mesmo grupo social, uma elite autoritária e, muitas vezes, ditatorial e violenta.

Além disso, apesar de ter enquanto indivíduo uma posição política bem definida no que tange à opção pela luta não armada e de frente democrática, Vianinha apresenta em seu texto a escolha pela luta armada, materializada na personagem de Manito, como um erro tático que não transforma o outro em vilão ou culpado, mas sim, mais uma vítima do mesmo inimigo. Da mesma forma, Mariz não está mitificado enquanto herói positivo – personagem que orientou muitas das produções comunistas durante o período em que o realismo socialista vigorou enquanto política cultural<sup>26</sup> – mas apresentado em suas fraquezas, que incluem a hesitação e a desconfiança em relação à tática armada e a delação, sob tortura, de seu amigo Manito.

A delação, inclusive, representa uma espécie de falha enquanto militante comunista, uma vez que uma das orientações gerais da cultura política comunista para seus militantes consistia, justamente, em se manter firme diante do enfrentamento com a repressão. Como apontou Rodrigo Patto Sá Motta, o código de comportamento a ser adotado em caso de prisões afirmava que “a atitude diante dos

policiais deveria ser de audácia e desafio, para caracterizar a superioridade moral do revolucionário diante dos ‘esbirros’ policiais, e capacitá-lo a suportar os sofrimentos sem fraquejar ou trair.”<sup>27</sup>

Assim, o diálogo a seguir reproduzido caracteriza-se muito mais por uma busca pelo convencimento do outro do que por uma desqualificação do seu divergente enquanto agente político:

Mariz - Você quer ser herói eu quero fazer a revolução...

Manito - Você conhece alguma revolução sem herói?

Mariz - Todas, tiveram líder, nenhuma teve herói...

Manito – Jogo de palavra, você também agora [sic] jogo de palavra?<sup>28</sup>

Ora, vemos aqui uma conversa entre amigos que, apesar da discordância estratégica, não deixam de lado o respeito e a afeição que nutrem mutuamente, sendo possível até um fazer piada com o outro.

Ademais, a cena que traz à tona, através do *flashback*, as sessões de tortura às quais foram submetidos tanto Manito quanto Mariz durante o governo de Highirte reforçam a ideia de que tanto um quanto o outro, tanto os militantes da luta armada como os militantes da luta não armada, irmanam-se enquanto vítimas dos regimes autoritários na medida em que

a parcela do povo que se manifesta abertamente [contra o regime] [...] é sistematicamente perseguida, na procura de sua completa eliminação. Que tanto pode ser através do aniquilamento físico [caso de Manito] ou de marcas indesejáveis (indução à delação [caso de Mariz]).<sup>29</sup>

Sendo assim, concordamos com Guimarães quando ela afirma que “a peça não se deixa seduzir pela caricatura e pela facilidade, [mas] promove uma séria indagação sobre os mecanismos do poder em países dependentes”<sup>30</sup>, tendo como objetivo mais compreender o complexo contexto da política latino-americana do que responsabilizar indivíduos específicos pela miséria social e política a que estava submetido o continente.

E, por fim, vale ressaltar que o objetivo de Mariz ao aproximar-se de Highirte no exílio é assassiná-lo como forma de vingar a morte de Manito e, talvez, aliviar sua consciência atormentada pelo fracasso da delação. Ou seja, como apontou Betti,

apesar das divergências que antes o levavam a criticar Manito, ele [Mariz] se vê na contingência de reproduzir, na ação individual e isolada que planeja, o mesmo padrão de conduta que antes criticara.<sup>31</sup>

O papel de vilão, se é que se pode apontar sua existência na peça, cabe ao Estrangeiro e toda a opressão que ele representa. Num contexto de Guerra Fria, a já comum intervenção dos Estados Unidos nos países da América Latina ao longo do século XX se intensificou ainda mais em função da preocupação com a disputa por zonas de influência com a União Soviética. O florescimento do pensamento de esquerda e da perspectiva revolucionária no continente, impulsionado pela realização cubana, tornava ainda mais feroz as tentativas de controle por parte do Tio Sam, levando, inclusive, à forte e já conhecida participação do país nos golpes militares e no apoio aos regimes autoritários nos países do Cone Sul.

Ainda assim, não se pode afirmar que a construção do Estrangeiro se dê por vias facilitadoras e superficiais, pois o indivíduo representado sintetiza a complexa articulação das diferentes esferas do poder norte-americano na imposição de seus interesses no restante do continente. Além disso, como já afirmou Guimarães, “uma questão fundamental no pensamento de Vianinha expresso na peça é a convicção de que as leis objetivas que regem a história são mais decisivas do que a vontade e a deliberação subjetivas”<sup>32</sup> dos indivíduos.

### **“Ao poder, povo de Alhambra”<sup>33</sup>: a crítica à ausência de participação popular na política latino-americana**

Por fim, é importante apontar que uma das grandes críticas gerais da peça refere-se à não participação do povo nas decisões e transformações políticas de seus respectivos países. O futuro de Alhambra é decidido e engendrado nas tramas palacianas entre Highirte, Pepe y Mejia, o Estrangeiro e outros personagens, mas nunca conta com a participação popular. Como observou Macksen Luiz, em *Papa Highirte* – e na América Latina – “o povo que não participa dessas mudanças sofre a angústia de não ser dono de sua vida. Sua decisão, quando permitida, é manipulada ao sabor das conveniências políticas conjunturais.”<sup>34</sup>

Moraes corrobora essa percepção, afirmando que nessa peça, Vianinha nos mostra “a dilaceradora realidade do poder na América Latina: a alternância de regimes democráticos e ditatoriais, determinada por uma intrincada rede de interesses estratégicos.”<sup>35</sup> Ou seja, o dramaturgo dirige nosso olhar para a ferida exposta da realidade de um continente que vê todos os rumos políticos, sociais e econômicos de seus países serem definidos por pequenas elites nacionais que, aliadas ao poderio econômico estrangeiro, colaboram para a subordinação forçada dos interesses de seus respectivos países aos interesses estrangeiros.

É a inadequação do governo de Highirte – autocrático, autoritário e que faz certas concessões às classes populares – aos interesses do capitalismo internacional que faz com que ele seja deposto e a seu lugar ascenda Camacho, que mais poderia se chamar “Capacho”, já que cede como tal aos desmandos do Estrangeiro e da potência capitalista que ele representa. Esses interesses consistem, basicamente, no estímulo financeiro à industrialização dos países do continente, minando o espaço para a influência do mundo comunista sobre eles e as possibilidades de organização e mobilização popular que o antigo governo poderia gerar apesar da repressão.<sup>36</sup>

Esse jogo do poder reitera a polaridade social, tendo, de um lado, o povo oprimido e excluído das instâncias de decisão política e, do outro, a elite que ocupa o governo apenas para beneficiar a si própria. Nos anos 1960 e 1970, principalmente, muitas seriam as propostas feitas pelas esquerdas latino-americanas para mudar essa situação, seja através da criação do poder popular, da feitura da revolução armada ou da formação de frentes aliancistas que visassem a transformação social paulatina e pela via institucional. As divergências entre esses diferentes projetos marcaram a atuação política da esquerda latino-americana nesse período e as artes foram veículo de reflexão e expressão tanto destes projetos como das discordâncias que os permeavam e, por isso, são importantes fontes para o estudo do período.

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Marcos Napolitano. Pesquisa financiada pela FAPESP.

<sup>2</sup> Frase dita por Oduvaldo Vianna Filho em referência ao fato de que, apesar de ser constantemente premiado, inclusive por órgãos do governo como o Serviço Nacional de Teatro, suas peças eram vetadas pela Censura, o que o impedia de vê-las no palco.

<sup>3</sup> BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 232.

<sup>4</sup> PATRIOTA, Rosângela. Papa Highirte: reflexões sobre a militância de esquerda frente ao autoritarismo latino-americano. In: DAYREL, Eliane Garcindo; IOKOI, Zilda M. Gricoli (Coords.).

---

*América Latina contemporânea: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1996, p. 391.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 388.

<sup>6</sup> MAGALDI, Sábato *apud* MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 268.

<sup>7</sup> O drama clássico se caracteriza, formalmente, pelo desenvolvimento da ação de modo cronológico linear, ou seja, sem idas e vindas no plano temporal e sem interposições do espaço. Também chamado drama burguês, esse gênero teatral preza pela unidade espaço-temporal caminhando progressivamente da apresentação da tensão para o clímax e, por fim, para o desenlace da situação-problema. Ao mesclar diferentes tempos e espaços, fragmentando assim a narrativa, Vianinha rompe com essa característica em direção ao teatro épico, que tende, por exemplo, à representação episódica dos acontecimentos.

<sup>8</sup> MORAES, Op. Cit., p. 266.

<sup>9</sup> *Voz Operária apud* MORAES, Op. Cit., p. 369.

<sup>10</sup> MICHALSKI, Yan. Apresentação. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Seleção de Yan Michalski. São Paulo: Global, 1984, p. 9.

<sup>11</sup> Estreia, enfim, 'Rasga Coração'. Folha de São Paulo, 21 de setembro de 1979. Ilustrada, p. 37.

<sup>12</sup> MICHALSKI, Yan. Papa Highirte: uma obra continental. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 314.

<sup>13</sup> GAZOLLA, Ana Lúcia; STARLING, Heloísa Murgel. Oduvaldo Vianna Filho: o teatro como espetáculo de coragem. *Romance Notes*, vol. 22, nº. 3, p. 259-164, (Spring, 1982), p. 260.

<sup>14</sup> Peça de Vianinha liberada só para rádio francesa. Folha de São Paulo, 22 de fevereiro de 1979, Ilustrada, p. 43.

<sup>15</sup> MICHALSKI, 2004, p. 312.

<sup>16</sup> GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados, 1984, p. 85.

<sup>17</sup> MICHALSKI, 2004, p. 313.

<sup>18</sup> LUIZ, Macksen. Em Papa Highirte o testemunho de uma prática cultural. *Jornal do Brasil*, 18 de julho de 1979, Caderno B, p. 2.

<sup>19</sup> BETTI, Op. Cit., p. 235.

<sup>20</sup> MICHALSKI, 2004, p. 313.

<sup>21</sup> MORAES, Op. Cit., p. 269.

<sup>22</sup> BRITTO, Sérgio *apud* CAMBARÁ, Isa. Vianna liberado encara a opressão. Folha de São Paulo, 15 de julho de 1979.

<sup>23</sup> MORAES, Op. Cit., p. 267.

<sup>24</sup> GAZOLLA; STARLING, Op. Cit., p. 259.

<sup>25</sup> LUIZ, Op. Cit., p. 2.

<sup>26</sup> No caso brasileiro, tal período abrange os anos de 1945 a 1954.

<sup>27</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista. Alguns apontamentos. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 26.

<sup>28</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. "Papa Highirte". In: MICHALSKI, Yan (Sel.). *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 29.

<sup>29</sup> LUIZ, Op. Cit., p. 2.

<sup>30</sup> GUIMARÃES, Op. Cit., p. 84.

<sup>31</sup> BETTI, Op. Cit., p. 235.

<sup>32</sup> GUIMARÃES, Op. Cit., p. 86.

<sup>33</sup> Fala de Mariz em diálogo com Highirte. VIANNA FILHO, Op. Cit., p. 42.

<sup>34</sup> LUIZ, Op. Cit., p. 2.

<sup>35</sup> MORAES, Op. Cit., p. 267.

<sup>36</sup> BETTI, Op. Cit.