

NÁDIA CRISTINA RIBEIRO

**TEMAS E ACONTECIMENTOS DA
HISTÓRIA DO BRASIL CONTEMPORÂNEO
PELA DRAMATURGIA DE
GIANFRANCESCO GUARNIERI**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

NÁDIA CRISTINA RIBEIRO

**TEMAS E ACONTECIMENTOS DA
HISTÓRIA DO BRASIL CONTEMPORÂNEO
PELA DRAMATURGIA DE
GIANFRANCESCO GUARNIERI**

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- R484t Ribeiro, Nádía Cristina, 1975-
Temas e acontecimentos da história do Brasil contemporâneo pela
dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri. / Nádía Cristina Ribeiro. -
Uberlândia, 2012.
179 f.
- Orientador: Rosangela Patriota Ramos.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. História - Teses. 2. Teatro - Aspectos políticos - Teses. 3. Guarnieri,
Gianfrancesco, 1934-2006 - Teses. 4. Teatro - Brasil - História - Teses. I.
Ramos, Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa
de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

NÁDIA CRISTINA RIBEIRO

BANCA EXAMINADORA

PROF.^a DR.^a ROSANGELA PATRIOTA RAMOS – ORIENTADORA

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

PROF. DR. EDUARDO JOSÉ REINATO

Pontifícia Universidade Católica – PUC/GO

PROF. DR. ALEXANDRE PACHECO

Universidade Federal de Rondônia – UNIR

PROF. DR. ALCIDES FREIRE RAMOS

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

PROF. DR. LEANDRO JOSÉ NUNES

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Dedicatória

Aos meus pais, exemplo de amor e superação!

AGRADECIMENTOS

AGRADEÇO INICIALMENTE a orientação firme e inteligente da Prof. Dr^a Rosângela Patriota Ramos, que acompanhou minha vida acadêmica desde a graduação, sempre generosa e exigente. Obrigada por me apresentar o teatro como possibilidade investigativa.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos agradeço não somente pelas contribuições no Exame de Qualificação, mas por estar presente em minha Defesa de Tese. Sem dúvida, seus apontamentos e sutilezas são valiosos.

Ao Prof. Dr. Leandro José Nunes agradeço pela leitura atenta do Relatório de Qualificação. Suas sugestões foram imprescindíveis para a conclusão desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Eduardo José Renato da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) e ao Prof. Dr. Alexandre Pacheco da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), por terem aceitado o convite para participar da avaliação dessa tese.

Agradeço pelo companheirismo e dedicação a Emerson Malvino da Silva. Com você meus dias são bem melhores!

Aos meus pais agradeço o amor incondicional e a acolhida em todos os momentos de minha vida. Aos meus irmãos, Marck e Aline. Ele por ressuscitar meu computador e salvar minha vida!!! Amo muito você. Ela por ser serena e engraçada, mesmo quando o as dificuldades se tornavam maiores.

As minhas primas queridas, Mariana e Ana Carolina, agradeço o aconchego e o amor, cada uma a seu modo!! Mariana é bom tê-la de volta.

Aos meus amigos que conseguiram conviver com minha ausência e mesmo assim não desistiram de mim. A Kátia Raquel, amiga e companheira de muitos anos, sua luta inspira e faz redirecionar caminhos! A Kátia Eliane, amiga desde a graduação, sua cumplicidade e carinho são importantíssimos para mim. A Claudia Renata, mesmo distante sempre se faz presente! Maria Abadia com sua inteligência e humor ácidos tornou a angústia menor e a tristeza passageira.

Aos amigos do NEHAC, muito obrigada! Nesse núcleo construí amizades preciosas, entre elas está, Claudia Helena, Rodrigo de Freitas, Carol Araújo, Cássia, Anderson Neves, André Bertelli, Amanda Steinbach, Kamilla Soares e Sírley Cristina.

Agradeço a presteza e competência das funcionárias da Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia em disponibilizar material e agilizar pedidos.

A Coordenação da Pós Graduação em História da UFU por todos os esclarecimentos e favores prestados.

À Beatriz Vilela e Kátia Sousa agradeço pela correção dos originais.

Pela formatação desse trabalho agradeço a competência, agilidade e carinho de Talitta Tatiane.

Por fim, agradeço o apoio financeiro da CAPES.

SUMÁRIO

| | |
|--|-------------|
| Resumo----- | VII |
| Abstract----- | VIII |
| Introdução----- | 01 |
| Capítulo I: | |
| A Unidade do Múltiplo: Gianfrancesco Guarnieri – um homem de teatro----- | 12 |
| Teatro Paulista do Estudante | 21 |
| Capítulo II: | |
| Teatro e Política: o projeto estético de Gianfrancesco Guarnieri ----- | 45 |
| Teatro e Política: o projeto estético de Gianfrancesco Guarnieri | 48 |
| Diferentes Interpretações para o projeto estético de Gianfrancesco Guarnieri | 73 |
| Capítulo III: | |
| A Entre a revolução democrático-burguesa e a necessidade de resistir à Ditadura Militar ----- | 87 |
| Os musicais: <i>Arena conta Zumbi</i> e <i>Arena conta Tiradentes</i> | 88 |
| Temas e Apropriações estéticas em tempos de nacionalismo | 117 |
| Capítulo IV: | |
| Resistência democrática: projetos, intervenções e mudanças nos caminhos militantes ----- | 128 |
| Interpretações à luz da Resistência Democrática ao Teatro de Ocasão | 147 |
| Considerações Finais----- | 161 |
| Referências Bibliográficas----- | 165 |

RESUMO

RIBEIRO, Nádia Cristina. **Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

ESTE TRABALHO ABORDA por meio da relação história/teatro e arte/política, a produção dramática de Gianfrancesco Guarnieri no período de 1958 a 1976. Comprometido com a realidade brasileira, fez de sua arte bandeira de luta por uma politização cada vez maior dessa sociedade, ou seja, o comprometimento político assumido por sua produção artística viabilizou um teatro engajado em torno de projetos que propiciassem a tomada de consciência da sociedade brasileira em prol de mudanças políticas. O escritor, como militante do PCB e defensor da dramaturgia brasileira, procurou construir uma estética que refletisse a sua visão de mundo e da história. Por meio de sua posição política, produziu discussões que apontaram para os projetos e ideais ligados à sociedade brasileira. Num primeiro momento, relacionadas com a construção e a defesa de uma dramaturgia nacional e a conscientização das massas para a “revolução burguesa” apontada pelo Partido. No entanto, com o golpe de 1964 foi obrigado a reavaliar posturas e pensar nos motivos da derrota sofrida pela esquerda. Encontra na história uma forma de contestar o regime instaurado com o Golpe. Por meio dos heróis nacionais, Zumbi e Tiradentes, produz os musicais que colocaram em cena a luta pela liberdade contra a opressão e contra o poder autoritário. Assim, por meio da história, o autor fala do presente e se coloca ao lado de outros artistas e intelectuais que procuraram resistir ao Estado autoritário empreendendo uma luta, nos limites da legalidade, pelas liberdades democráticas. Sua forma de atuação continuou sendo a dramaturgia. Com o aumento da repressão, estabeleceu-se no campo da *resistência democrática* produzindo, por meio de metáforas, parábolas, alegorias, sua esperança por tempos melhores. Esteve ao lado do teatro da palavra, pautado no texto que procurou discutir temas e problemas brasileiros. Assim fez de sua dramaturgia espaço de contestação e mobilização em prol da democracia. Para isso, construiu uma estética que refletiu seus posicionamentos políticos e artísticos. Encontrou no Realismo Crítico a forma de expressão para um trabalho comprometido com o Brasil e com os caminhos da sociedade brasileira.

Palavras-Chave: História/ Teatro e Arte/Política, Gianfrancesco Guarnieri, Dramaturgia 1958-1976, realismo crítico

ABSTRACT

RIBEIRO, Nádia Cristina. **Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

THIS PAPER DEALS with Gianfrancesco Guarnieri's drama production in the period from 1958 to 1976 through the relation history / theater and art / politics. Committed to the Brazilian reality, he made of his art a flag of struggle for an increasing politicization of society, that is, the political commitment made by his artistic production enabled a theater engaged around projects that could provide the awareness of Brazilian society for the sake of political changes. The writer, as a PCB militant and advocate of Brazilian drama, sought to build an aesthetic that would reflect his view of world and history. Through his political position, he produced discussions that pointed out the projects and ideas related to the Brazilian society. In a first moment, related to the construction and the defense of a national drama and awareness of the masses for the "bourgeois revolution" pointed out by the Party. However, with the coup of 1964, he was forced to reassess his attitudes and think about the reasons for the defeat suffered by the left. He found in history a way to challenge the regime introduced with the coup. Through the national heroes, Zumbi and Tiradentes, he produced musicals that put into play the fight for freedom against oppression and against the authoritarian power. Thus, through the story, the author spoke of the present and placed himself next to other artists and intellectuals who sought to resist the authoritarian state by undertaking a fight, within the limits of legality, for democratic freedoms. His way of working remained the drama. With the increasing repression, he established himself in the field of democratic resistance by producing, through metaphors, parables, allegories, his hope for better times. He was next to the theater of the word, based on the text which sought to discuss Brazilian issues and problems. Thus, he made of his drama a space for contestation and mobilization in favor of democracy. In order to do this, he built an aesthetic which reflected his political and artistic views. In Critical Realism he found the form of expression for a committed work with Brazil and with the ways of Brazilian society.

Keywords: History / Theatre and Art / Politics, Gianfrancesco Guarnieri, Drama 1958-1976, critical realism.

Apontamentos sobre o marxismo e a estética realista

Por mais graves que sejam os problemas que cercam o teatro brasileiro, não vejo justificativa para o abandono do campo. Ao contrário, cada vez com mais urgência o artista de teatro, seja ator, autor, diretor é chamado a defender sua arte, seus princípios, sua posição. Independente dos fatores, sem dúvida passageiros, que possam prejudicar sua criação.

Gianfrancesco Guarnieri

Introdução

Na tentativa de identificar a estética presente nos trabalhos de Gianfrancesco Guarnieri, tornou-se necessário estabelecer uma conexão entre a arte e a estética realista existente nos trabalhos de Karl Marx, apropriada pelos seus seguidores e redirecionada para o mundo. Desvendar de que maneira essas influências chegaram ao Brasil e foram reelaboradas pelos intelectuais e militantes do PCB, especialmente por Guarnieri que, tendo seu horizonte marcado pelo marxismo, conseguiu explicar essas ideias na construção de uma *linguagem estética capaz de traduzir sua militância política*.

O realismo, como corrente estética, surgiu, no século XIX, propondo uma abordagem mais objetiva do real e com interesses sociais. Foi influenciado por diversas correntes de pensamento filosófico, como o positivismo e o marxismo.¹ Marx dedicou-se a analisar o capitalismo e as diferentes maneiras pelas quais ele se consolidou por meio da exploração da classe trabalhadora. Além desse ponto crucial em sua obra, se interessou pela arte e pela estética. No entanto, as discussões ligadas a esse campo aparecem dispersas por toda sua obra. Adolfo Vázquez aponta que Marx percebeu a importância da questão estética para o homem na medida em que esse foi forjando seu espaço social, transformando a natureza e criando historicamente seu mundo.²

Alguns de seus intérpretes, por exemplo, Lenin e Lukács, irão tomar novos e diferentes caminhos como o realismo socialista.³ Com a formação do estado soviético, as

¹ DAVI, Tânia Nunes. A relação do marxismo com a estética realista: aspectos gerais da discussão. In: _____. O cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman na (re)leitura de Vidas Secas e São Bernardo, de Graciliano Ramos. 2010. Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, f. 23.

² VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 54.

³ No cinema, podemos citar a obra de Eisenstein que era realizador e teóricodessa arte, procurando pôr em prática suas análises sobre linguagem e montagem. Para ele a montagem era o centro da ação cinematográfica e a maneira de consolidar uma linguagem própria. Alcides Freire Ramos define a montagem de Eisenstein como “um procedimento capaz de produzir significados a partir do relacionamento sistemático de dois planos”. RAMOS, Alcides Freire. A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 139. Seus trabalhos apontam para o chamado “cinema intelectual” perceptível em *Outubro* (1928) principalmente pela nova forma de narrar, utilizando a fragmentação para inserir comentários visuais, ultrapassando o nível da representação realista imediata. De acordo com Tânia Nunes Davi, o cineasta buscou inovar a linguagem cinematográfica e, durante a década de 1920, não encontrou problemas. No entanto, com a ascensão do stalinismo, sofreu severas críticas, mas não deixou de produzir e receber subvenções para dois filmes: *Alexander Nevski* (1938) e *Ivan, o terrível* (1942-1945). Desenvolveu personagens individualizados (a partir de dois ícones da história russa), mas não abriu mão da experimentação. (Cf. DAVI, 2010, op. cit., p. 45-46.) Mesmo sendo subsidiado, Eisenstein não se filiou à burocracia zhdanovista. Para Leandro Konder “suas exigências culturais de amplitude de horizontes, sua propensão para o experimentalismo em arte, sua inquietação, nada disso podia inspirar confiança a uma política cultural revolucionária que passara a se basear em métodos burocráticos, estreitos e imediatistas”.

propostas de pensar a arte e a cultura foram se afunilando e expressar-se livremente tornou-se mais difícil. Assim, os “[...] dirigentes soviéticos tinham a compreensão de que as várias formas de arte eram um meio de levar a sua ideologia às massas e não iriam abrir mão de manipular e controlar as artes como um todo”.⁴ Essa disputa extrapolava as questões estéticas e se tornava disputa política.⁵

Apesar das discordâncias, esses grupos tinham como referência o trabalho de Marx, que acreditava que todas as produções culturais são realizadas pelos homens “[...] reais e atuantes e tais como foram condicionados por um determinado desenvolvimento das forças produtivas e do modo de relação que as corresponde”.⁶ E que esses homens produzem suas práticas sociais de forma libertadora ou ideológica.

A arte deveria atingir a realidade por meio das produções artísticas e, por isso, era necessária uma estética que traduzisse essa realidade: o realismo, então, consolidou-se como estética do marxismo. Definido por Vázquez como aquele que

[...] partindo da existência de uma realidade objetiva, constrói com ela uma nova realidade que nos fornece verdade sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas e que, no marco delas, trabalha, luta, sofre, goza ou sonha.⁷

(KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 77.) Diante disso, a criação artística passou a ser reprimida pelo sistema político, mas nem a vigilância doutrinária, nem os limites estéticos instituídos pelo Partido impediram a criação cultural. Esse foi o caso de Eisenstein, que continuou criando e utilizando diferentes artifícios para expressar sua arte.

⁴ DAVI, Tânia Nunes. A relação do marxismo com a estética realista: aspectos gerais da discussão. In: _____. O cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman na (re)leitura de Vidas Secas e São Bernardo, de Graciliano Ramos. 2010. Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, f. 27.

⁵ Nesse embate destacaram-se duas vertentes: De um lado os Proletkult (cultura proletária) defendiam a produção de expressões artísticas com bases sociais e políticas e de fácil entendimento para o povo. Seus membros acabaram sendo isolados. Defendiam prioritariamente as teorias de Bogdanov. Do outro lado, Lunacharski (comissário da educação política – 1917-1929) desejava que a arte expressasse a ideologia do Partido, mesmo sabendo que a arte e a política se expressam diferentemente. Nessa disputa não houve vencedores, pois Zhdanov, articulador das políticas culturais e ideológicas do período stalinista, acabou engessando a arte nos moldes que Stálin e o Partido achavam correto. Assim “arrefecendo as discussões e polêmicas das décadas anteriores e criando uma estética oficial que todos deveriam seguir ou, se não, calar-se”. (Ibid., p. 28.). Também consultar:

KONDER, 1967, op. cit.;

STTRADA, Vittorino. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBBSAWM, Eric. (Org.). **História do marxismo**: o marxismo na época da Terceira Internacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

⁶ MARX, Karl apud DAVI, 2010, op. cit., p. 29.

⁷ VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 36.

Assim, a função das produções artísticas era representar esse homem em todas as suas dimensões, sonhos, lutas, sofrimentos sem deixar de lado sua práxis. As artes são, então, expressão das manifestações humanas expressas na sociedade e na cultura. A criação artística deve estar em sintonia com as ações humanas em sociedade, influenciando-se mutuamente. Para Marx, o artista é um ser social e historicamente construído, e sua obra é a ligação entre o produtor (artista) e a sociedade.⁸ Entendendo, dessa forma, que a arte tem um papel fundamental de produzir debates e por meio deles possui um grande potencial revolucionário. Nesses termos, a arte como forma de conhecimento é libertadora, pois promove a práxis entre artista e sociedade. É, portanto, um instrumento de transformação e de politização social. No capitalismo, no entanto, a produção artística muitas vezes cumpre papel inverso, no lugar de libertar o homem, ela o escraviza.⁹

Dentre as várias possibilidades de realismo socialista pós-revolução de 1917, destaca-se a discussão empreendida por George Lukács que se debruçou sobre a questão do realismo enquanto estética, estabelecendo-o como forma de expressão na literatura. A perspectiva teórica de Lukács possui dois extremos:

[De um lado,] o realismo crítico, onde o escritor apreende e reproduz (no plano artístico) qualidades sociais, destinos, num movimento que abarca passado e futuro. [De outro] a perda de qualquer perspectiva de transcendência, levando o homem à deformação alegórica, como no caso da vanguarda modernista.¹⁰

Para Lukács, a vanguarda modernista (cubismo, surrealismo) se desvinculava da sociedade e por isso acabava no subjetivismo sem conteúdo e sem orientação. Era uma literatura vazia baseada em um “anti-humanismo”, pois ressaltava o anormal. Portanto, a vanguarda era uma literatura decadente. Essa proposição foi amplamente contestada por

⁸ DAVI, Tânia Nunes. A relação do marxismo com a estética realista: aspectos gerais da discussão. In: _____. O cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman na (re)leitura de Vidas Secas e São Bernardo, de Graciliano Ramos. 2010. Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, f. 30.

⁹ Nesse tipo de produção artística, “[...] os grandes problemas humanos e sociais são afastados, em favor de uma suposta necessidade de satisfazer um legítimo desejo de entretenimento, e, quando algum deles é mencionado, transita-se sempre pela superfície, com soluções que não abalam a confiança na ordem existente, empobrecendo as ideias, rebaixando os sentimentos e barateando as mais profundas paixões. Esta arte de massas não é senão uma arte falsa ou falsificada, uma arte banal ou uma caricatura da verdadeira arte, uma arte inteiramente produzida à medida do homem oco e despersonalizado ao qual se destina”. (VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 278.)

¹⁰ MANIERI, Dagmar apud DAVI, 2010, op. cit., p. 39-40.

Brecht que opôs ao realismo socialista sua concepção de *Teatro Épico*. Sobre Lukács¹¹ é enfático “[...] para falar francamente, inimigos da produção [Lukács e seus colaboradores em Moscou] [...] eles próprios não querem produzir [mas] brincar de *apparatchik* e exercer controle sobre as pessoas”.¹²

Apesar da imposição do Partido soviético, alguns artistas diante de tanta castração à criatividade acabaram ou exilando-se, como o pintor Marc Chagall, ou suicidando-se, como Mayakovski, outros, ainda, buscaram o anonimato, como Bakhtin.¹³ Alguns distanciaram-se do Realismo Socialista e desenvolveram outras experiências estéticas, como Brecht. Nas palavras da historiadora Tânia Nunes Davi,

Essas formas de resistência não ocorreram apenas na Rússia comunista, mas também em outros países que, apesar de não serem comunistas, tinham intelectuais que professavam o comunismo e nem sempre aderiram às políticas culturais do partido. Até membros ou simpatizantes do PC, [...] como Brecht, Edgar Morin, Marguerite Duras e Jean-Paul Sartre, foram compelidos pelos dirigentes de seus Partidos a se calar, a fazer uma autocrítica a fim de submeter suas ideias aos ditames do realismo socialista, ou serem expulsos.¹⁴

Entretanto, Brecht continuou defendendo, por meio do *Teatro épico*, a maneira pela qual as formas e os instrumentos de produção artística poderiam ser transformados a ponto de ganharem um sentido socialista. As modificações propostas por ele tornariam o teatro um

¹¹ O conflito entre Lukács e Brecht foi parte de uma controvérsia mais ampla entre os defensores do “realismo socialista” e aqueles partidários do “modernismo” (principalmente o expressionismo, o cubismo e o surrealismo) dentre os quais estavam Benjamin, Bloch e Adorno. (Cf. BOTTOMORE, Tom. Arte. In: _____. (Org.). **Dicionário do pensamento marxista**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. p. 19.

¹² Ibid., p. 19.

¹³ No Brasil, o Partido Comunista não tinha uma política cultural definida e, portanto, se mostrou afinado com as modernidades artísticas brasileiras até 1947. Artistas e intelectuais empenhados na construção do socialismo agregaram-se ao Partido, mas, aos poucos, se viram tolhidos pelas amarras partidárias. Nesse período, formaram o Partido: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato, Caio Prado Junior, Jacob Gorender, Leôncio Basbaum, Oduvaldo Vianna, Dias Gomes, Vinícius de Moraes, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Alex Viany, Mário Lago, Oscar Niemeyer, Nelson Pereira dos Santos. Posteriormente, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, dentre tantos outros. (Cf. DAVI, Tânia Nunes. **Subterrâneos do autoritarismo**: em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e Nelson UFU, 2007, p. 41; MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.)

¹⁴ DAVI, Tânia Nunes. A relação do marxismo com a estética realista: aspectos gerais da discussão. In: _____. O cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman na (re)leitura de Vidas Secas e São Bernardo, de Graciliano Ramos. 2010. Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, f. 47.

conhecimento crítico da realidade em movimento que, portanto, só poderia ser apreendido pela narração.¹⁵ Em relação ao realismo adverte que:

As palavras Popularidade e Realismo são, portanto, companheiras naturais. É no interesse do povo, das amplas massas trabalhadoras, que a literatura deve fornecer-lhes representações verdadeiras da vida: na realidade, representações verdadeiras da vida são úteis apenas às amplas massas de trabalhadores, ao povo. Precisam ser sugestivas e inteligíveis para eles – populares. Contudo, esses conceitos precisam ser dissecados antes de fundidos em sentenças e postos em uso. Seria um erro tratá-los como completamente explicados, sem máculas, ambiguidade e passado.¹⁶

Desse ponto de vista, Gianfrancesco Guarnieri se aproxima da noção de realismo desenvolvida por Brecht.¹⁷ Ao elaborar seus trabalhos, a primeira preocupação do autor é retratar a realidade artisticamente e, por meio dela, propor mudanças. Então, isso significa que Guarnieri não “abre mão” das questões estéticas. As obras são construídas historicamente e o diálogo com seu tempo também se estabelece de acordo com as lutas e os anseios de determinado momento histórico. Sobre isso, Brecht chama a atenção, enfocando que,

Não se pode decidir se uma obra é realista ou não, investigando se parece com obras existentes que tem a reputação de realistas. Elas realmente o foram no seu tempo. Mas em cada caso individual, um retrato da vida deve ser comparado, não com outro retrato, mas com a própria vida retratada.¹⁸

6

No Brasil, os dirigentes do PCB seguiam todas as diretrizes ditadas por Moscou, por isso tentaram implantar a estética do realismo socialista sem construir um documento que sistematizasse uma política definida e definitiva para a área cultural. Surgiram atritos entre os artistas (produtores culturais) e a direção do Partido. As reações foram diversas, alguns acharam que houve cerceamento à liberdade criativa, outros aderiram parcialmente à proposta vinda de Moscou e outros deixaram o PCB para expressarem-se livremente.¹⁹

Guarnieri continuou no Partido, mas a estética adotada por ele foi sendo forjada pelo embate com o processo histórico, em grande parte influenciada pelas obras de Brecht, mas se afastando dos postulados de Lukács. Assim como outros intelectuais, não permitiu que o

¹⁵ Cf. MACIEL, Luiz Carlos. Introdução. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 01-17.

¹⁶ BRECHT, Bertolt. O popular e o realista. In: _____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 116.

¹⁷ Ao lado de outros pesquisadores essa discussão foi desenvolvida no primeiro capítulo desta tese.

¹⁸ BRECHT, Bertolt. O popular e o realista. In: BRECHT, 1967, op. cit., p. 122.

¹⁹ DAVI, Tânia Nunes. **Subterrâneos do autoritarismo**: em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e Nelson UFU, 2007, p. 43.

partido estabelecesse sua forma de produzir, mas seu trabalho esteve ligado à realidade e aos temas relacionados às questões sociais.

Em uma entrevista, ao ser perguntado sobre o que permaneceu do dramaturgo de *Black-tie* (1958) até a escrita de *Ponto de partida* (1976), Guarnieri responde:

São dois dramaturgos diferentes. Dois escritores diferentes. Mas há uma coerência entre eles. Conservam uma mesma coisa. Acho que de forma amadurecida, mas dura também. Tanto em nível formal como em nível de pensamento. Mas conservam o mesmo ponto de vista, a mesma esperança e a mesma confiança.²⁰ (Destaques nossos)

Essa declaração demonstra o amadurecimento do dramaturgo e as marcas deixadas pelo difícil período militar e como conseguiu manter sua postura de autor político e esteticamente comprometido com a sociedade brasileira. Para Guarnieri, o período ditatorial testou a sociedade em todos os sentidos, e a resistência se deu pela tentativa de compreender a realidade e lutar contra ela. Ele afirma que por mais que o Estado tenha usado a força, não conseguiu tirar dos homens a necessidade e a capacidade de criar, de pensar e de sentir.

[...] o que ele [o teatro no Brasil] sempre teve de melhor foi a ligação com a sua realidade imediata, procurando discuti-la, procurando questioná-la, criticá-la. Um teatro social sim. Nem sempre a gente pode chamar de teatro político, mas nunca se esquecendo também que o teatro é um fato político. Quer dizer essa é a pequena retaguarda que a gente tem.²¹

7

Por meio dessas ponderações acreditamos que esse trabalho estabelece uma estreita relação entre arte e política, partindo do pressuposto de que toda expressão artística é política, diferindo-se apenas os níveis de engajamento.²² E com certeza, Guarnieri não se furtou ao debate suscitado por suas obras ou por seu posicionamento político. Como artista engajado esteve sempre imbuído das questões de seu tempo e procurou por meio de seu trabalho contribuir para o debate político e estético.

Nesse sentido, sua dramaturgia foi recuperada, justamente, pelo fato de suscitar debates, proposta também desse trabalho, que buscou entender principalmente que a trajetória

²⁰ PEIXOTO, Fernando. PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1989, p. 59.

²¹ OS ANOS 70: intervalos para a censura, Teatro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folhetim, n. 147, 11 Nov. de 1979.

²² Sobre essa questão, Rosangela Patriota pontua que: “[...] todas as manifestações, artísticas ou não, são políticas. Elas podem ser diferenciadas pelos níveis de engajamento, mas não por meio de divisões esquemáticas como ‘político’ e ‘não político’”. (PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 20)

de Guarnieri não foi evolutiva, nem pré-determinada, mas repleta de incertezas e reavaliações, que propiciaram o aprimoramento de seu trabalho estético por meio de sua postura política. Observar e entender esses diferentes campos em que se articulam autor, obra e sociedade que forneceram os subsídios para pensar historicamente o trabalho de Guarnieri. Tendo em vista que o papel do historiador cultural é procurar fazer as mediações entre arte, política e sociedade, buscamos em sua dramaturgia, conforme perspectiva de Williams:

[...] as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.²³

Como afirmou Michel de Certeau: “[...] toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. [...] É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas, se organizam”.²⁴ Nesse sentido, esse estudo procurou refletir sobre a dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri sem perder a dimensão do lugar social ocupado por ele. Isso foi fundamental para entendermos o impacto dessas experiências políticas na constituição de sua linguagem artística.

Ao lado disso, compreender os documentos a serem trabalhados como fruto de um determinado momento histórico, intrinsecamente ligado às relações sociais, tornando-se, dessa maneira, um instrumento de luta. Ou seja, o documento não carrega autonomia explicativa, necessita de um constante diálogo com o período em que foi forjado, já que carregam embates culturais e disputas políticas. Deve, portanto, ser considerado como uma construção de dada realidade. Neste sentido, “[...] o enfoque do documento como algo produzido exige a retomada de sua própria materialidade – considerando as propriedades naturais de que é composto, seus elementos físicos, químicos, etc. – de sua condição de objeto, isto é, um resultado de produção e apropriação por homens determinados historicamente”.²⁵

²³ WILLIAMS, Raymond. Com vistas a uma sociologia da cultura. In: _____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 29.

²⁴ CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: _____. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 1982, p. 66-67.

²⁵ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 53-54.

O argumento desenvolvido neste trabalho é que, a partir da sua militância política, Guarnieri estabelece uma maneira de ver as questões sociais e dá visibilidade a elas por meio de seus personagens. Ele organiza, por meio do processo histórico, sua produção cultural marcada primordialmente por suas opções políticas. Essa relação entre as relações sociais e a estética foram assim defendidas por Williams, “[...] em sua maior complexidade, a análise dos elementos sociais em obras de arte estende-se até os estudos das relações sociais. Isso se dá especialmente quando a ideia de ‘reflexo’ – segundo a qual as obras de arte importam diretamente material social preexistente – é modificada ou substituída pela ideia de mediação”.²⁶

Diante disso o principal propósito dessa tese é investigar *como a militância política de Guarnieri proporcionou a construção de uma linguagem estética*, ou seja, como a dramaturgia militante de Gianfrancesco Guarnieri construiu interpretações sobre a realidade brasileira, por meio do engajamento político. Assim, por meio de sua dramaturgia conseguiu estabelecer diálogo com a sociedade brasileira, antes de 1964, sob a perspectiva revolucionária, depois construindo a resistência democrática ao golpe militar. Para tanto, foi necessário discutir as diferentes pesquisas que têm como eixo central de debate a obra de Guarnieri, evidenciando também as interpretações dos críticos teatrais, pois, estes, em grande medida, estabeleceram os caminhos pelos quais seguiram outras interpretações que foram aqui discutidas. E evidenciar que Guarnieri, foi *agente no processo histórico*, e, portanto, produziu um trabalho cujas escolhas estético-políticas foram constantemente forjadas e redefinidas conforme os embates travados no processo histórico, apontando seu comprometimento com o engajamento político dos temas retratados e dos pontos de vista assumidos por esse dramaturgo.

No primeiro Capítulo foram discutidas as referências intelectuais do autor, procurando compreender o processo de formação de Guarnieri e suas principais influências intelectuais. Para tanto, foram abordados os primeiros contatos com as artes por influência de seus pais, principalmente a música clássica e a ópera, a ligação com o teatro, a formação inicial e as referências teóricas, o seu envolvimento, desde muito cedo, com o movimento estudantil, com a Juventude Comunista e com o Partido Comunista, verificando os desdobramentos dessa vivência na escrita de suas peças. Foi o momento de delinear por quais caminhos estéticos Guarnieri trilharia. O realismo crítico foi sua escolha, mas constantemente

²⁶ WILLIAMS, Raymond. Com vistas a uma sociologia da cultura. In: _____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 23.

reelaborada para continuar a apresentar o homem e seu embate com o processo histórico. Por meio das entrevistas, relatos e trabalhos acadêmicos, procuramos compor esse mosaico em torno de sua formação e atuação.

No segundo Capítulo, por meio das primeiras peças de Guarnieri, procurou-se identificar como as referências do autor influenciaram suas obras e como elas falam do presente do dramaturgo. Da produção de *Eles não usam Black-tie* (1958) até *O filho do cão* (1964). Enfatizando a consolidação de *Black-tie* como obra símbolo de nacionalidade e a maneira como redirecionou os rumos da produção do autor. Em 1959, Guarnieri escreveu *Gimba*, encenada pelo Teatro Popular de Arte de Maria Della Costa. A peça dava continuidade à temática dos conflitos urbanos, sem alcançar, contudo, o mesmo sucesso de *Black-tie*. *A Semente*, peça encenada em 1961 pelo Teatro Brasileiro de Comédia, tratou das relações do Partido Comunista com o movimento operário. Discutiu o problema das lideranças autoritárias para a construção de alternativas para a sociedade. Já *O Filho do Cão*, de 1964, foi uma peça encomendada por Fernando Peixoto. A trama é ambientada no Nordeste e constitui uma tentativa de fundir mitos regionais com a exposição realista da miséria na qual vive a população. O texto, montado pelo Teatro de Arena e dirigido por Paulo José, foi recebido com ressalvas pela crítica. A peça refletiu a estada de Guarnieri com as ligas camponesas nordestinas. Quando o golpe militar foi decretado, a peça *O Filho do Cão* saiu de cartaz.

Esse momento histórico exigiu da classe teatral um redimensionamento de suas propostas, pois o Estado instaurado não admitiria essas demonstrações de crítica em relação ao Regime. Porém, como o país vivia a esperança de uma mudança social, os artistas, intelectuais e demais engajados buscaram alternativas para expressarem seu descontentamento. Diante disso, indagar por meio dos temas suscitados por suas peças como o autor foi construindo uma estética própria e consolidando-se no meio teatral como um autor engajado politicamente e comprometido com a realidade brasileira. Isso será feito por meio dos principais temas, tais quais: organização operária e sindical, conscientização das massas, sectarismo partidário, dogmatismo e misticismo ligado ao homem do campo. Além de observar como essas produções estabeleceram diálogo com a sociedade de seu tempo.

No terceiro Capítulo, identificou-se como o autor conseguiu atuar mesmo diante da ditadura militar com temas relacionados à liberdade, ao papel revolucionário do jovem, à repressão e às formas de coerção utilizadas para legitimar esse Estado. Assim, discutir os

musicais: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, além de *Animália* e *Marta Saré*. Optando por lutar pela resistência democrática, o Teatro de Arena buscou uma resposta ao Golpe de 64, encenando, de Guarnieri, Boal e Edu Lobo, *Arena Conta Zumbi*, musical produzido a partir de técnicas brechtianas e que fazia alusão às personagens históricas metaforizando o presente.

Uma opção, nesse momento, era aproveitar as brechas e construir um espaço de luta e reflexão denunciando o arbítrio do governo militar. Nessa mesma perspectiva está o musical *Arena Conta Tiradentes*. Outras manifestações contra o regime se deram ao longo dos anos 1960 e, ainda em face à ditadura militar e para compor a *I Feira Paulista de Opinião*, que aconteceu em 1968, *Animália*, de Guarnieri discutia o papel da manipulação e o potencial revolucionário do jovem e *Marta Saré*, encenada em 1969, fecha esse capítulo discutindo a repressão acentuada, o sectarismo do Partido e as tramas do Estado autoritário.

É fundamental destacar o papel da linguagem teatral neste período tão singular de nossa história. Tolhidos em suas atitudes, estudantes, artistas e demais militantes a utilizaram como um instrumento para expressar sua insatisfação e propor mudanças. Era chegado o momento em que não poderiam se revelar abertamente, era o momento do *não dito*, o período de se falar pelas entrelinhas.

No quarto Capítulo, foram discutidos os textos de *Castro Alves pede passagem* (1971) e *Um grito parado no ar* (1976), ressaltando a construção do autor em relação ao chamado “Teatro de Ocasão” e ao modo como este viés de intervenção foi responsável por denunciar o arbítrio, a falta de liberdade, dentre outros temas ligados ao “golpe dentro do golpe”. Mesmo sendo um período de reorganização das forças políticas e artísticas, é interessante entender como as produções desse período dialogaram com a sociedade e conseguiram produzir apesar do severo cerco dos órgãos de censura do Estado. Um dos exemplos é construção de *Um grito parado no ar* que por meio das metáforas constrói um instigante debate entre as dificuldades enfrentadas pela classe teatral, o autoritarismo e a repressão do período. Além disso, o autor empreendeu juntamente com diferentes setores da sociedade civil *uma frente ampla contra a ditadura*.

A Unidade do Múltiplo: Gianfrancesco Guarnieri – um homem de teatro

[Em relação ao teatro] Estava dando tão certo que precisou ser cortado pelas pessoas a quem não interessava que desse certo. O processo cultural, o teatro, especificamente, foi interrompido. Na medida em que as coisas começaram a se tornar explícitas, começaram a se tornar perigosas, porque provocavam a discussão, a polêmica. Então veio o silêncio, impuseram o silêncio. [...] E se até hoje o teatro brasileiro possui essa imagem de resistência cultural, isso nasceu de onde? Vem de quê? Vem de todo esse processo de busca e pesquisa, acertos e erros, mas de consciência crítica viva.

Gianfrancesco Guarnieri

Capítulo I

A OBRA DE GIANFRANCESCO GUARNIERI, por sua extensão e capacidade de dialogar com diferentes momentos de nossa história, fez desse dramaturgo, ator, compositor e cronista um dos grandes nomes do teatro brasileiro. Sua produção artística é vastíssima, composta de obras para o teatro, o cinema e a televisão.²⁷

Filho de músicos eruditos, sua mãe foi uma talentosa harpista, que veio para o Brasil em 1935, deixando Guarnieri, com apenas um ano de idade (nascido em 06 de agosto de 1934), sob os cuidados do pai e de uma ama de leite em Milão. Elza Martinenghi conseguiu um contrato para tocar na Rádio Jornal do Brasil do Rio de Janeiro. Posteriormente conseguiu uma colocação para o marido, que também estava ligado à música clássica. Eram tempos difíceis na Itália e, por mais que não estivessem diretamente ligados à política oposicionista ao governo fascista, sofriam as consequências. Então, antes que as relações se tornassem insuportáveis e a saída do país, impossível, resolveram vir para o Brasil em 1936.

Seu pai, Edoardo de Guarnieri, violoncelista, chegou a ser maestro reconhecido internacionalmente, tendo feito o curso no conservatório de Paris. Já no Brasil foi contratado para fazer parte da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para a temporada lírica da Bezansoni Lage.²⁸

13

²⁷ Guarnieri escreveu 23 peças no período de 1956 a 2004: *Eles não usam Black-tie* (1956), *Gimba* (1958), *A semente* (1961), *O filho do cão* (1964), *O cimento* (1964), *História de um soldado* (1964), *Arena conta Zumbi*, em parceria com Augusto Boal e Edu Lobo (1965), *Arena conta Tiradentes*, em parceria com Augusto Boal (1967), *Animália* (1968), *Marta Saré*, em parceria com Edu Lobo (1968), *Castro Alves pede passagem* (1971), *Botequim* (1972), *Basta!* (1972), *Um grito parado no ar* (1972), *Ponto de partida* (1976), *Que país é esse, que zorra* (1979), *Crônica de um cidadão sem nenhuma importância* (1979), *Pegando fogo... lá fora* (1988), *Que fazer, (?) Leonel?* (1994), *A canastra de Macário* (1995), *Anjo na contramão* (1998), *A luta secreta de Maria da Encarnação* (2001), *A vida de Che Guevara* (2004). (Cf. ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** – Um Grito Solto no Ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 207-208.) Em 1955, recebeu o prêmio Arlequim, concedido ao melhor ator amador do ano; em 1956 recebeu o de Ator revelação por sua interpretação em *Ratos e Homens*. Em 1958, Autor revelação do ano por *Eles não usam Black-tie*; em 1971, o Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) por *Castro Alves Pede Passagem*; em 1971, o Molière de melhor autor por *Castro Alves Pede Passagem*; em 1972, o Prêmio de melhor autor da Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA) e o Molière por *Um Grito Parado no Ar*; em 1976, os prêmios Molière e Mambembe de melhor texto para *Ponto de Partida* e o de melhor texto da Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA) também por *Ponto de Partida*.

Para a TV produziu, entre outras peças, *As pessoas da sala de jantar*, *O pivete*, *Flores no Asfalto*, *Gino*, *Solidão*, *Janelas Abertas*.

Pela produção do filme *Eles não usam Black-tie*, ele ganhou, no Festival de Veneza de 1981, O Prêmio FIPRESCI; no Festival de Havana, o primeiro prêmio Grande Coral e, em 1982, o prêmio de melhor ator pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo.

²⁸ Cf. KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 11-71;

GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. **Depoimentos 5**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981. p. 61-92;

Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Marinenghi de Guarnieri foi filho único e solitário, já que os pais viajavam constantemente para os concertos e ensaios, pois o trabalho era exaustivo e o casal era perfeccionista. Sobre isso, Guarnieri rememorava:

Família pequena, de filho único, não tive uma educação muito rigorosa, mas também não fui paparicado. Tive quase tudo, mas nem sempre carinho. Eles não me forçavam absolutamente a nada e procuravam sempre me satisfazer. Porém o trabalho exigia demais deles, então eu não tinha um convívio diário. Às vezes eu passava dias sem vê-los: eram ensaios, apresentações, etc.²⁹

Sempre exigentes em suas atuações, mas liberais em relação à formação do filho, permitiram que Guarnieri escolhesse seus próprios caminhos, embora deixassem clara a dificuldade da vida artística, principalmente na área da música erudita no Brasil, especialidade deles. E, mesmo lhe permitindo ampla liberdade de escolha, a mãe sempre o norteou alertando para a importância da educação formal, das artes, da literatura para a formação integral do ser humano. Características europeias que ela conservou e que nos anos noventa ele reafirmava:

O fundamental é a lembrança cada vez mais sólida, mais concreta, da educação que eles me deram. Se, por um lado, particularmente o lado de minha mãe, foi muito importante uma série de contribuições do que a gente pode chamar de uma cultura européia, em que ela insistia para que eu me interessasse por arte, conhecimento geográfico, coisas muito básicas para a vida de um garoto europeu, por outro lado, meus pais me incentivavam incrivelmente a conhecer o lugar onde eu estava. Eles compreendiam que este se tornaria, de fato, o meu país. Jamais quiseram me apartar como se fosse um empréstimo, mas, pelo contrário, procuravam me incentivar a que eu me sentisse, cada vez mais, como nascido aqui. Foi uma orientação que me serviu muito.³⁰

Mesmo diante da ausência dos pais pelos compromissos de trabalho, a educação formal era uma das preocupações sempre acentuadas. Ao lado disso, Guarnieri teve liberdade

ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** – Um Grito Solto no Ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004;

Memória Roda Viva. Programa com Gianfrancesco Guarnieri dia 05/08/1991. Disponível em: <www.rodaviva.fapesp.br>. Acesso em: 21 fev. de 2011.

²⁹ KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 13.

³⁰ Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri nos 60 anos do Dramaturgo e ator. Íntegra do Material publicado (em parte) a 7 de agosto de 1994 no *Caderno Dois do Correio Braziliense*, p. 04-05. Retirado da tese de doutorado de: FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **Com os Séculos nos olhos** – Teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília, Brasília, 2006, f. 331-332. (apêndice)

para explorar o seu lado criança: brincar na rua, jogar bola, conhecer o morro (onde morava sua empregada).

Foi Margarida de Oliveira que apresentou a Guarnieri uma outra realidade, a do morro carioca, o subúrbio onde morava, as dificuldades e angústias pelos quais passavam os trabalhadores, operários e demais moradores do morro. Margarida, que também o ajudou com seus primeiros relacionamentos amorosos. É nesse espaço apresentado por ela que Guarnieri irá buscar inspiração para criar *Black-tie*. Desse primeiro trabalho, ele estabelecerá uma outra maneira de ver o morador do morro.

Uma coisa muito importante que me aconteceu foi uma empregada lá de casa, que convivia mais comigo que minha própria mãe. Essa empregada cuidava de mim. Ela era de uma família vastíssima, paupérrima. Tive assim muita ligação com esse outro lado, o da favela. Eu, às vezes, passava os fins de semana no barraco dos parentes de Margarida – esse era o nome da empregada –, e meus pais achavam perfeito, e realmente tudo isso me foi muito útil.³¹

De fato, esse contato com os operários, a classe trabalhadora, vamos dizer, com os oprimidos de sempre veio, desde a infância, muito através da Margarida de Oliveira, que pra mim, é minha família. Eu aprendi muito com ela, aprendi muito com a mãe dela, a dona Romana. Tanto que dei o nome de Romana à personagem da mãe em *Black-tie*. Era uma homenagem que eu estava fazendo.³²

Ao mesmo tempo, é importante frisar que Guarnieri esteve sempre ligado às artes,³³ influenciado por seus pais, pelos amigos que frequentavam sua casa, pela vasta literatura indicada por sua mãe ou pela escola onde estudava. Nesse período moravam com um casal de violinistas (Oscar e Alda Borguetti), e ele certa vez disse: “[...] ouvia violino de um lado e

³¹ KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 15.

³² Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri nos 60 anos do Dramaturgo e ator. Íntegra do Material publicado (em parte) em 07 de agosto de 1994 no *Caderno Dois do Correio Braziliense*, p. 04-05. Retirado da tese de doutorado de: FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **Com os Séculos nos olhos** – Teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília, Brasília, 2006, f. 332. (apêndice)

³³ Cf. FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog”** (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976). 2007. 127f. . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

violino do outro [da casa]. E de repente eu começava a ouvir aquelas escalas de uma cantora com o piano acompanhando, que era o meu pai ensaiando uma cantora do municipal”.³⁴

Porém, de todas essas experiências, a mais comentada era o seu encanto com o Teatro Municipal. Tanto é que toda a maquinaria (o *fog*) lhe era encantadora. Diante de tanto encantamento, fica fácil entender como acompanhava as temporadas líricas da orquestra sob o comando de seu pai e toda a mágica que acontecia: cenários, refletores, direção.

Eu ficava de pé, escondido no meio da orquestra, porque não podia assistir na platéia, era muito pequeno. Então eu ficava no meio dos músicos, em cima dum tamborete... E lhe garanto, Simon, assisti o Ciclo de Wagner inteirinho. E olhe que assistir Wagner de pé não é mole, não. E eu gostei demais. Tenho uma grande influência da ópera. Ópera foi uma coisa que me marcou muito.³⁵

A ligação de Guarnieri com a música foi importantíssima para a composição de seus espetáculos, especialmente para os musicais dos anos sessenta. Esse era o grande laboratório, sua vida: infância ligada aos morros, à música, juventude dedicada ao movimento estudantil e depois à juventude comunista e ao Partido. Mesmo com toda essa riqueza intelectual, Guarnieri não gostava muito de estudar, acreditava que os métodos de ensino eram ineficientes. Na realidade, não suportava ordens que não pudessem ser discutidas. No entanto, teve sua formação inicial em escolas clássicas, a primeira delas o Colégio Salesiano Santo Antônio Maria Zacarias, que possui filiais em várias capitais brasileiras e é de cunho bastante tradicional. Talvez por esse motivo, Guarnieri não permaneceu muito tempo com os clérigos. Sua primeira peça foi praticamente uma caricatura da autoritária figura do vice-diretor do colégio e, assim, conseguiu sua expulsão, por indisciplina.

Resolvi escrever uma peça só para poder criticar a figura do vice-diretor, uma figura odiosa. Escrevi a peça *Sombras do Passado*. [...] esse vice-diretor tinha uma personalidade forte, mas era de um autoritarismo nojento e que de pedagogia não entendia nada, ele obrigava os alunos a andarem sempre em fila indiana, mantendo uma distância de 20cm entre o menino da frente e o de trás. Se um de nós deixasse uma distância de 30cm, era obrigado a sair da fila e castigado severamente. Esse padre tinha paranóia da punição. Ele ficava até altas horas da noite fazendo um fichário só de castigos. Sua personalidade era realmente perturbada. E ele era gago! E quando se irritava ficava mais gago ainda... Nessa minha peça, *Sombras do Passado*, coloquei a figura de um sujeito gago que quando se irritava ficava mais gago ainda, transformei-o num monstro autoritário e fiz questão de fazer o papel

³⁴ **Memória Roda Viva.** Programa com Gianfrancesco Guarnieri dia 05/08/1991. Disponível em: <www.rodaviva.fapesp.br>. Acesso em: 21 fev. de 2011.

³⁵ KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 17.

principal, procurando imitá-lo o melhor possível, bem fascistóide. Na estréia, os garotos e parentes identificaram-no de cara. [...] Evidentemente depois do espetáculo houve uma reunião de diretoria e eles me expulsaram da escola.³⁶

Foi, com certeza, a sua primeira experiência com a censura. No entanto, Guarnieri não se deixou abater e viu nela a possibilidade uma forma de intervenção na realidade, denunciando todo o autoritarismo do reitor. Evidentemente que foi alertado por seu pai que o Colégio era rígido e a direção clerical acentuaria ainda mais essa característica, mas Guarnieri queria estar próximo aos seus amigos, então decidiu arriscar-se e perdeu. Foi transferido para o Colégio Franco-Brasileiro e, começou a se interessar pelo movimento estudantil, e se tornou Presidente da Associação Metropolitana.

Voltei para outro colégio, o Franco Brasileiro, onde comecei a ter um súbito interesse pelo movimento estudantil, quando tinha 15 anos, e levei o negócio muito a sério mesmo. Vi que, se eu não gostava da escola, é porque algo estava errado nela. Percebi a importância da educação para o país e a pouca importância que ele dava a ela. Começou a me vir na cabeça o problema da dependência cultural, da colônia sempre colônia.³⁷

Nesse período Guarnieri já escrevia para o Jornal *Novos Rumos*, uma publicação da Juventude Comunista,³⁸ e se dedicou tanto ao movimento estudantil que se esqueceu de estudar, pois consumia muito do seu tempo em reuniões, congressos e ele acreditava que a

³⁶ KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 19.

³⁷ VEIGA, Rui; LEITE, Ana Maria de Cerqueira; GOLDSZTEJN, Hélio; VIEIRA, Vitor. Gianfrancesco Guarnieri – Eu e o teatro: uma vida em seis atos. **Revista Versus: Páginas de Utopia**, p. 2, out. 1976.

³⁸ A Juventude Comunista começou suas atividades em 1925 e contava com poucos membros. Com os anos passou a ter células em várias cidades brasileiras, entre elas Rio de Janeiro, Porto Alegre, Santos, São Paulo, Sertãozinho, Ribeirão Preto, Vitória, Pernambuco e Rio Grande do Norte, porém com poucos membros. O III Congresso do PCB foi a oportunidade de discutirem principalmente as diretrizes que deveriam seguir e as relações que deveriam manter com o Partido. Foi responsável pela criação da União Nacional dos Estudantes em 1938. Nos anos 1950, a União da Juventude Comunista (UJC) era politicamente orientada pelo PCB e conclamava os jovens a lutarem contra o imperialismo, pela derrubada do latifúndio e da grande burguesia. Assim seria possível satisfazer as aspirações da população por paz, pão, terra e liberdade. A Juventude sempre esteve ligada às grandes lutas revolucionárias, portanto estaria ao lado do Partido para conquistar o progresso e a libertação nacional. No momento de sua reestruturação, 1950, o país contava com mais da metade da população brasileira de jovens, que tinham as piores condições de trabalho e de renda. Diante disso, justificava-se a retomada dos princípios da UJC e a formação imediata de círculos de discussão, que podiam acontecer em qualquer lugar onde estivessem dois ou mais jovens em condições de compor a Juventude Comunista. Essa formação facilitaria o desenvolvimento do trabalho e a própria reorganização da UJC. A urgência na reorganização se deu principalmente porque existia a necessidade de mobilizar esses jovens para a luta contra a dominação norte-americana e pela paz e até então não existia organização que conhecesse suas reivindicações e anseios e que fosse capaz de dirigi-los politicamente. (Cf. PEREIRA, Astorgildo. Notícia do III Congresso. In: _____. **Ensaios históricos e políticos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1979, p. 135-152; RESOLUÇÃO do Comitê Nacional do PCB. Sobre a reorganização da União da Juventude Comunista, Voz Operária, 11.11.1950. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943-1964)**. São Paulo: Difel, 1982, p. 303. V. 2.

solução para os problemas educacionais poderiam ser as greves estudantis. Lutou para que os estudantes não fossem massa de manobra e com esse objetivo se esforçava para criar grêmios escolares, visitar centros acadêmicos e diversos colégios, incentivando os jovens a mudar a sociedade. Em muitas entrevistas Guarnieri define o que acreditava ser o movimento: “[...] um auxiliar das forças que achavam que somente uma revolução poderia ser a solução”.³⁹ Foi também nessa época, 1952, que seus pais se mudaram para São Paulo e Guarnieri os acompanhou, pois não tinha como se manter no Rio de Janeiro.

Em São Paulo continuou ligado a esse movimento e foi nomeado para secretário-geral da União Paulista dos Estudantes, com pouco mais de 18 anos, sem conhecer a cidade, sem amigos e com um cargo de confiança nas mãos. A principal tarefa a ser desempenhada era fortalecer essa entidade e, como essa atividade consumia todo o seu tempo, esqueceu-se completamente da escola e do teatro.

Não era fácil fazer parte da *Juventude Comunista*, era uma atividade clandestina, assim como o *Partido Comunista*. Em várias tarefas eu era obrigado a usar um nome de guerra. O meu nome era Luis. O fato é que eu questionava tanto os mecanismos da *Juventude Comunista* que acabei sendo punido. Eles me desligaram da *Juventude* para me colocar sabe onde? No *Partido*. Para mim, aquilo representou mais uma promoção. Começou aí uma época muito importante na minha vida.⁴⁰

18

Com essa promoção, Guarnieri se empenhou em formar células do partido, das quais seria o elo. Passou a frequentar os encontros que aconteciam na casa de Oduvaldo Vianna Filho, em que se reuniam o Comitê Central e o Comitê Estadual do Partido Comunista, além da Federação das Mulheres Comunistas, da qual fazia parte da mãe de Vianinha, Deocélia Vianna. As mulheres comunistas estavam empenhadas em passeatas e atos sempre a favor da paz,⁴¹ nas lutas contra a arbitrariedade e faziam campanhas, festas, rifas, recolhendo roupas para as famílias de presos políticos.⁴²

³⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Minha vida gira em torno da hemodiálise. **Isto É Gente**, Disponível em: <www.terra.com.br/istoegente/240/entrevista/index.htm>. Acesso em: 13 dez. de 2011.

⁴⁰ ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri**: Um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial/Cultura, 2004, p. 36.

⁴¹ Na semana da Pátria programaram um ato em favor da paz, no qual uma encenação sobre o depoimento de Marie Vaillant Couturier demonstraria os horrores da guerra e a luta pela paz. No dia marcado, Deocélia Vianna e uma amiga foram ao encontro das outras mulheres da Federação para executarem o planejado. No entanto foram surpreendidas por policiais que já aguardavam a manifestação. Foram levadas à presença do Delegado, também do DOPS, e, mantendo a calma, responderam a todas as perguntas, entre elas o motivo que as levara àquele local. Alegaram que leram num jornal que haveria, naquele local, um ato pela Semana da Pátria e estavam ali para assistir. Nesse fato, fica evidente o clima de hostilidade em relação ao PC e como ele foi encarado pelas forças do Estado. No depoimento concedido ao delegado do Dops, ele enfatiza que “a

Em alguns momentos Guarnieri rememora a importância desse período na casa de Vianinha e a riqueza do aprendizado proporcionado por essa convivência. E, por serem ligados às artes, se tornaram encarregados de realizar alguns trabalhos nesse setor. Guarnieri era responsável por organizar a agenda cultural para os estudantes, em especial para o *Festival Internacional da Juventude*, que ocorreria no final de 1954 ou no início de 1955. A importância desse evento é que colocou Guarnieri de volta ao teatro, pois, ao procurar ingressos para o pessoal do Festival pelos teatros de São Paulo, foi convidado por Sandro Polloni para assistir ao *Canto da Cotovia*, encenado por Maria Della Costa. Ficou deslumbrado com o espetáculo.

Quando cheguei e vi Maria Della Costa, naquele palco imenso, fazendo *O canto da cotovia* numa montagem espetacular do Gianni Ratto, fiquei transtornado. Logo depois vi *A moratória*, do Jorge Andrade... [...] E era uma peça brasileira num espetáculo belíssimo... Isso tudo me impressionou bastante. E desse trabalho de conseguir ingressos pra turma do *Festival* que acabou não vindo, porque foi proibido, nós tivemos um entusiasmo maior em formar um teatro do estudante paulista [...].⁴³

A partir desse momento torna-se claro o interesse em atrelar a cultura e o movimento cultural a um pensamento político, a ideais difundidos, o que Guarnieri acreditava que levaria a uma mudança na realidade social estabelecida.⁴⁴ Pelo menos, era essa a ideia na qual a juventude militante acreditava.

19

paz interessa aos comunistas”. Nesse momento, Deocelia Vianna desabafa: “Ah, que vontade de dizer que só a guerra interessa aos capitalistas, às multinacionais encravadas no mundo inteiro, ao imperialismo americano. Mas aí eu ia era para a cadeia...”. (VIANNA, Deocélia. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 102.) Isso demonstra que, em alguns momentos, era necessária muita cautela para lidar com os agentes do Estado, principalmente em casos como esse. No entanto, mesmo diante de delações e contratempos, continuavam a lutar, a Federação, a Juventude e o Partido.

⁴² Cf. Ibid.

⁴³ KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 24.

⁴⁴ Guarnieri continua falando sobre a importância do movimento estudantil e das esperanças que movimentavam esse período: “A nossa meta específica naqueles anos era a revolução. Mas o que significava a revolução para a gente? A revolução nunca significou, na prática, pegar em armas. Sempre fomos contrários a pegar em armas, continuamos sendo até hoje. O que marcou aquela geração foi a necessidade de promover mudanças sociais, de acabar com tanta desigualdade neste país, esta distribuição de renda absurda. Fundamentalmente, nós éramos anticapitalistas. Quer dizer, nós acreditávamos que o capital realmente tinha exercido um papel imprescindível durante um longo período, quando auxiliou o desenvolvimento de alguns países, no progresso da ciência e na industrialização. Com isso a gente concordava. Mas também tínhamos aprendido, principalmente com as teorias de Marx e Engels, que as entranhas do capitalismo eram monstruosas. Nós acreditávamos que cada vez mais o capitalismo iria se constituir num inimigo ferrenho. Eu, que era dono de um raciocínio inteiramente simplétrico, acreditava que tudo eram etapas de uma gincana, que nós estávamos vivendo e iríamos chegar à vitória. [...] Abalar o capitalismo, sem dúvida alguma, era a única forma de o homem poder sobreviver. Senão não sobrevive”. (ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri: Um grito solto no ar**. São Paulo: Imprensa Oficial/Cultura, 2004, p. 38-39.)

Diante dessa intensa participação tanto na Juventude quanto no Partido, Guarnieri terá sua obra influenciada por seus pressupostos. Sob a ótica do PCB, podemos destacar alguns princípios⁴⁵ presentes nos seus trabalhos anteriores a 1964. O Projeto de Resolução do Comitê Central do PCB sobre os ensinamentos do XX Congresso do P. C. da U.R.S.S. foca a discussão em torno dos êxitos do povo soviético na construção do comunismo. Além desses avanços, outras nações se tornaram socialistas e algumas conseguiram propagar os ideais de liberdade, democracia e paz. O progresso e o desenvolvimento econômico para as sociedades pouco desenvolvidas são perceptíveis nesse sistema, pois, em tese, os socialistas não cobram dessas sociedades nenhum compromisso de ordem política ou militar. Diante disso, propõem a independência dos povos submissos ao imperialismo por meio da união da classe operária e das diversas correntes que apoiam essa luta.⁴⁶

No Brasil, também estão se operando importantes modificações econômicas e sociais. São melhores as condições que permitem modificações na correlação de forças políticas favoravelmente à democracia, à independência e ao progresso. Tendem a unir-se as amplas forças patrióticas e democráticas, desde a classe operária até importantes setores da burguesia. Vai-se isolando e reduzindo a minoria de reacionários e agentes do imperialismo norte-americano, que luta desesperadamente contra as aspirações de nosso povo e os supremos interesses nacionais. [...] Através de campanhas patrióticas em defesa das riquezas nacionais, por uma política brasileira sobre o petróleo e a energia atômica, nosso povo alcançou grandes vitórias. As lutas pelas liberdades democráticas se desenvolveram e atingiram considerável amplitude na campanha da anistia e no atual movimento contra a nova lei de imprensa.⁴⁷

20

O Partido principalmente, por meio da resolução, procurou pensar a defesa da soberania nacional contra o imperialismo norte-americano, as liberdades democráticas e melhoria das condições de vida dos trabalhadores da cidade e do campo, com ênfase no fortalecimento da classe operária e no desenvolvimento de uma aliança operário-camponesa. Assim propunham a construção da independência do país com relação aos setores internacionais.

⁴⁵ Nessa perspectiva está o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho, grande amigo e companheiro de Partido de Guarnieri, que entende a arte como instrumento de intervenção política e de conscientização da sociedade. Em seus trabalhos percebemos a defesa de um teatro nacional com uma produção dramatúrgica voltada para o ideário “progressista” e sempre atento à independência do país do jugo internacional, além da crítica à perspectiva individualista como resposta para a sociedade brasileira. (Cf. PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 98-100.)

⁴⁶ O XX Congresso do PC da URSS. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943-1964)**. São Paulo: Difel, 1982, p. 144-146. V. 2.

⁴⁷ VOZ OPERÁRIA, Rio, 20.10.1956. In: Ibid., p. 145-146.

Empenhado com essas premissas, Guarnieri defende um teatro nacional envolvido com as questões imediatas da sociedade e com uma dramaturgia comprometida com as lutas e aspirações de uma classe, seja ela a classe dominante, seja a explorada. Para o autor existe uma necessidade iminente de tomada de posição política e ideológica por parte dos dramaturgos, em que não existe o meio termo. Evidentemente Guarnieri esclarece que qualquer dramaturgia que queira falar da realidade deve estar a serviço do proletariado, das massas exploradas.⁴⁸

Não há caminho de conciliação. Não há meios de fugirmos a uma definição político-ideológica se quisermos realmente, como artistas, expressar com exatidão o meio em que vivemos. Portanto, não há possibilidade de uma definição do artista em sua arte sem que antes se defina como homem, como elemento da sociedade, como participante ativo em suas lutas.⁴⁹

Para Guarnieri, o artista deve ser o porta-voz do povo, dos seus sentimentos e de suas aspirações. E para escrever sobre o proletariado é preciso viver os problemas desse povo e estudar o marxismo. Além disso, considera a cultura popular vasta em ensinamentos e inspiração. Ao lado disso, também anseia por um teatro popular, em que grandes massas estejam presentes. Para isso, várias etapas precisam se consolidar, entre elas criar-se o hábito de o povo começar a assistir a espetáculos teatrais. Em torno dessas propostas é que desenvolverá grande parte de seu trabalho teatral.

21

TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE

PARA COMEMORAR O *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo* e ciente da necessidade iminente da formação de profissionais para a área teatral, Ruggero Jacobbi⁵⁰

⁴⁸ Cf. GUARNIERI, Gianfrancesco. O Teatro como expressão da realidade nacional. **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós, out. 1981.

⁴⁹ Ibid., p. 07.

⁵⁰ Na Itália, atuou com veemência contra o nazi-fascismo, foi preso por ser de esquerda, organizou a primeira Companhia Dramática oficial da Itália Democrática juntamente com Luchino Visconti e Vito Pandolfi por incumbência do Comitê de Libertação Nacional. No Brasil, chegou em dezembro de 1946 e permaneceu até 1960. O teórico e encenador italiano veio como diretor artístico de uma companhia de Diana Torrieri, em *tourné* pela América do Sul, como jornalista e como profissional de cinema. Jacobbi trabalhou muito para sobreviver, fez cerca de 40 espetáculos no período em que esteve no Brasil e nunca abriu mão de seus princípios. Foi um grande colaborador para a modernização do teatro brasileiro. Durante todo esse período teve no ecletismo seu parceiro mais constante, pois escreveu em jornais, revistas, foi professor de teatro na Escola de Arte Dramática de São Paulo, no Centro de Estudos Cinematográficos, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e no Curso de Estudos Teatrais da Faculdade de Filosofia do Rio Grande do Sul (fundada e dirigida por ele em 1958-1959).

ministrou um curso de teatro para estudantes. Nele, estudantes de esquerda, mobilizados politicamente, entre eles Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho,⁵¹ se interessaram por esse antigo projeto de Jacobbi.⁵² Nasceu assim o Teatro Paulista do Estudante (TPE).⁵³

Jacobbi deixava evidente a importância da ação política planejada e que o grupo não podia se esquecer da formação: para isso indicou a leitura de inúmeros autores da literatura brasileira, particularmente Machado de Assis. Ao lado disso, desenvolveriam talentos e vocações ligadas ao teatro, mas também, principalmente, realizariam um programa cultural e popular, recuperando o interesse dos estudantes pelos autores brasileiros e, conseqüentemente, conquistando essa plateia para o teatro.⁵⁴

Trabalhou com Procópio Ferreira dirigindo-o em *O Grande Fantasma*, de Eduardo de Felippo, e também *Lady Godiva*, de Guilherme Figueiredo, seu primeiro texto teatral. Para o diretor, era necessário valorizar o nacional e para isso buscar o repertório nacional e encená-lo. No Rio de Janeiro, em 1949, tornou-se diretor do *Teatro dos Doze*, criado por Sérgio Cardoso, Sérgio Brito e Ary Palmeira. Encenou *Arlequim Servidor de Dois Amos*, de Goldini. Em seguida dirigiu *Tragédia em New York* (Winterset) de Maxwell Anderson e *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare. Posteriormente, aceitou um convite do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, para, ao lado de Adolfo Celi, ser o novo diretor teatral. Guardava diferenças importantes de Celi, pois procurava identificar qualidades no teatro brasileiro e não importar grandes sucessos europeus. Dirigiu *Ele*, de Alfred Savoir, peça que deveria ter levado um grande público ao teatro, mas não obteve sucesso, e depois, com grande êxito, *O Mentiroso*, de Carlo Goldoni, que apresentaria ao público paulista o ator Sérgio Cardoso. Em 1950, realizou uma encenação polêmica, *A Ronda dos Malandros*, de John Gay. Foi suspenso por ser considerado “ofensivo à moral”, incitando as pessoas ao crime. Posteriormente a censura liberou o texto com várias alterações, o que não permitia mais captar as críticas que Jacobbi propunha, além de se perder toda a dinâmica do humor ácido de Gay. Juntamente com Madalena Nicol, Jacobbi formou uma nova companhia de teatro, ação seguida por muitos atores e diretores do TBC. O espetáculo inaugural foi *Electra e os Fantasmas*, de Eugene O’Neill, e posteriormente encenou a *Voz Humana*, de Jean Cocteau. Em 1953, dirigiu *Brasil Romântico*, uma miscelânea de dois textos: *Lição de Botânica de Machado de Assis e o Primo da Califórnia de Manoel Joaquim de Macedo*, no *Teatro Íntimo Nicette Bruno*. (Cf. RAULINO, Berenice. Um intelectual no teatro. In: _____. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.)

⁵¹ BELLA, J. J. de Barros. UMA visão ativa e justa do mundo em que vivemos. **Folha da Manhã**, Assuntos Culturais, p. 5, 06 Jul. de 1958.

⁵² Esse projeto reuniria um grupo de estudantes em torno do teatro amador com vistas a remodelar a cena teatral, e é ainda de ordem econômica, visto que os grupos profissionais viviam pelo imperativo econômico. Diante disso, todo o repertório estaria em consonância, primeiro, com esse apelo e, somente depois, com as questões estéticas, o que para Jacobbi era inconcebível. Diante do dilema colocado, a proposta da formação desse Grupo Amador é justamente que o problema cultural só encontraria solução por esse viés. Declara que esse papel dado aos Amadores seria de vanguarda na arte, pois “[...] chegou a hora de uma contribuição definitiva, rigorosa, intransigente para a salvação do espírito moderno na atividade teatral. E é dentro desse espírito vanguardista que surge a idéia de organizar o Teatro Paulista do Estudante: para revitalizar o teatro amador e reacender ‘a chama do movimento teatral’”. (A HORA dos Amadores. **Folha da Noite**, Coluna Espectáculo, São Paulo, 26. Nov. 1952 Apud RAULINO, 2002, op. cit., p. 159.)

Cf. FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976). 2007. 127f. . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 15-17.

⁵³ Cf. RAULINO, 2002, op. cit.

⁵⁴ Cf. Ibid.

Em dois momentos diferentes Guarnieri fala desse período inicial e da importância de Jacobbi, tanto para sua formação intelectual, quanto para a consolidação do grupo.

O Ruggero estava envolvido com a organização cultural porque ele sentia necessidade de que surgisse no Brasil um grupo preocupado com a expressão nacional, com a expressão brasileira. Ele foi quem sacou que *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, era um texto brilhante, e não entendia por que ninguém queria montar essa peça. Ele brigou muito por isso, batalhou e demonstrou que Gonçalves Dias era o nosso grande trágico, e lindo, que tinha de ser feito e que funcionaria maravilhosamente num palco. Foi feito, funcionou, e ele tinha razão: um italiano convencendo os brasileiros de que tínhamos arte por aqui. E o Ruggero procurava favorecer a formação do TPE – o Teatro Paulista do Estudante.⁵⁵

Ele [Ruggero Jacobbi] teve uma influência decisiva na formação. Nos deu o mínimo necessário para se fazer teatro. O entusiasmo sobretudo. Deu-nos verdadeiras aulas sobre história do teatro. Contando tudo. Toda e qualquer hora que ele encontrava a gente, ele começava a contar teatro, aquelas lendas, com data, porque ele era bastante metódico. Agora, ele não teve tempo de dar uma assistência assim metódica e tal. Logo quando o TPE começou, ele não estava mais em São Paulo.⁵⁶

Acreditamos que, além do ideal primeiro da formação do grupo, das primeiras lições sobre teatro, conhecimento sobre literatura brasileira e textos nacionais importantes, Jacobbi chamou a atenção para um projeto alternativo de cultura brasileira. Foi o responsável direto pelo aporte teórico e prático do TPE, cuja ata de fundação é a seguinte:

Aos cinco dias do mês de abril de 1955, reuniram-se na rua Santa Ifigênia, número 269, apartamento 3, jovens estudantes secundários e universitários, bem como demais interessados, os quais vão abaixo discriminados, com o fito de decidirem sobre a fundação do Teatro Paulista do Estudante. Presente à reunião esteve o teatrólogo Ruggero Jacobbi que, por proposta do senhor Oduvaldo Vianna Filho, apoiada por unanimidade, presidiu a reunião. Usando a palavra, o senhor Gianfrancesco Guarnieri disse dos objetivos do TPE, salientando a necessidade de sua imediata fundação. O senhor Ruggero Jacobbi esclareceu que tal entidade já estivera em projeto e que também naquela ocasião tivera a oportunidade de interessar-se pelo empreendimento. Frizou-se honrado em presidir a fundação do TPE. Finalizando sua oração, declarou que estava certo do sucesso total do grupo. Acreditando-o em ótimas mãos. Os presentes decidiram, por proposta do colega Pedro Paulo José de Moreira, constituir-se uma comissão para tratar da legalização do grupo. Usando da palavra em nome dos presentes, o senhor Ruggero Jacobbi deu por fundado o TPE.⁵⁷ (Destaque nosso)

⁵⁵ KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 25.

⁵⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. **Depoimentos 5**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981, p. 69.

⁵⁷ Id. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1989, p. 45-46.

É importante salientar que, como antigo projeto de Jacobbi, o teatro de estudantes amadores deveria promover renovação na cena teatral e atingir o público afastado do teatro, ou das grandes produções profissionais realizadas até o momento, no caso, diretamente ligadas ao TBC. Esse contato com os jovens do TPE possibilitou maior consciência dos elementos que compõem a arte teatral e qual sua função social e política. Ressurgiu aí uma questão que nesse momento teve espaço: o teatro nacional.

A *Troupe*, que inicialmente assumiu os trabalhos no TPE, era formada por militantes do Partido Comunista que viam no teatro a possibilidade de atuação política efetiva, uma vez que o maior problema que encontravam nos últimos tempos era a distância entre a cúpula da *Juventude Comunista* ou do próprio Partido e as massas. Em uma autocrítica, Guarnieri revela que deveriam se preocupar mais com a educação e com os problemas culturais, para o que haviam sido eleitos.

Além do apoio de Jacobbi, já salientado, o grupo também contou com a presença de sua esposa Carla Civelli, como diretora, e o diferencial do TPE se deu justamente pelas obras que ela teve a oportunidade de trabalhar com os jovens. Nas palavras de Mostaço,

[O TPE, fundado na Faculdade de Filosofia da USP,] congregou um expressivo número de jovens que posteriormente integrarão o Teatro de Arena. Ali ela [Carla Civelli] pode trabalhar com alguns bons textos do repertório internacional e abrir as páginas de Hegel, Gramsci e Marx para o Grupo, apontando caminhos estéticos e políticos renovados em relação ao pensamento corriqueiro que circulava até então.⁵⁸

Dessa maneira, o teatro seria o veículo perfeito, pois era uma produção coletiva que propiciava a discussão de elementos importantes para a conscientização política dos estudantes. Ao mesmo tempo se preocupavam em fazer um teatro que fosse diferente daquele praticado pelo TBC.

Mesmo diante da proposta do TPE de pensar no desenvolvimento do teatro nacional, a peça de abertura foi estrangeira: *A Rua da Igreja*, do irlandês Lennox Robinson, no espaço do Teatro de Arena. Em seguida, fizeram outra peça, também estrangeira, de Priestley: *Está lá fora um inspetor*. Por esse espetáculo Guarnieri ganhou um prêmio, o espetáculo participou do festival de Teatro Amador e levou o grupo a mais uma reflexão: tinha o reconhecimento do público, tinha talentos reconhecidos, e agora, o que fazer?

⁵⁸ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 20.

Diante disso, voltaram a pensar na necessidade de uma dramaturgia nacional e em possibilidades para viabilizar a encenação. Entre os autores estavam, entre outros, Oduvaldo Viana (Pai) e Renato Viana. No entanto, novamente montaram mais uma peça estrangeira, uma comédia de Labiche, com direção de Ítalo Rossi: *O impetuoso Capitão Tic*. O espetáculo mereceu o destaque na *Revista Teatro Brasileiro*, nas palavras de Sábato Magaldi:

Gianfrancesco Guarnieri (Desambrois) é realmente uma revelação de intérprete, sabendo valorizar a máscara e os efeitos cômicos, notório sempre pela presença inteligente. Mariusa Vianna (Mme. Guy) se impõe também no palco, embora a preocupação excessiva de ‘interpretar’ a leve quase ao sestro. José de Lima transmite a figura do noivo imerso em estatísticas e Raul Cortez, se ainda não tem a autoridade que deveria para o Capitão Tic aliar-se à posição de galã, se mostra um ator de possibilidades.⁵⁹

Em outra oportunidade, inaugurou o Teatro Novos Comediantes, com o espetáculo *Um Inspetor nos Procura*, de Priestley, em janeiro de 1956. Novamente a crítica foi muito positiva com relação à apresentação.

[A montagem expõe] as virtudes e os defeitos das iniciativas dos amadores. Sob a direção honesta e eficiente de Raymundo Duprat, tem a oportunidade de distinguir-se alguns intérpretes, embora a produção estivesse tecnicamente comprometida. Gianfrancesco Guarnieri é, entre os elementos novos do amadorismo, o que de fato parece ter mais vocação para o palco: nele, adquire extraordinária presença, fazendo-a sentir de imediato a platéia. Mariusa Vianna é outra atriz inegável, que precisa ainda melhorar a dicção sibilante e uma exteriorização excessiva, típica de nosso antigo teatro. Raul Cortez, apesar de poucos ensaios, compôs com sobriedade a figura do noivo. Vera Gertel, satisfatória nos momentos mais profundos, e nas outras cenas, deixando-se levar na facilidade dos trejeitos fisionômicos. Oduvaldo Vianna Filho revela talento ainda pouco flexível. [...] Percebia-se que, na estréia, não houve tempo para adaptar as marcações à deficiente instalação elétrica [...] e os cenários foram mal concebidos e executados.⁶⁰

Em resumo, Magaldi acentuava que esses artistas já tinham elementos que os ligavam ao teatro profissional e que, dadas as condições de trabalho, o talento desse grupo não deveria ser desprezado. Outro elo entre os dois grupos é que muitas das atividades do TPE⁶¹ ocorriam em um espaço cedido pelo Teatro de Arena e assim a relação entre os grupos

⁵⁹ MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 22.

⁶⁰ Ibid., p. 22-23.

⁶¹ Em artigo publicado na época da estreia do TPE, Jacobbi expõe claramente as bases de ação cultural do grupo. “Há muitos anos estamos lutando pela constituição do TPE, isto é, um grupo de amadores capazes de realizar um programa não apenas teatral [...] mas sim, cultural e popular, apresentando obras literárias dignas de estudo e de divulgação e realizando um esforço positivo no sentido de conquistar paulatinamente platéias mais ou menos afastadas do teatro oficial, começando pelo próprio público estudantil”. (RAULINO,

se estreitou, especialmente por serem semelhantes suas propostas estéticas. Na tentativa de amenizar alguns problemas causados pela existência de uma sede e para aumentar o número de atores, José Renato⁶² firmou, em 1956, um acordo com o TPE. Os dois grupos constituíram dessa forma um elenco fixo para a companhia teatral e um núcleo volante, amenizando as barreiras impostas por uma sede e contribuindo para a popularização da cultura teatral.⁶³

No acordo firmado entre as partes estavam os principais pontos que deviam nortear os passos da Companhia a partir daquele momento: apoiar o autor e as obras nacionais,

Berenice. Um intelectual no teatro. In: _____. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002, p. 160.)

⁶² Aluno formado pela primeira turma da Escola de Arte Dramática no período de 1948-1952. Seu professor Décio de Almeida Prado foi quem apresentou a sua turma um artigo na revista *Theatre Arts* sobre o livro pioneiro de Margot Jones, *Theater in The Round*, que narra a experiência da encenadora no espaço em arena. Nesse livro encontrou os principais quesitos teóricos do teatro em arena, que dispensa uma sala especializada. Sob a orientação de Décio de Almeida Prado, José Renato fez a primeira montagem em arena na EAD, dirigindo *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams. Os bons resultados levaram José Renato, Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana a iniciar a primeira companhia Profissional de Teatro de Arena. No lançamento, em abril de 1953, encenaram *Esta Noite É Nossa*, de Stafford Dickens, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A crítica foi favorável ao espetáculo e reconheceu o árduo trabalho dos atores e do encenador. Foram feitas apresentações em diferentes locais, como clubes, escolas, fábricas, comprovando que a capacidade de locomoção era uma realidade. No entanto, “não havia um diálogo específico com essas diferentes realidades econômicas e sociais”. Sem sede própria, para sua sobrevivência o Arena aceitava apresentar-se onde houvesse um contrato. E viver da arte, especialmente do teatro, não era nada fácil. Em fevereiro de 1955, inaugurou-se a sede do Arena com a estréia de *Escola de Maridos*, de Molière. O espetáculo misturou o elenco do Arena e do TPE e a crítica elogiou os malabarismos do diretor por conseguir, num espaço tão pequeno, reunir tantos atores. No entanto, as restrições não impediram a eficiência geral do espetáculo. No final de 1955, José Renato afirmou que a principal razão que o havia levado a adotar o teatro em arena era a questão econômica, pois o palco e os cenários são simples e demandam pouco investimento. E pensar em auto-suficiência significa despender menos dinheiro. Dessa forma, Zé Renato foi aos poucos demarcando o lugar do Teatro de Arena na cena teatral paulista. Em 2004, na mesma casa de espetáculos, ele reafirmou alguns elementos que vinham sendo consolidados ao longo dos anos e rememorou tanto a questão do palco em arena, como uma opção primeiramente econômica, quanto a responsabilidade do ator nesse trabalho. O comprometimento do ator que trabalha no Arena necessariamente deve ser outro, porque a relação com a plateia é muito mais próxima e exige muito mais concentração. O funcionamento da iluminação e do cenário precisa ser constantemente repensado e sua funcionalidade também. Sobre o assunto consultar:

LIMA, Mariângela Alves de. História das Idéias. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 24, p. 33, out. de 1978. Especial Teatro Arena.

Entrevista de vídeo de José Renato disponível no site *Arena 50 anos* no dia 04 de agosto de 2004. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 11 mar. de 2011.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____; VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de teatro em São Paulo**. São Paulo. Ed. Senac, 2000.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

SILVEIRA, Miroel. O Teatro de Arena. In: _____. **A outra Crítica**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976, p. 70.

⁶³ Cf. FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976). 2007. 127f. . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

aumentar significativamente o elenco para conseguir montar simultaneamente duas ou mais peças e assim levá-las a diferentes lugares, como fabricas, lojas, escolas, faculdades, outras cidades, sem prejuízo para o funcionamento normal do teatro. Além disso, divulgar os principais problemas das artes cênicas no país, por meio de debates, conferências etc. O TPE passaria a fazer parte do Elenco Permanente do Teatro de Arena, sem, com isso, deixar os elementos ideológicos do grupo amador. Seria também responsável pela programação de cursos, palestras, conferências, debates abordando os principais problemas que o teatro brasileiro vinha enfrentando.

Por sua vez o Teatro de Arena auxiliaria o TPE em todos os sentidos, ministrando cursos aos seus integrantes, proporcionando contato com o palco, orientando-os artisticamente, além de formar novos valores. É importante salientar que o Elenco Permanente do Teatro de Arena ficaria sob direção do Sr. José Renato Pécora.⁶⁴ Por esse acordo surgiu a Companhia Teatro de Arena.

Nesse mesmo período, Augusto Boal se uniu ao grupo, com 26 anos e cursos na Columbia University, outros cursos com profissionais como John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner e algumas encenações experimentais nos Estados Unidos. Ao chegar ao Arena, foi visto com ressalvas pelos companheiros da Companhia, mas logo o mal-estar se desfez. Indicado por Sábato Magaldi para trabalhar com José Renato, o jovem diretor estreou com a peça *Ratos e Homens*.⁶⁵

A partir de então o Arena começou a mudar sua atuação. Passou a oferecer concretamente as experiências adquiridas. José Renato e Beatriz Segall ministraram um curso ou treinamento para seus futuros integrantes. Com a mudança na estrutura administrativa, o centro cultural passou a funcionar na formação de um público e na captação de novos contingentes para o trabalho teatral.⁶⁶ Essa ampliação de atribuições e interesses colocou em

⁶⁴ Acordo publicado originalmente no programa da peça *Essas Mulheres*, em 1956, mas também no site *Arena 50 anos*. Disponível em: <www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 09 mar. 2011.

⁶⁵ Na crítica de Miroel Silveira do dia 03 de outubro de 1956, na *Folha da Manhã*, sobre o espetáculo, ele criticou a tradução da peça que não estaria à altura da direção e da interpretação, no entanto elogiou os dois principais intérpretes da peça, José Serber e Gianfrancesco Guarnieri, pois eles imprimiram sensibilidade e força a seus personagens. No entanto, nem todas as qualidades da encenação eliminam o fato de que a peça não foi indicada para arena. “Mesmo antes do espetáculo, já tínhamos a impressão de que o drama perderia muito em teatro circular e essa impressão se confirmou totalmente quando ficamos vendo durante alguns minutos, e a dois metros de distância, a ‘mulher de Curley’, morta, respirar enérgica e incontinentemente [...]”. (SILVEIRA, Miroel. *Ratos e Homens*. In: _____. **A outra Crítica**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976, p. 222.)

⁶⁶ LIMA, Mariângela Alves de. História das Idéias. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 24, Especial Teatro Arena, p. 42, out. de 1978. Os temas do primeiro curso foram: Introdução; Teorias da

discussão a produção artística e as condições dessa produção, assim como a compreensão da sociedade como um todo. Nesse período, o Arena passou a se preocupar, além de com a consolidação e reconhecimento do seu trabalho, com alternativas para interferir de maneira ativa na vida teatral brasileira. A preocupação estava ligada à dramaturgia nacional e ao desenvolvimento do ator brasileiro e a como essa dramaturgia seria capaz de expressar o Brasil naquele momento histórico.

Nesse sentido, tanto a criação dos Laboratórios de Interpretação⁶⁷ em 1957, quanto o Seminário de Dramaturgia, em 1958, foram importantes veículos de formação intelectual e aprimoramento dos integrantes do Arena e de diferentes grupos que se utilizaram desses recursos. Os Laboratórios de Interpretação, tendo como base o processo de Stanislavsky e toda a emoção aprimorada, eram utilizados no entendimento da realidade nacional.⁶⁸ O Seminário reunia atores, autores e diretores para, principalmente, discutir a produção das peças nacionais, em todos os seus aspectos. Sua organização, a partir de abril de 1958, se deu em caráter permanente, nas manhãs de sábado, e teve duração de dois anos. Era composto de um núcleo que pertencia ao Arena e também de outras pessoas que estavam preocupadas em discutir os problemas teatrais. Formaram-se vários grupos em diferentes lugares onde o Arena se apresentou. Novos dramaturgos poderiam apresentar seus trabalhos, desde que fossem aprovados pelo grupo.⁶⁹

No entanto, o surgimento do Seminário não foi aleatório, mas se deu principalmente porque, em 1958, o grupo Arena decidiu encenar a peça de autoria de Guarnieri intitulada *Eles não usam Black-tie*. Essa peça tornou-se um símbolo, como o primeiro texto nacional a

Dramaturgia; Estrutura Teatral e Dinâmica Dramática I e II; Caracterização psicológica e Diálogo e Análise de Peças. O curso foi ministrado por Augusto Boal e se organizou em forma de conferência.

⁶⁷ Durante todo o processo de ensaio para a primeira peça sob a direção de Augusto Boal, ele propôs o estudo sistemático da obra *A Preparação do Ator*, de Stanislavski, e em seguida a análise do texto. Estudaram o Método, não de forma dogmática, mas analisando a realidade de classe, de sistema social. Para Boal, Stanislavski foi fundamental, pois desenvolveu um método que auxilia o ator a desenvolver técnicas, ideias e emoções para seus personagens. Em suas palavras: “Teatro, pra mim, foi sempre essa energia que passa de um a outro, entre os dois. Como o amor, que não está contido em um ou outro amante, mas existe intenso entre um e outro, também assim a teatralidade não pertence a este ou àquele. Como o raio, é faísca que salta entre dois pólos. Dizia Marx que a menor unidade social são dois cidadãos, e disse Brecht que a menor unidade teatral são dois atores: é o que penso”. (BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 143.) Assim, procurou criar um espetáculo simples, onde todos os gestos tinham suas funções específicas e os movimentos foram reduzidos aos obrigatórios.

⁶⁸ PASCOAL, Eliane dos Santos. **Cenas da arena de um teatro: Guarnieri e Vianinha 1958-1959**. 1988. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998, f. 60.

⁶⁹ GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, Especial Teatro Arena, p. 67, out. de 1978.

abordar a vida de operários em greve, levando aos palcos os problemas sociais causados pela industrialização, entre eles a luta por melhores salários. Sucesso de público e de crítica, *Black-tie* inaugurou um novo momento na dramaturgia brasileira. Patriota ressalta que:

[...] *Black-tie* – tornou-se não somente a representação de um país, que deveria ser discutido e analisado, mas uma força social que aglutinou em torno de si projetos e perspectiva de intervenções nos debates políticos e culturais. Essas motivações, aliadas à idéia de uma dramaturgia “nacional” e “crítica”, possibilitaram a constituição de um eixo a partir do qual o teatro de Arena deveria nortear-se, para intervir nos debates daquele período.⁷⁰

A peça suscitou debates em torno do “nacional”, do “popular”⁷¹ e foi um incentivo para a produção de outros espetáculos que tratassem dessa mesma temática, tendo inclusive propiciado a criação de Seminários de Dramaturgia que discutiam a realidade brasileira por meio da organização social.

Guarnieri inaugurou uma nova etapa no teatro do país ao trazer à cena o operário, o trabalhador, sempre excluído das práticas culturais de outrora. Mais do que isso, lançou aos

⁷⁰ PATRIOTA, Rosangela, **Apontamentos acerca de recepção no teatro brasileiro contemporâneo**: diálogos entre história e estética, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Número 6 – 2006, mis en ligne le 31 janvier 2006, référence du 11 octobre 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>>. Acesso em: 24 jan. de 2012.

⁷¹ Esses termos se referem a idéia de renovação e politização das concepções dramatúrgicas e cênicas entre o final dos anos 1950 e meados de 1970. Esses conceitos estão diretamente ligados a “[...] proposta de registrar as questões e contradições políticas e culturais associadas ao país, bem como de refletir a respeito delas sob o prisma do proletariado e da crítica aos processos de exploração do trabalho”. BETI, Maria Silvia. Nacional e Popular. GUISENBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 193.

Não podemos esquecer que era uma das políticas encampadas pelo PCB. Na resolução de 1958, apresentou a tese que constituiria o fundamento desses conceitos para o setor cultural, inclusive o teatro. Para o Partido a revolução brasileira passava essencialmente pela questão nacional e democrática, e como prioridade o fortalecimento da luta antiimperialista e antifeudal. O Partido decidiu apoiar o Governo JK em seu projeto nacional-desenvolvimentista que procurou assegurar o processo de desenvolvimento do país, o que traria avanços significativos para o proletariado. Diante disso, haveria o amadurecimento da luta revolucionária, por meio do desenvolvimento das forças produtivas que por sua vez, desembocaria na “Revolução proletária”. É importante frisar, no entanto, que a expressão nacional-desenvolvimentista no governo Juscelino Kubitschek, sintetiza uma política econômica que combinava o Estado, a empresa privada nacional e o capital estrangeiro para promover o desenvolvimento, com ênfase na industrialização. Dessa maneira, a luta antiimperialista do Partido acabou comprometida.

BETI, Maria Silvia. NACIONAL E POPULAR. GUISENBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006., 193-196.

CARONE, Edgard. **O PCB (1943-1964)**. São Paulo: Difel, 1982. V. 2.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Nacionalismo e reforma agrária nos anos 50. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

PRADO JR., Caio. Nacionalismo e capital estrangeiro. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 2, p. 80-93, Nov./Dez. 1955.

holofotes a história do brasileiro, o falar local, o povo, elementos que até então eram marginalizados e mantidos fora dos palcos nacionais. Os Seminários de Dramaturgia, ao mesmo tempo em que reuniram ideais semelhantes, revelaram grandes contradições entre os pares. Nesse embate destacamos Guarnieri por acreditar que o teatro é um espaço de crítica da realidade e de denúncia das arbitrariedades e, por isso, contribui para a formação de uma sociedade politizada.

Depois de dezessete anos, Os seminários de Dramaturgia foram, novamente, palco de discussões, mediadas por Carmelinda Guimarães. Daí os seus componentes foram convidados a mais uma vez avaliarem todo aquele processo. De maneira geral todos os envolvidos concordaram que foi um período importantíssimo para a história do grupo, por mais que houvesse radicalismo ou imaturidade.

Augusto Boal acreditava que as técnicas aliadas à prática podem produzir um espetáculo realmente eficiente. Além disso, acreditava que os núcleos volantes levavam muito mais que espetáculos a lugares distantes, levavam técnica e também caminhos para que essas pessoas formassem seus grupos de teatro. Esse deveria ser o verdadeiro teatro popular, na forma e no conteúdo.

O Teatro de Arena sempre norteou suas atividades no sentido da criação e do desenvolvimento de um teatro que fosse popular na forma e no conteúdo. O Seminário de Dramaturgia facilitou o aparecimento de inúmeros novos autores preocupados com os problemas do nosso povo, assim como o Laboratório de Interpretação ajudou muitos atores a combater falsos conceitos estetizantes, culturalistas, elitizantes da arte da interpretação⁷².

Em uma análise retrospectiva, em entrevista recente (2009), Aderbal Freire Filho faz interessante constatação e leva a crer que os principais intuítos do Seminário foram alcançados, uma vez que nele formou-se uma geração de autores que alimentou a cena brasileira e deu novo ânimo ao teatro nacional. Em suas palavras:

[...] especialmente porque o Boal cria em meados dos anos 1950 um Seminário de Dramaturgia que, para o Teatro Brasileiro, é hoje um marco extraordinário. O seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena em que nasce, talvez, a nossa mais brilhante geração ou uma das mais brilhantes gerações de autores do Brasil, onde estão Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho principalmente e Chico de Assis, enfim, uma geração que ilumina o Teatro Brasileiro.⁷³

⁷² GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, Especial Teatro Arena, p. 67, out. de 1978.

⁷³ Entrevista concedida ao **Arquivo N da Globo News** em Especial de maio de 2009 sobre a carreira do diretor e autor de teatro Augusto Boal. O programa focaliza o trabalho de Boal no Teatro do Oprimido, criado por

José Renato, um dos fundadores do Arena e diretor artístico dos grupos após a união entre Arena e TPE, aponta a importância do Seminário. No entanto, esse trabalho foi impulsionado diretamente pela encenação e sucesso de público e de crítica de *Black-tie*. Assim, novamente esse rememorar reorganiza algumas memórias e redireciona os depoimentos dos envolvidos no processo.

Surgiu o seminário da necessidade – nós assim o achávamos – de encontrar uma linguagem brasileira no teatro. Nós já havíamos pesquisado uma maneira de representar que, segundo a nossa opinião, naturalmente, se aproximava mais da nossa verdade, dos nossos maneirismos, da nossa língua, do nosso jeito. E essa maneira de representar era utilizada até em espetáculos que não apresentavam peças brasileiras. Nós tentávamos colocar uma maneira nossa mesmo na interpretação de peças estrangeiras.⁷⁴

Nesse caso, José Renato avalia a necessidade de se encontrar uma linguagem brasileira, aquela que seria apropriada para os palcos. Qual seria? Aquela proposta por Guarnieri em *Black-tie*? Gianfrancesco Guarnieri, o autor de *Black-tie*, indica outras possibilidades e declara que:

O Seminário e o Teatro de Arena provaram a viabilidade de se fazer teatro nacional. Durante o seminário, foram estudados aspectos culturais e estético-formais do nosso teatro. As discussões salientavam a importância de colocar o autor diante da problemática brasileira e eram sempre muito acaloradas. O autor que apresentava um texto para discussão “saía de quatro” porque a crítica era muito violenta, sem método nenhum, resultando negativa para alguns. Essa fase do Arena demonstrou também que o teatro brasileiro era viável financeiramente para os produtores.⁷⁵

O que fica evidente é que os encontros eram sempre muito tensos e que, *sem método nenhum* e com muita violência, é muito complicado criticar o trabalho de dramaturgos inexperientes. Talvez por isso, como o passar do tempo, tenha permanecido apenas o pessoal do próprio Grupo no Seminário. Em alguns depoimentos, notamos que houve pessoas que guardaram “certo” rancor com relação à recusa de seu trabalho. É o caso de Álvaro de Moya, que falou da importância dos seminários, todavia julga que os debates não acrescentaram nada

ele, e mostra cenas de ensaios e de entrevistas com Boal e velhos companheiros, como Ferreira Gullar, Aderbal Freire Filho e Fernanda Montenegro. Também há cenas de João do Valle e de Chico Buarque cantando Carcará, sucesso de Valle que fez parte do espetáculo Opinião, dirigido por Boal. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iVaJ-QLgMpA>>. Acesso em: 15 mar. de 2011.

⁷⁴ GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, Especial Teatro Arena, p. 71, out. de 1978.

⁷⁵ Ibid., p. 72.

para os autores: “*O Goleiro*, um script meu, foi apresentado ao seminário e recebeu muitas críticas. Em seguida, apresentei-o a um concurso e ganhei o Premio Fábio Prado. Basicamente, as críticas não serviram para mudar nada no texto nem na minha maneira de pensar”.⁷⁶

Em grande medida a avaliação de Nelson Xavier completa as questões anteriormente estabelecidas, como a virulência das intervenções no Seminário e o quanto as pessoas se afastaram por isso. No entanto, é importante observar que, além de discutir uma proposta de dramaturgia brasileira mais condizente com a realidade brasileira, Boal também revela quais eram os aportes teóricos e metodológicos que nortearam o Seminário, o que é de extrema importância para a composição do mosaico acerca de Guarnieri e do Grupo:

Só restou mesmo no seminário o pessoal do próprio Arena, que apoiou e acompanhou Boal na sua proposta de uma dramaturgia mais eficaz tecnicamente e mais realista no seu conteúdo e, principalmente, mais autenticamente brasileira na sua forma. Claro, Boal tinha sido discípulo de Nelson Rodrigues e vinha de um estágio nos Estados Unidos, onde estudou no Actor's Studio do Lee Strasberg. Ele buscava uma forma mais verdadeira de se representar no palco brasileiro. Essas preocupações se mesclavam com a juventude organizada e consciente de Guarnieri e Vera Gertel de modo a se transformarem mais tarde na plataforma cultural do grupo, que consistia em só montar autor nacional, de preferência estreado, e buscar um estilo brasileiro de interpretação dramática.

Na verdade, o Teatro de Arena foi o primeiro elenco permanente de teatro profissional no Brasil a postular e planejar o seu trabalho e a organizar sua administração coletivamente, segundo uma política cultural de confrontação da realidade brasileira. A arte por ela mesma era alienação infame. O Brasil era descoberto todos os dias e era preciso denunciá-lo. E nós fazíamos teatro como se fossemos salvar o mundo com ele. Hoje sei que sem essa paixão o teatro pode ser uma coisa muito pobre.⁷⁷

No segundo fragmento da citação destacamos que, mesmo levando em conta os impasses, todas as contradições e excessos, o Seminário contribuiu para o enriquecimento estético/político dos trabalhos do Arena, principalmente no sentido de aumentar o repertório do próprio grupo, que passou a contar com produções como *Chapetuba Futebol Clube*,⁷⁸ de

⁷⁶ GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, Especial Teatro Arena, p. 72, out. de 1978.

⁷⁷ Ibid., p. 74.

⁷⁸ De acordo com Guarnieri, *Chapetuda F.C.* foi escrita antes do Seminário e Vianinha a levou para ser discutida e sempre disse que foi resultado das discussões suscitadas no seminário. No entanto, Guarnieri afirma que: “[...] quase estragaram o trabalho dele. Não conseguiram porque ele tinha personalidade. O seminário era perigoso. [...] deveria ter uma função de discutir problemas interessantes, correntes novas. Ter a presença de um sujeito bem mais informado, preparado, que pudesse orientar, e não uma parceria para escrever como queriam alguns. Teve um desvio realmente violento, que acabou afastando as pessoas”.

Oduvaldo Vianna Filho, *Gimba e a Semente*, de Guarnieri, *Revolução na América do Sul*, de Boal, *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis, *Fogo Frio*, de Benedito Rui Barbosa, *A Farsa da Esposa Perfeita*, de Edy Lima, *Gente como a Gente*, de Roberto Freyre e *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio.

Além dessas produções provocadas pelo Seminário, o que diferencia o Arena das outras companhias de teatro, de acordo com Mostaço, é o significado que a arte adquiriu para o grupo: não somente entretenimento, mas uma possibilidade de transformação da realidade.

Diferentemente de outros grupos e companhias surgidas em passado mais próximo ou distante (Os Comediantes, o Teatro Popular de Arte, o TBC e as companhias pós-TBC, etc.) de sua fundação, foi o Arena o introdutor do caráter funcional da arte, fazendo de sua prática artística um ininterrupto diálogo entre essas duas funções sociais: arte e política. Equações quase sempre transformadoras em adequações, sem uma filiação partidária rígida, mas de esquerda, dentro da pluralidade de tendências que este conceito admite. Este caráter revolucionário é novo dentro do panorama que estamos observando. Não é possível falar em teatro no Brasil, depois do Arena, sem levar em consideração sua enorme influência, ao menos se falamos do teatro cultural e socialmente válido.⁷⁹

Ecletismo era palavra chave no Arena, pois cada pessoa tinha uma formação diferente, do que viriam as maiores divergências do grupo. José Renato foi formado pela EAD, Vianinha e Guarnieri vinham do TPE e estavam preparados para uma forma mais avançada de teatro. Boal tinha formação nos Estados Unidos com estágio na Royal Shakespeare Academy e uma grande preocupação com a forma, Milton Gonçalves e Flávio Migliaccio tinham uma vivência grande com o povo, Chico de Assis estava na TV.⁸⁰ Mas todas as divergências nunca foram por questões político-partidárias, e sim pela busca por uma linguagem capaz de contemplar todas essas divergências.⁸¹

Nesse mesmo sentido está o depoimento de Roberto Freyre, que escreveu *Gente como a gente*, montada em 1959.

(GUARNIERI, Gianfrancesco. Um artista do Povo. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 5, p. 67, jan/abr 1996.)

⁷⁹ MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 47-48.

⁸⁰ GUARNIERI, 1996, op. cit., p. 67.

⁸¹ Essas contradições versavam sobre as escolhas de repertório, pois mesmo com todo apoio à criação de obras nacionais, ele esteve repleto de autores estrangeiros, o que se tornou um impasse para o grupo. Entre as peças estrangeira estão *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, *Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey, *Casal de Velhos*, de Octave Mirabeau, *A mulher do outro*, de Sidney Howard. Os textos nacionais são representados por Augusto Boal com *Marido magro, mulher chata* e Silveira Sampaio, com *Só o Faraó tem alma*.

Considero o Seminário de Dramaturgia mais um marco histórico que um processo de elaboração de textos brasileiros. Entrosou autores de tendências diversas com uma visão política parecida e foi uma forma de aglutinar pessoas interessadas no teatro político. Não serviu para a produção de textos. Sem o seminário, teríamos escrito as mesmas coisas, mas sem a mesma tomada de consciência. O que me acrescentou alguma coisa foi ter participado com outras pessoas de uma tomada de posição em favor do teatro brasileiro. Considero o seminário, também, uma das extensões importantes do Teatro de Arena.⁸²

Em muitas discussões suscitadas nos Seminários, os participantes não se atinham em debater os elementos formais das peças em questão, mas também suas características específicas, como a cultura, o temperamento, a formação do autor. Por exemplo, no momento em que Jorge Andrade participou do Seminário, o Arena acreditou que o autor, ao defender seu comportamento, sua cultura, sua formação, não iria interessar ao público.⁸³ Em análise posterior, Guarnieri afirmou que o Seminário perdeu muito por causa do dogmatismo, num esquerdismo que afastou muitos bons autores, principalmente porque a crítica era muito rigorosa, não se atendo à análise das peças, e acabava em discussões sectárias e, portanto, infrutíferas.⁸⁴

Na esteira dessas reflexões, há algumas contribuições valiosas de Vianinha, que, embora produzidas antes dessa avaliação maior realizada por Carmelinda Guimarães, auxiliam a pensar esse panorama:

Um teatro comercial ou um teatro brasileiro, com raízes na nossa vida e na nossa cultura, que é o único que pode sobreviver, criar e tornar-se um verdadeiro teatro? A resposta vem dos jovens na sua maioria, e são os jovens que compõem a maioria do teatro brasileiro: um teatro nacional. Um teatro que procure a realidade brasileira, que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele. Essa tomada de posição é lenta. [...] Muita coisa para aprender, mas, acima de tudo, uma profunda humildade e um profundo amor por aquilo que é nosso, por aquilo que toca nossa gente, única maneira de fazer teatro e de fazer arte – partir daquilo que existe, que é visível, partir daquilo que compõe o homem no mundo em que vivemos.⁸⁵

Vianinha vê nesses jovens diretores possibilidades importantes de virada no teatro brasileiro por começarem a ocupar um espaço relevante da produção profissional e por isso

⁸² GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, Especial Teatro Arena, p. 68, out. de 1978.

⁸³ Ibid., p. 76.

⁸⁴ GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 64-65.

⁸⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Momento do Teatro Brasileiro. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.) **Vianinha: Teatro, Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 24.

sua indagação. Essa é a problemática, qual a definição que será dada? Qual direção seguir? Ele ainda avalia como positivo o Seminário e o Laboratório de Interpretação, pois foram as maneiras encontradas de pesquisar formas nacionais da arte de representar. Vianna Filho, nesse período,

[...] realizou a defesa de um *teatro nacional*, em sintonia com as expectativas das camadas subalternas do país, ao lado de uma produção de um ideário que identificou como progressista a união das *forças nacionais* frente aos interesses internacionais, além de formular críticas às perspectivas individualistas.⁸⁶

Ele sentia a necessidade cada vez maior de explicitar seus projetos e ideais de um teatro vinculado às camadas subalternas e principalmente voltado à politização cada vez maior da sociedade brasileira.

Diante desse panorama, percebemos que Guarnieri e Vianinha,⁸⁷ desde a militância partidária até a formação do TPE e posterior ingresso no Arena, estavam imbuídos da necessidade de formar um novo público para um novo teatro, ou melhor, levar o teatro a um público diferente daquele acostumado a frequentá-lo até então. Essa necessidade encaminhou Vianinha para o Centro Popular de Cultura da UNE e Guarnieri produziu em outros espaços teatrais, mas não se desligou do grupo. José Renato, em 1962, assumiu o Teatro de Comédia no Rio de Janeiro e encerrou suas atividades no Arena, o que foi uma oportunidade de experimentação para o diretor colocar em prática as novas concepções técnicas de dramaturgia apreendidas no Teatro Nacional de Arte, onde, a convite de Jean Villar, fez um estágio.

Assim, o Arena passaria necessariamente por uma reformulação administrativa e temática. Com a saída de Vianna e José Renato, as atividades se concentraram principalmente em Boal e Guarnieri, que, juntamente com Paulo José, Juca de Oliveira e Flávio Império, formaram a Sociedade Teatro de Arena.⁸⁸ Nesse momento encenaram textos clássicos e

⁸⁶ PATRIOTA, Rosângela. História, Teatro, Política: Vianinha, 30 anos depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 1, Ano 1, n. 1, p. 04-05, out/nov/dez/2004. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 22 set. 2011.

⁸⁷ Numa avaliação da atuação de Vianna Filho 30 anos depois de sua morte, a historiadora Rosângela Patriota faz uma análise de sua trajetória e avalia em seu trabalho o engajamento artístico e o que Vianinha esperava da arte, porque essa não era mero entretenimento. (Cf. PATRIOTA, Rosângela. História, Teatro, Política: Vianinha, 30 anos depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 1, Ano 1, n. 1, out/nov/dez/2004. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 22 set. 2011.)

⁸⁸ OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros** – Em Cena: “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. Dissertação

procuravam adaptações que falassem da realidade brasileira. Posteriormente, ao pensar esse processo histórico e se debruçar sobre ele, Boal o classificou como “nacionalização dos clássicos”. No entanto, durante toda a trajetória do grupo, foram encenadas adaptações de textos clássicos à realidade brasileira. Não existiu um *a priori*, ou um esgotamento de textos nacionais para que isso acontecesse. Era uma opção econômica, eram textos que conseguiam mobilizar um público maior para o teatro.

Guarnieri e alguns integrantes do Arena acreditavam que o teatro era um espaço de intervenção e de denúncia social. Era um campo de luta e de disputas sociais, um lugar propício para colocar em evidência as discussões relativas às camadas subalternas da sociedade, além de denúncias contra as arbitrariedades e excessos do próprio Partido Comunista. As primeiras produções de Guarnieri estavam diretamente ligadas aos pressupostos adotados ao longo de sua juventude e, principalmente, levavam em conta seus ideais político-ideológicos e expectativas com relação ao Brasil. Naquele momento havia uma preocupação com textos que abordassem a realidade brasileira de uma maneira mais crítica e ligada aos pressupostos do materialismo dialético. Em alguns momentos, principalmente no período dos Seminários, podemos dizer que os trabalhos estavam mais ligados ao “realismo crítico” como disse o próprio Guarnieri,⁸⁹ ou seja, à tentativa de pensar o Brasil por meio de sua realidade, e fazendo-o de forma crítica.

Em se tratando de Realismo, existem diferentes acepções, mas de maneira geral está ligado ao princípio de “verdade dos personagens” e tem como referência a vida cotidiana. Esteticamente procura dar conta da realidade social e psicológica do homem, redescobrir seus sentimentos por trás dos acontecimentos factuais, seu comportamento, motivações que tornaram determinados personagens possíveis.⁹⁰ Nesse tipo de abordagem a aproximação entre palco e plateia será mais fácil, pois mais verossímil. Nessa perspectiva, Jean-Jacques Roubine afirma que

[...] a veracidade da representação será uma fonte de informações para o espectador. Mas também de emoções. Pois ele se identificará mais facilmente com personagens que se lhe assemelharão, em sua banalidade e

(Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003, f. 106.

⁸⁹ GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, Especial Teatro Arena, p. 82, out. de 1978.

⁹⁰ ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 100.

cotidianidade, do que com figuras idealizadas pelos mecanismos habituais do aristotelismo.⁹¹

Evidentemente a obra de arte não será um mero reflexo da realidade, ela deve conservar seu caráter lúdico e de entretenimento e para isso não pode dispensar os recursos ligados à criação artística, à fábula. Nem tão pouco fará com que a realidade e sua representação coincidam exatamente, mas propõe fornecer ao espectador elementos para compreender os mecanismos sociais dessa realidade, por meio de símbolos, signos e de forma lúdica.⁹² Assim, o realismo não se limita às aparências, mas fornece elementos para que o espectador entenda tal semelhança. Dessa maneira cria possibilidades de aproximação com o público, convidando-o a entender o que se passa no palco.

Importante interlocutor, que discutiu essa forma de fazer teatro, foi o teatrólogo e teórico Bertolt Brecht. De acordo com seu livro, o *Teatro Dialético*, realismo e popularidade são companheiros na luta contra a barbárie instaurada pelos segmentos opressores da sociedade. É a partir do interesse do povo que a literatura deve fornecer-lhe representações “verdadeiras” da vida. Brecht acredita que o realismo só é útil às massas trabalhadoras como elemento conscientizador da luta política. Faz diversos apelos à necessidade de criação de uma arte popular para as massas, que passaram a se reconhecer como sujeitos históricos pertencentes a uma determinada classe social. Popular, para Brecht, se refere ao povo que está envolvido no processo de desenvolvimento e que tem a capacidade de modificar a história e a si mesmo por meio do constante combate com as forças dominantes da sociedade.

O Realismo, do qual a História oferece muitos exemplos, é condicionado pela questão de como, quando e para que classe é feito. E condicionado até ao último detalhe. Como temos em mente um povo lutador que está transformando o mundo real, não devemos ficar presos a regras ‘já testadas’ para contar uma história, aos modelos fornecidos pela história literária e leis estéticas eternas, não devemos abstrair um só realismo de certas obras dadas, mas fazer um uso vivo de todos os meios que tivermos, velhos e novos, testados, tirados da arte ou de outras fontes, com o objetivo de colocar a realidade viva nas mãos de um povo vivo de tal forma que ela possa ser dominada. Devemos tomar cuidado em não limitar o realismo a uma forma histórica particular do romance de um determinado período, o de Balzac ou de Tolstói, por exemplo, nem estabelecer um critério de realismo puramente formal e literário. Não nos limitaremos a falar do realismo apenas nos casos em que se possa cheirar, ver e sentir o que é representado, em que a ‘atmosfera’ é criada e as histórias se desenvolvem de tal maneira que os personagens são psicologicamente dissecados. Nossa concepção de realismo

⁹¹ ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 100.

⁹² PAVIS, Patrice. Realismo Crítico. In: _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 328.

deve ser larga e política, livre das restrições estéticas e independente da convenção.⁹³ (Destaques nossos)

Essa perspectiva de pensar a realidade do ponto de vista das classes subalternas e procurar representá-la questionando os mecanismos de naturalização da pobreza, a necessidade de haver exploradores e explorados, de propor outros caminhos para a sociedade capitalista pode ser entendida como realista. Levando-se em conta que a realidade é dinâmica e que esses mecanismos estão em constante mutação, devem, portanto, ser pensados historicamente.

Essa forma teatral auxiliou Guarnieri na construção do seu teatro principalmente por sua postura engajada diretamente ligada a tentativa de politização da sociedade, procurando empreender uma mudança do homem por meio do teatro. Dessa forma, Guarnieri foi capaz de assumir um trabalho coerente e responsável, empreendendo uma luta em prol de uma sociedade mais democrática e livre, contribuindo para a construção de uma cultura com participação popular e com vistas a mudanças sociais mais amplas a partir do exercício constante do pensamento crítico e criativo estimulado por meio dessas obras.

O papel do teatro como obra de arte, entre outras, que dissemina ideias e ideais estimulando a ação social coletiva caracteriza toda a obra de Guarnieri, especialmente no período de 1958 até o final da década de 1970, objeto deste estudo. O teatro produzido por ele se expressa fundamentalmente pela predominante intenção de utilizar os recursos dramáticos e cênicos em prol de uma causa social. E a forma adotada para essa expressão foi o Realismo Crítico, que, de maneira geral, se propõe a tratar aspectos da realidade econômica e social de forma crítica, mas estando atento à não cristalização de convenções, pois esse movimento artístico não se caracteriza apenas pela forma ou proximidade sensorial (onde tudo pode ser visto, cheirado, provado, sentido), mas pela comunicação estabelecida com seu público e pelos princípios de realidade que carrega.⁹⁴

⁹³ BRECHT, Bertolt. O popular e o realista. In: _____. **Teatro dialético: Ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 118.

⁹⁴ Nesse sentido são esclarecedores os apontamentos de Raymond Williams para a arte enquanto mediadora da realidade social. A partir do conceito de mediação, o autor procura apreender a questão estética: “É fácil [...] compreender a atração de ‘mediação’ como um termo para descrever o processo de relação ente ‘sociedade’ e ‘arte’, ou entre ‘a infra-estrutura’ e ‘a superestrutura’”. Não devemos esperar encontrar (ou encontrar sempre), realidades sociais ‘refletidas’ diretamente na arte, já que estas (sempre, ou com frequência) passam através de um processo de ‘mediação’, no qual seu conteúdo original é modificado. Essa proposição geral, porém, pode ser compreendida de várias maneiras diferentes. A motivação envolvida na mediação pode ser simplesmente uma questão de expressão indireta: as realidades sociais são ‘projetadas’ ou ‘disfarçadas’, e sua recuperação é um processo de remontar, através da mediação, às suas formas originais. Valendo-se principalmente do

Para Brecht é imprescindível a utilização dos recursos cênicos para garantir o aprendizado e a transmissão de determinada mensagem. Assim, justifica que a obra realista deve ser historicamente localizada e não estabelecida a partir de outras construções, pois essas tiveram em seu tempo a comunicabilidade para a qual foram classificadas de realistas, o que não garante na contemporaneidade essa mesma “classificação”, ou seja, as obras são construídas historicamente e o diálogo com seu tempo também se estabelece de acordo com as lutas e anseios de determinado momento histórico. Enfatiza, mais uma vez, a capacidade que a arte tem de modificar os homens e como esses podem modificar/transformar a sociedade.

Se queremos uma literatura realmente popular, viva e combatente, totalmente agarrada pela realidade e totalmente dedicada a agarrar a realidade, devemos nos manter emparelhados ao desenvolvimento da vanguarda da realidade. As grandes massas operárias estão em movimento. A atividade e brutalidade de seus inimigos o prova.⁹⁵

Portanto, a realidade político-social é imprescindível na consolidação dessa abordagem e Brecht, de modo consciente e programático, dota o teatro politicamente comprometido de princípios e de uma práxis teatral engajada a partir da montagem, da narrativa, entre outros procedimentos.⁹⁶

Em outro texto teórico de Brecht, intitulado *Diálogo de “A Compra do Latão”*, é perceptível também a defesa de um teatro comprometido com a realidade e transformado pelo palco, salientando ele que “[...] a minuciosa reprodução da realidade, a imitação de tipo fotográfica, deixa quase impotentes os investigadores sociais [...]. Quanto mais exata for a reprodução, mas se assemelhará à própria natureza: continuará, portanto, um enigma”.⁹⁷ Assim, a contribuição do teatro se dá principalmente por fornecer subsídios para que o

conceito de ‘ideologia’ como deformação (de classe), esse tipo de análise redutiva, e de ‘desnudamento’, ‘revelação’ ou desmascaramento, foi comum na obra marxista. Se eliminarmos os elementos de mediação, torna-se clara uma área da realidade e também dos elementos ideológicos que lhe deformaram a percepção, ou que lhe determinaram a apresentação. (Em nossa própria época, esse sentido de mediação foi especialmente aplicado aos ‘meios’, que, supõe-se, deformam e apresentam a ‘realidade’ de formas ideológicas)”. (WILLIAMS, Raymond. Do Reflexo à mediação. In: _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979, p. 101.) Para o autor mediação não é ser intermediário, pois, se assim o fosse, seria apenas uma sofisticação do reflexo; é antes de tudo fazer parte intrínseca dos mecanismos sociais e não parecer ser uma área separada e preexistente.

⁹⁵ WILLIAMS, Raymond. Do Reflexo à mediação. In: _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979, p. 122.

⁹⁶ Cf. GARCIA, Silvana. **POLÍTICO (Teatro)**. In: GUISENBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 246.

⁹⁷ PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 39.

público decifre esses indícios deixados pela complexa realidade objetiva. Isso não significa que deva abandonar as questões estéticas ou de encantamento, mas usar a estética e a leveza a favor das causas sociais empreendidas pelos dramaturgos.

As contribuições de Bernard Dort seguem nessa mesma direção, enfocando que as diferenças entre palco e realidade devem ser demarcadas para que o estilo realista tenha uma eficácia garantida, pois, delimitando esses espaços e tendo consciência das diferenças entre um e outro, é possível tratar de maneira eficaz “[...] uma realidade mais ampla e complexa: além da realidade de um ambiente estreito, a realidade de toda uma sociedade – e de um mundo que se transforma”.⁹⁸ Para o autor, algumas técnicas e procedimentos que em algum momento ajudaram a desvendar uma realidade, em outros processos podem encobrir realidades. Assim o Realismo deve ser tomado como “experimental” por estar constantemente questionando métodos e formas de reproduzir ou de interrogar o mundo. Desse modo, não é possível estabelecer um, mas,

[...] uma multiplicidade de tentativas realistas que podem parecer contraditórias entre si, mas que são animadas na mesma vontade de permitir a explicação de uma realidade complexa, contraditória em incessante transformação, além de todas as soluções parciais, mesmo das que reivindicuem uma objetividade científica.⁹⁹

40

É por meio dos artifícios teatrais que o espectador pode ser levado a pensar sua realidade e descobrir o lugar que ocupa nessa sociedade, passando a interrogar seu comportamento habitual e reconsiderá-lo. Em suma, a ligação entre o individual e o coletivo, entre o cotidiano e as grandes transformações históricas o grande mote para o teatro realista. Observamos esse aspecto nas construções de personagens ambíguas, focalizando suas contradições, que são as contradições da época em que vivem, ao mesmo tempo, mostrando como fazem seu destino.¹⁰⁰

Dort afirma ainda que a conjunção de diferentes elementos estéticos contribui para a construção cênica e para o êxito do espetáculo.¹⁰¹ Assim, podemos dizer que a

⁹⁸ DORT, Bernard. Um realismo aberto. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 118.

⁹⁹ Ibid., p. 119.

¹⁰⁰ Ibid., p. 121.

¹⁰¹ Nesse sentido podemos citar a preocupação de vários diretores teatrais dos Centros Dramáticos Nacionais franceses em relação ao estilo: “unir uma descrição exata de um ambiente e de uma época a uma reflexão sobre as circunstâncias históricas que cercam este ambiente e esta época. O que, no plano cênico, se traduz pela coexistência de objetos e de gestos naturalistas com uma estilização de conjunto”. Em algumas montagens Dort analisa que a descrição naturalista, a alusão simbólica e a evocação histórica contribuam

comunicabilidade é o fator mais importante num espetáculo e que todos os elementos devem contribuir para sua efetivação, e que no teatro não é possível construir um espetáculo sem lançar mão de diferentes códigos estéticos para a consolidação da cena. Portanto,

Ilusão e alusão, realidade e poesia nele estão conjugadas. Todas contribuem para o desvendar progressivo (e nunca concluído) da totalidade histórica vivida. Aqui nem o herói nem as coisas, nem o autor, nem o encenador (ou o cenógrafo) têm a última palavra. Trata-se tão somente de colocar o espectador em condições de pronunciá-la.¹⁰²

Essa condição dada ao espectador o remete para o que está além do palco: sua condição histórica que foi representada por algum personagem. Essa identificação coloca o espectador diante de si mesmo e da sua realidade política e, muitas vezes, não pelo fato de grandes acontecimentos históricos estarem em cena, mas principalmente pela presença de uma sociedade histórica engajada em inúmeras transformações. Acreditamos que essa é a forma de realismo à qual se possa filiar a obra de Guarnieri, sobretudo por ele acreditar que o teatro pode contribuir para mudar a sociedade e na construção *de um teatro comprometido* com os problemas da sociedade brasileira. Mas em nenhum momento abre mão do “encantamento” e do “lúdico”, principalmente porque o teatro é, antes de tudo, entretenimento, e o espectador assim o percebe.

41

Ao entrar no teatro, o espectador abandonou suas preocupações de cidadão ou de militante. Não veio para reencontrá-las esperando por ele no palco. Veio para ver agir e falar seres que lhe serão próximos. Mas, para além de sua participação individual no destino desta ou daquela personagem, o que redescobre, também, é sua própria situação no mundo. É reconduzido, por intermédio da arte, à realidade – uma realidade que não é mais apenas o destino e a fatalidade, mas também a possibilidade de uma nova liberdade. Uma realidade geral, onde pode reconhecer, aceitar ou recusar o lugar que lhe cabe.¹⁰³ (Destaque nosso)

Assim, as obras propõem a interdependência entre o particular/individual e o geral/coletivo e a tomada de posição, que não é senão uma tomada de consciência do espectador por meio do teatro. É também a busca de soluções e respostas depois que o espetáculo termina, na vida real, por meio de argumentos construídos historicamente para a resolução dos impasses da trama ocorrida no palco. Essa pode ser a grande contribuição das

para o êxito do espetáculo e assim o público pode apreciá-lo e analisá-lo de acordo com sua realidade, atribuindo-lhe também significados específicos. (Cf. DORT, Bernard. Um realismo aberto. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 122.)

¹⁰² Ibid., p. 123.

¹⁰³ Ibid., p. 377.

obras de Guarnieri a partir do momento em que procura pensar a vida cotidiana e criar formas alternativas para essa sociedade na ficção e os espectadores na realidade.

Guarnieri propõe a defesa desses e de outros pressupostos no texto *O Teatro como expressão da realidade nacional*. Nele o autor aborda temas ligados aos problemas brasileiros e à formação de uma dramaturgia nacional. Para Guarnieri, o público demonstra o desejo de assistir a peças ligadas a nossa realidade, usando nossa linguagem e as novas peças nacionais fazem crer que podemos ter êxito artístico e sucesso de bilheteria. Além disso, observa com entusiasmo o surgimento de jovens homens de teatro com formação e mentalidade novas, decididos a contribuir na construção de “[...] um teatro caracteristicamente brasileiro. Autores, diretores, atores que objetivam o encontro de uma forma de expressão que reflita a sensibilidade brasileira”.¹⁰⁴ Os jovens autores demonstram o interesse em tratar de temas sociais, o que revela o interesse em participar das lutas e dos problemas ligados ao povo. Para tanto é necessária uma tomada de posição por parte dos autores e só dessa maneira será possível ter uma “dramaturgia que refletirá realmente um conteúdo de classe”. Essas definições são imprescindíveis tanto do ponto de vista político quanto ideológico para os participantes das lutas de seu tempo. Essa foi a proposta encampada pelo Seminário de Dramaturgia que foi produzido pelo impacto do espetáculo *Black-tie*. A partir desse momento as obras que tratavam do cotidiano, das classes subalternas, dos conflitos e conchavos da sociedade capitalista ganharam espaço no Arena e nas obras teatrais de Guarnieri.

Entendemos, dessa maneira, que Guarnieri foi mais que um grande dramaturgo, foi também um intelectual comprometido com a sociedade de seu tempo. Não aceitou respostas fáceis ou o entorpecimento de seu senso crítico diante das mazelas da sociedade. Foi um incansável defensor da palavra e da participação política como saída para os impasses de ordem econômica e social.¹⁰⁵ Durante sua vida, recusou a ideia de *ser um intelectual*, no entanto se aproxima da noção desenvolvida por Beatriz Sarlo:

¹⁰⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. O Teatro como expressão da realidade nacional. **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós, p. 06, out. 1981.

¹⁰⁵ Edward Said também tem uma interessante denominação para o intelectual. Avalia que sua tarefa não é simples, mas deve usar os meios disponíveis para defender as minorias, os subalternos, as pequenas etnias e povos que não tem força para se expressar. O intelectual deve representá-los, o que não é tarefa simples. “No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa de fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público”. (SAID, Edward W. **Representações do Intelectual**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 25-26.)

Um intelectual (talvez se devesse acrescentar: de esquerda) *empresta* seus olhos e seus ouvidos ao *novo* e se empenha em escutar os rumores diferenciados da sociedade no terreno da arte. Seus gostos, esse produto do seu passado, começaram a trabalhar ativamente a favor desses rumores, desses esboços que podem ser a forma mais presente do futuro ou contra eles. Trata-se de atentar ao menos visível, menos audível, em discursos e práticas que escapam, pelas fissuras, seja aos ditames do mercado, seja aos circuitos habituais. Mas também trata-se de diferenciar o que, no mercado, trabalha contra as regras, formula as perguntas imprevisíveis, imagina novos modelos de resposta.¹⁰⁶

Esse intelectual de esquerda, ao intervir na sociedade de seu tempo por meio de seu trabalho, levando aos palcos temas até então não discutidos, e ainda conseguindo fazer dos espetáculos produzidos sucesso de público, é com certeza alguém que observou as fissuras do sistema e subverteu, pelo menos em parte, as regras estabelecidas. Evidentemente, sua forma de olhar a sociedade é diferente e suas experiências é que forjaram sua grandeza. É evidente que esses intelectuais estão imbuídos de seus pontos de vista, expectativas e procuram persuadir o público por meio de suas convicções, conseguindo falar de temas complicados e difíceis de serem abordados.

[...] quero também insistir no fato de o intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses. A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete.¹⁰⁷

Guarnieri, por meio de suas obras, consegue, como diria Russell Jacoby, *emitir uma faísca de utopismo*,¹⁰⁸ entendendo que utopia significa um projeto de transformação revolucionária. Esse mesmo autor faz uma interessante análise do papel do intelectual contemporâneo, constatando que muitos deles já foram cooptados pelo sistema e estão inteiramente integrados ao processo. O interesse de muitos se restringe a verbas, patrocínios,

¹⁰⁶ SARLO, Beatriz. Um olhar político. In: _____. **Paisagens Imaginárias**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 60.

¹⁰⁷ SAID, Edward W. **Representações do Intelectual**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 25-26.

¹⁰⁸ JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 217.

oportunidades de publicação, entre outros. No entanto, mesmo diante dessa situação, ainda existem trabalhos que procuram dialogar e debater com a sociedade e, pelas brechas, expor suas intenções e posicionamentos. Assim, existem intelectuais que, por meio de suas obras, procuram manter acesas as chamas da utopia.¹⁰⁹ E Guarnieri tem essa capacidade de propor mudanças por meio do trabalho teatral e dessa forma estendê-lo ao maior número de pessoas possível.

Diante de tudo isso, compreender o processo de formação de Guarnieri, suas principais influências intelectuais e como ele foi construindo uma estética para seus trabalhos foram os principais propósitos deste capítulo. Para tanto, tratamos dos primeiros contatos com as artes por influência de seus pais, principalmente a música clássica e a ópera, sua ligação com o teatro, sua formação inicial e referências teóricas, seu envolvimento desde muito cedo com o movimento estudantil, a Juventude comunista e com o Partido Comunista e como essa vivência influenciou a construção de sua linguagem estética. E ainda da formação dos Seminários de Dramaturgia, resultado da encenação de *Black-tie*, que incentivou a produção de peças com temáticas e problemáticas relativas ao Brasil e ao brasileiro, auxiliando a consolidação de uma estética ligada ao “Realismo Crítico”, como ficou conhecida entre os participantes do Seminário.

Evidentemente, esses apontamentos foram gerais, buscamos, por meio de entrevistas, relatos e trabalhos acadêmicos compor o mosaico de sua formação e atuação. Para essa construção foi necessário recorrer a alguns aspectos biográficos procurando situar o escritor no âmago dessas questões, identificando a importância do teatro como possibilidade de intervenção social. Temos, enfim, o teatro como locus privilegiado de denúncia social, onde o dramaturgo pode contribuir para a formação política e cultural com vistas a uma transformação social. E é essa a proposta de Guarnieri em seus trabalhos. O Primeiro deles é *Black-tie*, posteriormente *Gimba*, *A Semente* e *O Filho do cão*, todos com essa mesma perspectiva.

¹⁰⁹ Cf. JACOBY, Russell. Os intelectuais: da utopia à miopia. In: _____. **O fim da utopia**: política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 137-165.

Teatro e Política: o projeto estético de Gianfrancesco Guarnieri

Por mais graves que sejam os problemas que cercam o teatro brasileiro, não vejo justificativa para o abandono do campo. Ao contrário, cada vez com mais urgência o artista de teatro, seja ator, autor, diretor é chamado a defender sua arte, seus princípios, sua posição. Independente dos fatores, sem dúvida passageiros, que possam prejudicar sua criação.

Gianfrancesco Guarnieri

Capítulo II

O PRINCIPAL INTUITO deste capítulo será observar como Guarnieri construiu suas obras e como elas participaram do momento histórico vivenciado pelo autor. Essa proposta foi efetivada tendo por base seus textos teatrais, nos quais identificamos temas e problemáticas importantes para o autor e presentes no primeiro conjunto de sua dramaturgia de 1958-1964. Para isso além dos textos teatrais, foram utilizados os trabalhos acadêmicos produzidos sobre as encenações e também o olhar do crítico teatral sobre a repercussão desses trabalhos.

O caráter de denúncia social está presente em todas as obras de Guarnieri, o que consolida sua militância política como veículo para a expressão artística. Seus protagonistas podem exemplificar essas questões. A discussão se apoia na defesa que ele faz dos enfoques coletivos em detrimento dos individuais e, por meio desse tema, destaca a especificidade de seu trabalho, principalmente no que se refere à linguagem estética que adotou.

Partindo do pressuposto de que a arte traz em seu bojo a história, a dramaturgia escrita por Guarnieri no período está em consonância com esses novos tempos e estabeleceu um diálogo com o presente a partir de temas como desenvolvimento aliado ao capital estrangeiro, achatamento dos salários, contenção da inflação, tensões sociais no campo, militância partidária, sectarismo, dogmatismo ligado às questões político-partidárias, migração rural para as cidades, proletarização do homem do campo, misticismo e religiosidade, entre outros. Observamos que o tema norteador desse primeiro momento é o embate entre individualismo e coletividade, que se concretiza em seus trabalhos principalmente pela ação dos protagonistas. Interessa explicitar o quanto as questões políticas presentes em seus trabalhos contribuem para a consolidação de uma estética teatral diferenciada. Antes, porém, é necessário entender um pouco sobre o momento em que ele escreveu.

Nos anos 1950, de modo geral, vivia-se no Brasil um clima de euforia. Primeiro, pelo fim da ditadura varguista e, em segundo lugar, pela busca do desenvolvimento econômico empreendida pela campanha de Juscelino Kubitschek. Esse segundo fator deveria ser o objetivo perseguido para que o país saísse do subdesenvolvimento em que se encontrava. A necessidade de industrialização, urbanização e desenvolvimento tecnológico aparecem como primordiais e encabeçam a “utopia nacionalista”. Ao longo desse período, partidos, sindicatos e imprensa estiveram alinhados ao projeto nacional-desenvolvimentista que teve no Instituto

Superior de Estudos Brasileiros¹¹⁰ fonte garantida de inspiração.¹¹¹ O Instituto defendia que a burguesia nacional liderasse o processo de desenvolvimento brasileiro e que, para isso, mobilizasse os demais setores da sociedade. Defendiam que, para sair do subdesenvolvimento, era necessário integrar as camadas populares e criar uma arte em consonância com esses novos tempos. A expressão artística deveria refletir a modernidade, o desenvolvimento e a integração cultural.

Com o desenvolvimento do país, o poder aquisitivo das camadas populares se elevou, o que as tornou mercado cultural em potencial. Para alguns setores da intelectualidade, era necessário conscientizá-las de seu papel na sociedade e isso só seria possível por meio da cultura. Portanto, a conscientização estaria ligada à cultura e não à diversão. Assim começa-se a formar uma tradição mais politizada da cultura. Ligados a diferentes linhas de pensamento, esses intelectuais têm em comum a ideia de procurar desenvolver a nação por meio do povo.

No final da década de 1950 e início dos anos 1960, o povo torna-se o ator social mais requisitado. É ele que aparece como base de sustentação dos vários projetos políticos como os do Iseb, de cunho mais reformista; dos centros populares de cultura (CPCs), de orientação marxista, e dos movimentos de cultura popular no Nordeste e de alfabetização, inspirados nos grupos católicos de esquerda.¹¹²

47

Alguns exemplos desse movimento são o filme *Rio 40º* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, com a emblemática canção de Zé Kéti *Voz do morro*; o *Orfeu Negro* de Marcel Camus, que procurou registrar a população carioca por meio das favelas; o regionalismo de João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina* (1955) e *Grande Sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa, assim como a xilogravura nas artes plásticas como possibilidade maior de comunicação popular, principalmente por dar um sentido mais “realista” à produção artística.

¹¹⁰ O ISEB foi criado em julho de 1955 como órgão do Ministério da Educação e Cultura. Foi importante na elaboração da ideologia nacional-desenvolvimentista que marcou a política brasileira desde sua criação até a deposição de João Goulart em 1964. Era composto de intelectuais, professores, representantes da cúpula militar, do congresso e dos ministérios. Destacamos aqui, aqueles ligados a formulação dessa ideologia: Hélio Jaguaribe, Candido Mendes de Almeida, Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier e Nelson Werneck Sodrê. Ver: VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). **O Brasil de JK**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002. p. 171-199; PEREIRA, Alessandro Eugênio. **O ISEB na perspectiva de seu tempo**: intelectuais, política e cultura no Brasil – 1952-1964. São Paulo: USP/FFLCH/DEP. Ciência Política, 2002; TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB**: fábrica de ideologias. São Paulo: Ática, 1982.

¹¹¹ VELLOSO, 2002, op. cit., p. 171-172.

¹¹² Ibid., p. 183.

Quase todos os movimentos culturais apresentaram o intelectual como um porta-voz do povo encarregado de sua conscientização política para o desenvolvimento calcado no progresso. Esse projeto populista é frequentemente criticado principalmente pela homogeneização das necessidades desse povo e da assimilação promovida pelas vanguardas intelectuais que reelaboram e traduzem essas necessidades populares. Um dos críticos desse projeto no que se refere ao cinema é Jean Claude Bernardet, que alega que o povo se torna mero espectador, amparado, conscientizado e defendido pela classe média.¹¹³

Nesse período o projeto denominado nacional-desenvolvimentista mobilizou a sociedade em torno do programa de Juscelino Kubitschek para o país. Esse projeto aliava o Estado, a empresa privada nacional e o capital estrangeiro para promover o desenvolvimento com ênfase na industrialização, por meio do investimento em infraestrutura e incentivos fiscais que atraíssem indústrias internacionais para o país. O capital estrangeiro, abertamente defendido por JK, pôde investir na indústria automobilística, nos transportes aéreos e estradas de ferro, na eletricidade e no aço. Em contrapartida o Governo não investiu no melhoramento do transporte público e aos poucos abandonou o projeto ligado às estradas de ferro, o que tornou o país dependente da extensão e conservação da malha rodoviária e do uso dos derivados de petróleo nesse setor. As estratégias que deram certo nos primeiros anos do governo de Kubitschek foram se esgotando e as dificuldades em conciliar inflação com crescimento tornaram-se mais evidentes. Ao final, o governo JK deixou endividamento externo, crescente inflação e do desequilíbrio balanço de pagamentos, mas conseguiu consolidar a infraestrutura energética, de transportes e de insumos básicos no país, implantando diversos setores da indústria pesada e diminuindo as importações.¹¹⁴

TEATRO E POLÍTICA: O PROJETO ESTÉTICO DE GIANFRANCESCO GUARNIERI

*ELES NÃO USAM BLACK-TIE*¹¹⁵ é a primeira obra de Gianfrancesco Guarnieri e também um marco na dramaturgia nacional. Encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo no ano de

¹¹³ VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). **O Brasil de JK**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p. 184-185. Ver também: BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

¹¹⁴ Cf. LEOPOLDI, Maria Antonieta P. Crescendo em meio à incerteza: a política econômica do governo JK (1956-60). In: Ibid. p. 107-142.

¹¹⁵ O texto dramático é organizado em três atos, possui encadeamento cronológico e se organiza em torno das diferenças entre pai e filho. Enquanto o pai acredita na coletividade, o filho pensa que não é possível

1958 para encerrar suas atividades, deu novo ânimo ao Grupo. Sucesso de público e de crítica, *Black-tie* é o primeiro texto nacional a abordar a vida de operários em greve, levando aos palcos os problemas sociais causados pela industrialização, entre eles a luta por melhores salários.¹¹⁶

Em *Black-tie* há um embate entre pai e filho sobre os rumos e possibilidades da militância sindical. As diferentes posições entre eles não significam ausência de consciência de classe (no caso do filho), mas distintas formas de encarar a luta política. Embora o que norteie esta análise seja a ação do protagonista, foi necessário analisar os diálogos de Tião com o pai e com seu amigo (Jesuíno) para entender quais eram as motivações desse antagonista.

Romana, mãe de Tião, tenta durante toda a ação dramática pôr fim ao conflito que se instaura entre Otávio e Tião, justificando que o filho não possui as mesmas convicções que o pai por ter sido criado por seus padrinhos, que não moram no morro e, portanto, pensam de forma diferente. Exemplo disso é quando Tião mostra ao pai o cartão de um cineasta que procura talentos nos morros para seu próximo filme. De acordo com o filho, o cineasta pediu para que fizesse um teste e ele aguardará ser chamado para se tornar um astro do cinema. Nesse momento pode-se perceber os anseios de Tião:

Tião: Ora se é, tá aqui o cartão!

Otávio (lendo): Di Rocca. Brasileiro 100%.

Tião: Diretor de cinema e estrangeiro por luxo. Seu filho, meu pai, tá de caminho feito. O que é que diz aí a vanguarda esclarecida?

solucionar problemas individuais por meios coletivos. A maneira encontrada, na peça, para explorar essa relação conflituosa é a organização de uma greve por melhorias salariais. Os três atos são ambientados em um morro carioca, onde mora a família de Tião, antagonista da peça. No barraco moram, além de Tião, Romana (mãe), Otávio (pai) e Chiquinho (irmão). Otávio, o protagonista, é funcionário de uma fábrica e também líder sindical. Romana fica com todos os afazeres domésticos e ainda é lavadeira. Chiquinho trabalha em um armazém e Tião trabalha na fábrica junto com o pai. O principal evento do primeiro ato é o noivado de Tião e Maria, que será realizado na casa dele e também a organização de uma greve na fábrica onde trabalham. O conflito se estabelece entre o pai (Otávio) e o filho (Tião) justamente por possuírem diferentes pontos de vista em relação à luta trabalhista. Otávio é militante sindical e acredita que a greve é a única maneira de conseguir melhorias para sua “classe” (operários). Já Tião investe em outros meios para conseguir promoção salarial, como, por exemplo, aliar-se ao poder instituído.

¹¹⁶ Cf. PATRIOTA, Rosangela. Eles não usam Black-Tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. **Estudos de História**, Franca, v. 6, n.1, p. 99-121, 1999; _____. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005; e _____. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 6, 2006, disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>>. São artigos importantes por discutirem alguns temas cristalizados em *Black-Tie* e sistematizados pela historiografia do teatro brasileiro. Leituras obrigatórias para fugir das interpretações equivocadas que atribuem à obra significações feitas *a posteriori* e que nelas aparecem como se fossem intrínsecas à criação de Guarnieri.

Otávio: Que tá tudo podre e que é preciso dá um jeito, isso é que devia dizê. Mas esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar! E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vivê, e eles discutindo se o velho era personalista ou não! Que eles vão tomá banho!¹¹⁷

O sarcasmo de Tião é evidente nessa passagem, ao perguntar sobre o seu futuro e Otávio, entendendo o argumento do filho, deixa claro que não compactua com todas as decisões do Partido, principalmente as decisões de cúpula. Nesse momento, mais do que falar dos crimes de Stalin¹¹⁸ por meio de Otávio, Guarnieri deseja um posicionamento efetivo com relação aos problemas mais imediatos da sociedade brasileira, como a inflação, as condições de trabalho e de renda dos trabalhadores. Em outros momentos do texto também se observa o diálogo estabelecido com o Partido Comunista Brasileiro de acordo com a Resolução do Partido de 1956.¹¹⁹

No segundo ato as convicções do antagonista Tião tornam-se mais evidentes. Ao conversar com um amigo (Jesuíno), decide não entrar em greve, pois, afinal de contas, não pode perder o emprego e precisa se casar rapidamente, já que a noiva está grávida. Deixou claro ao amigo que não se importa com o julgamento dos companheiros:

Tião: Mas é o jeito... Esse negócio não dá futuro, Jesuíno... Greve! Greve! E daí? A turma fez greve o ano passado, já tá em outra... e assim por diante. Tu consegue um aumento numa greve, eles aumentam o produto, condução, comida, tudo!... Tu tá sempre com a corda no pescoço...

Jesuíno: O jeito é o cara se defendê como pode!...

¹¹⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-tie. In: _____. **O melhor teatro:** Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 2001, p. 36.

¹¹⁸ Os crimes de Stálin foram denunciados no XX Congresso do Partido Comunista por Nikita Khrutchev. Estima-se que no período em que Stalin permaneceu no poder cerca de 20 milhões de pessoas foram mortas.

¹¹⁹ Nessa resolução são apresentados os avanços do mundo socialista e também as grandes mudanças que estavam se operando no Brasil, principalmente as econômicas e sociais. E que as forças políticas ligadas à democracia, ao progresso e à independência ganhavam amplitude e formando alianças com as forças patrióticas e democráticas para consolidar a luta contra o imperialismo e assim “defender” as riquezas nacionais, como o petróleo e a energia atômica. Ao lado disso, afirma que as lutas pela liberdade democrática, contra as novas leis da imprensa, por novos níveis de salário mínimo, contra a carestia, pelo fortalecimento da luta operária e camponesa vinham ganhando fôlego na construção da estabilidade e de frentes de lutas nacionais. Setores que se mostrassem dispostos a essa mesma luta também mereceriam a atenção dos comunistas, como a pequena burguesia, a intelectualidade e a burguesia nacional, além dos capitalistas brasileiros e latifundiários que estivessem dispostos a defender os interesses nacionais contra o imperialismo ianque. Então o Partido estaria ao lado das forças favoráveis àqueles que desejassem “lutar pela soberania nacional, pelas lutas democráticas, por melhores condições de vida para o povo, por um Brasil próspero e independente”. Os primeiros trabalhos de Guarnieri foram norteados por essa resolução na defesa do “nacional” e “progressista”. Nacional porque ligados às necessidades mais imediatas do país e progressista pensando no desenvolvimento propiciado pela aliança das forças nacionais contra os setores internacionais. Além disso, ele foi um ferrenho entusiasta das coletividades contra as individualidades. PROJETO DE RESOLUÇÃO do C.C. do PCB, sobre os ensinamentos do XX Congresso do P. C. da URSS. (20.10.1956). In: CARONE, Edgard. **O PCB (1943-1964)**. São Paulo: Difel, 1982, p. 144-148. V. 2.

[...]

Tião: [...] Preciso casá o mês que vem... E te juro pela alma de minha mãe que eu caso com Maria e não faço ela passá necessidade. O negócio é consegui gente com boas relação... Daí é subi...

[...]

Jesuíno: Se a greve der certo, o pessoal vai xingá a gente de tudo quanto é nome!

Tião: Quem tem que sustentá mulhé sou eu, não eles! Problema é meu, não deles! Que fiquem por aí com suas greve, eu não sou trouxa. Já imaginou, Zuíno... A gente entra pro escritório, faz um curso de qualquer coisa, sai da fábrica e arruma a vida.¹²⁰

E segue dizendo que não se importa com o desprezo dos colegas, pois o que interessa é ter uma vida financeira estável. Neste diálogo, Tião mostra ter noção de seus direitos e também de como manipulá-los para alcançar o que deseja.

Jesuíno: Vou sê franco contigo, o desprezo do pessoal me mete medo.

Tião: Que desprezem! Amizade deles não me ajeita na vida!

Jesuíno: É essa mania... Chamam logo de traidô, pelego...

Tião: Traidô, nada! Greve é defesa de um direito, nós não qué usá esse direito e tá acabado. Cada um resolve seus galhos como pode.¹²¹

[...]

Jesuíno: Tião, eu vou pela sorte. Vamo tirá no palito. Se eu ganhá, a gente fura de combinação com a gerência. Se tu ganhá, a gente fura de fato...

Tião: Besteira! Eu tô fazendo isso consciente. Único jeito que eu tenho é me arrumá, não devo satisfação pra ninguém. Quem quisé que se arrebeste de fazê greve a vida toda por causa de mixaria. Eu não sou disso. Quero casá e vivê feliz com minha mulhé! Se a turma quisé pode dá o desprezo... Nesse mundo o negócio é dinheiro, meu velho. Sem dinheiro, até o amor acaba! Pois eu vou sê feliz, vou tê amô e vou tê dinheiro, nem que pra isso eu tenha de puxá saco de meio mundo!¹²²

O que tem importância para Tião é viver bem com sua mulher. Em momento nenhum ele se preocupa com a coletividade. Essa é sua principal característica. No último ato o suspense toma conta da cena e Romana conversa com Maria sobre sua gravidez e também da possibilidade de Tião ter furado a greve. Outro personagem entra em cena (Bráulio) e confirma a traição de Tião ao movimento grevista. Procurando justificar a situação, Tião diz a Maria:

Não te preocupa, Maria. O que interessa pra gente é que eu não vou perdê o emprego. Eu entrei, furei a greve, o encarregado tomou nota do nome da

¹²⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-tie. In: _____. **O melhor teatro:** Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 2001, p. 55-56.

¹²¹ Ibid., p. 56.

¹²² Ibid., p. 58

gente. Deu mil cruzeiros pra cada um de gratificação e disse que a gente não ia arrepêndê. Pra mim é o que basta.¹²³

Na sequência Romana interrompe dizendo: “Dessa vez, filho, tu fez besteira”.¹²⁴ E essa decisão selaria todo o destino de Tião junto à comunidade. Mesmo assim ele não se arrepende da decisão tomada, o que leva a crer, mais uma vez, que ele tem completa consciência das ações tomadas e de suas consequências. Mais uma vez há o discurso coletividade *versus* individualidade. Na sociedade moderna não se pode negar que Tião tenha razões sólidas para não arriscar o emprego. Ao mesmo tempo, Bráulio e Otávio também têm razão ao dizer que não se conseguem melhorias salariais a não ser coletivamente.

Na esteira dos acontecimentos, Terezinha traz a notícia de que Otávio foi preso. Romana decide buscá-lo e descobre que dessa vez ele não foi para a Delegacia, mas para o DOPS. Então, sua preocupação mais imediata é com o tempo que ele ficará detido nesse órgão. Quando Romana e Otávio voltam para casa, acontece o desfecho do ato. O encontro entre pai e filho, que têm diferentes posições políticas, o primeiro acreditando na luta coletiva e o segundo defendendo acordos individuais (com o proprietário da fábrica), culmina com o confronto desses interesses.

52

Tião: Papai...

Otávio: Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandô dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu pra você tomá outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve!

Tião: Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!

Otávio: Seu pai me falou sobre isso. Ele também procura acreditá que num foi por covardia. Ele acha que você até que teve peito. Furou a greve e disse pra todo mundo, não fez segredo. Não fez como o Jesuíno que furou a greve sabendo que tava errado. Ele acha, o seu pai, que você é ainda mais filho da mãe! Que você é um traidô dos seus companheiro e da sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção!

Tião: Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai...

Otávio: Vá dizendo.

Tião: Que o filho dele não é um ‘filho da mãe’. Que o filho dele gosta de sua gente, mas que o filho dele tinha um problema e quis resolvê esse problema de maneira mais segura. Que o filho é um homem que quer bem!¹²⁵

¹²³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-tie. In: _____. **O melhor teatro:** Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 2001, p. 76.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid., p. 82.

Otávio tenta entender os motivos do filho dizendo que foi falha em sua educação que o fez individualista. No entanto, Tião rebate alegando que não possui nenhuma falha de caráter, apenas não pensou coletivamente e que isso é um direito seu.

Otávio (*num rompante*): E deixa ele [age como se não fosse mais o pai de Tião] acreditá nisso, se não, ele vai sofrer muito mais. Vai achar que o filho dele é safado de nascença. (*acalma-se repentinamente.*) Seu pai manda mais um recado. Diz que você não precisa aparecê mais. E deseja boa sorte pra você.

Tião: Diga a ele que vai ser assim. Não foi por covardia e não me arrependo de nada. Até um dia. (*Encaminha-se para a porta.*)¹²⁶

Os planos de Tião incluem sair do morro e tentar uma vida melhor longe da comunidade. Mas essa não é a intenção de Maria. Ela nunca pensou em deixar a comunidade ou criar seu filho longe das pessoas que ali estão. Recusa-se a ir embora com ele e justifica: “Então, vai embora... Eu fico. Eu fico com Otavinho... Crescendo aqui, ele não vai ter medo... E quando tu acreditá na gente... por favor... volta!”.¹²⁷

Esse desfecho revela a postura dos personagens, mas também deixa entrever o próprio autor. Guarnieri enxerga o teatro como um espaço onde é possível estudar e entender melhor o contexto social com seus embates, conquistas, derrotas e reestruturações. Não é possível ao leitor ou ao expectador condenar Tião por suas atitudes, pois, afinal, ele pensou em construir sua história ao lado de sua mulher e filho e almeja mais para sua vida. Teme ver a mulher repetindo o destino de sua mãe e, portanto, nos apresenta outra possibilidade: sua provável ascensão social pela “traição de sua classe”.

Guarnieri constrói, por meio de *Black-tie*, as mediações possíveis para o entendimento do processo histórico em que vive, libertando os operários da dualidade quase inevitável em que muitos insistem em colocá-los. Prova que, como todo processo que envolve o homem, pensar dicotomicamente é perder a noção do todo, pois é por meio de suas experiências, que são individuais, que constroem suas proximidades e distâncias. Dessa forma, o texto dramático traz inúmeras possibilidades de enfrentamento, pois, ao mesmo tempo em que a greve torna um aumento salarial possível, é também o momento de analisar que não são todos os operários que se mobilizaram em prol dela. E mais, não se caracterizam como uma “classe” homogênea, que tem os mesmos anseios. Essa é a contribuição de

¹²⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-tie. In: _____. **O melhor teatro**: Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 2001, p. 83.

¹²⁷ Ibid., p. 87.

Guarnieri em *Black-tie*: não construiu heróis, mas diferentes caminhos para a solução dos impasses. Certamente, Otávio será encarado como um homem de seu tempo, que procurou lutar com seus companheiros para a melhoria das condições de vida e de trabalho, mas também existem aqueles que procuram outros caminhos, como Tião, ou Jesuíno. E Tião seria o símbolo da modernidade: individualizada e calcada no imediatismo. Ele não se reconhece no grupo, não se reconhece como um morador da favela e o que vê no horizonte é a possibilidade de mudança, não por meio da greve, mas pela influência, pelo peleguismo.

Por outro lado, Otávio, militante sindicalista, acredita na força da união e principalmente no poder da mobilização grevista. Ele consegue aglutinar as pessoas em torno da luta por melhorias salariais e consequentemente por uma vida mais digna. Talvez essa diferença, localizada de forma tão particular em uma família pobre do morro carioca, possa exemplificar a mesma luta em um âmbito maior. E esse é um dos possíveis significados do texto. Nas palavras de Jauss, “La genuína función del arte es más bien articular formas de percepción del mundo y representar imaginativamente posibles reacciones frente a ese mundo”.¹²⁸ Sendo assim, *Black-tie* cumpre com primor sua missão.¹²⁹

Esse mesmo tema pode ser percebido em sua segunda obra. O cenário é o mesmo, o morro carioca, no entanto agora o herói não é um militante sindicalista e sim um malandro que domina o morro por meio da força e com isso ganhou o respeito de toda a comunidade. Gimba,¹³⁰ depois de construir sua fama, tem o sonho de viver sossegadamente com a amada.

¹²⁸ JAUSS, Hans Robert. Introdução. In: _____. **Pequena apologia de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002, p. 27.

¹²⁹ É importante salientar que, por mais que alguns estudiosos localizem a influência dos ideários Isebianos na trama de *Black-tie*, essa aproximação não se confirma na análise dos diálogos. Ainda que os artistas do Arena reconheçam a importância do Instituto do ponto de vista político e intelectual, não se pode afirmar que a criação artística dessa obra esteja atrelada ao ISEB. Outras interpretações atribuem a Otávio o arquétipo do militante do PCB, no entanto ele é, no máximo, um ativista do partido e militante sindicalista. Sobre essa discussão ver: PATRIOTA, Rosângela. Eles não usam Black-Tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. **Estudos de História**, Franca, v. 6, n.1, p. 99-121.

¹³⁰ *Gimba* conta a história de um malandro dos morros cariocas que se cansou da marginalidade e anseia por uma vida tranquila ao lado da amada, a mulata Guiomar (Guiô), longe dos morros e das confusões até então enfrentadas por eles. O espectador é informado dos feitos de Gimba e de seu sucessor, Tico, por meio de um prólogo, que auxilia no entendimento das condições que levaram o pequeno Tico a se tornar o herdeiro de Gimba. No caminho desse encontro entre Gimba e Guiô estão Gabiró, rival enciumado e preguiçoso, Chica Maluca, macumbeira temida por todos, e a polícia, que procurava por Gimba há bastante tempo. Mas existem também aqueles que gostavam de Gimba e o apoiavam, como o operário Carlão, homem de bons sentimentos, honesto, que tenta ajudar Tico a não seguir o mesmo caminho de Gimba. No primeiro ato Guiomar, na ausência de Gimba, mora com Gabiró e cuida de Tico, que está doente. Carlão aparece com remédios para o pequeno e Rui e Amélia, vizinhos de Guiô, contam que conseguiram trabalho para Gabiró, que por sua vez arruma desculpas para não aceitar o trabalho e continuar em casa. Mãozinha, malandro que pode se dar mal a qualquer momento, conta da volta de Gimba ao morro, o que causa imenso alvoroço. Quando chega ao barraco de Guiomar, Gimba cumprimenta todos e é informado que ela e Gabiró estão

No entanto será caçado, devido a seus crimes, pela polícia. A denúncia social está presente por meio da falta de condições mínimas de sobrevivência, como saúde, lazer, moradia e infraestrutura básica para essa comunidade.

Encenada pelo Teatro Popular de Arte de Maria Della Costa e Sandro Polloni, *Gimba* teve estreia no dia 17 de março de 1959 com direção de Flávio Rangel.¹³¹ Foi a primeira peça brasileira a ser convidada a participar do grande Festival das Nações, no Teatro Sarah Bernhardt em Paris, na semana sul-americana. Em 1960, foi levada aos palcos de Lisboa e Roma.

No início do segundo ato Gabiró tenta usar Tico contra Gimba, mas, como não consegue, encomenda a Chica uma macumba que elimine Gimba e Guiô. Gimba conta seus planos para Tico. Quando Carlão chega com o médico, Gimba pede que cuide do garoto até que possa buscá-lo. Sob as ameaças de Chica, chega a notícia de que a polícia está próxima.

Gimba: Corre daqui, desgraçada! Corre que eu te mato! (*Em lugar de avançar, recua, nervosíssimo*) – Ah! Desaparece de mim. Sai! Velha suja! Vai agourá a mãe, desgraçada! Morte, morte de quem? Vou te vê na cova, agourenta!

(*Carlão e Médico saem atraídos pelos gritos*)

[...]

Carlão: Que foi, homem?

Gimba: Essa macumbeira de merda. Não pára de me agourá. Eu mato essa cadela!

Chica: É bom se agarrá nos santo!

[...]

Médico: Com medo da velha, Gimba?

juntos. Diverte-se com a notícia, mas não se abala. Diz que cuidará da doença de Tico e causa surpresa em todos pela aparente calma. Abraça Guiô, diz ter sentido sua falta e provoca ciúmes em Gabiró. Para comemorar a volta de Gimba, fazem uma festa em que ele e Guiô dançam e são interrompidos por Chica, que profetiza a desgraça aos dois: “Tu, nego. Tu, nego forte! Tu apressou a desgraça! Tu arrasta desastre... Mas tem o fogo, tem o sol... Tu paga, tu paga! Tu e essa nega rampeira... É tudo nego de desgraça! N’ê meu velho [...] Vem bala, vem bala...”. GUARNIERI, Gianfrancesco. **Gimba**, presidente dos valentes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973, p. 36.

Em seguida, Amélia e Rui avisam que ao pé do morro a polícia se concentra para subir, o que decreta o fim da festa em homenagem ao presidente dos valentes. Gimba declara pra Guiô que voltou por ela e por Tico e que pretende levá-los para morar com ele numa fazenda no Mato Grosso, pois está muito cansado da vida de perseguições que leva. Voltam para o barraco e Gimba diz a Gabiró que dormirá com Guiô e que ele deve dormir com Tico. Mesmo cheio de ódio, Gabiró obedece. A rubrica final é esclarecedora: “Entra com Guiô. Vai até a gaveta e pega o revólver. Saem para a esquerda. Tico dorme. Gabiró, inerte de desespero, depois de alguns segundos consegue dar alguns passos. Senta-se na cama de Tico [...]”. (Ibid., p. 38.)

¹³¹ Foi uma das primeiras direções de Flávio Rangel. No rememorar de Guarnieri, Rangel foi o grande responsável pelo sucesso de *Gimba*, principalmente por respeitar o texto e o autor, uma vez que, para Guarnieri, o diretor não deve fazer do texto um pretexto. Além disso, alega que queria testar suas peças num palco em formato italiano: a utilização do espaço, dos cenários, a quantidade de atores em cena. Para o autor, Rangel *respeitava integralmente uma partitura* e compreender as reais intenções do autor em uma peça era uma das maiores qualidades de Rangel.

Gimba: Tou sim, e daí? Qual é o espanto? Quem é que não tem? Desde sempre me azarando.

Médico: Macumba maior é a miséria.

[...]

Gimba: Cuide de seus remédio, doutô. Tem coisa que só Deus sabe. Deus e o **Diabo**. Essa velha se dá com os dois.

[...]

Médico: Pior macumba é a miséria. Pensa nisso.¹³²

Gimba não teme o humano, nem mesmo a miséria na qual esteve imerso, mas se sente amedrontado pelo desconhecido, pelo sobrenatural. Nesse sentido é desafiado pelo médico, que afirma que onde o conhecimento e a racionalidade não estão presentes, o misticismo toma seu lugar, e isso é muito perigoso. Essa ação revela que a preocupação do protagonista deve ser com a sobrevivência que inclui moradia, saúde, alimentação, e não o sobrenatural. Tico, agora sob os cuidados de Carlão, fala orgulhoso de seu herói, porém o tutor tenta mostrar-lhe outros exemplos.

(Carlão começa a juntar as coisas do menino. Tico pega com carinho as bolas de gude e guarda-as no bolso).

Tico: Tem poco home como Gimba, né?

Carlão: Tem muito homem valente, Tico. O mundo não é só aqui, não.

Tico: Que nem Gimba duvido. Eu vi o Gimba sová cinco cara. Cinco de uma vez só. Deu em todos ele.

Carlão: O médico que te cuidou é tão valente quanto o Gimba e nunca bateu em ninguém.¹³³

Mesmo diante de um exemplo positivo representado pelo médico e do próprio Carlão, o garoto continua a conversar exaltando a valentia de Gimba e o quanto ele já aprendeu com o seu herói. Nesse momento, avisado por Mãozinha da proximidade policial, Gimba, sem saída, retorna e entra no barraco de Chica. Todos se escondem e Amélia tenta despistar dois policiais. Um deles tenta beijá-la e ela o atrai para o barraco de Chica. Ele entra, é morto e jogado pela janela para uma ribanceira.

A morte do policial seria o início de uma guerra inevitável. Sem ter para onde fugir e revoltado por não conseguir o sossego que pretendia, Gimba se sente acuado e perde a vontade de continuar tentando. Procurando uma saída, Guiomar propõe a fuga pela ribanceira. Denunciados por Gabiró, os fugitivos se escondem em um barraco e são cercados pela polícia. Carlão é preso e chamado a delatar o amigo, no entanto, mesmo sob tortura, escolhe não dizer

¹³² GUARNIERI, Gianfrancesco. **Gimba**, presidente dos valentes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973, p. 51-52.

¹³³ Ibid., p. 54-55.

ou fazer nada contra os seus, apesar das ameaças de prisão feitas pelo delegado Damasceno: “Será que um sujeito de sua idade anda à procura de cartaz? Confessar pertencer a um bando sem pertencer só pode ser vontade de ter retrato em jornal! Todos os que interrogamos disseram que você não tem nada com isso. Você é operário, não é? Deve ter conhecido o Gimba desde criança, não é mesmo?”.¹³⁴ Carlão ainda justifica os crimes de Gimba, alegando que ele só se defendia e que nunca roubou. Ao mesmo tempo, Guiô convence o presidente dos Valentes a se entregar, visando, no futuro, à realização dos seus sonhos. Ele se entrega, mas é morto por um policial. Tico sai em meio à multidão com o seu revólver e, sozinho, acerta as contas com Gabiró.

Diante dessa sinopse, percebemos o alto grau de perturbação causada pela mediunidade de Chica no inabalável e corajoso Gimba. Ele sucumbe diante das previsões da macumbeira e desiste da luta contra os policiais que o cercam. A solução proposta por Guarnieri deixa entrever que não eram somente os diversos crimes cometidos e a penúria a que era submetido os motivos para o desfecho trágico: havia um tom de arrependimento e de crença na predestinação. Assim, diante dos olhos do pequeno Tico, seu herói foi abatido, e ele assume as atitudes e o legado de Gimba. Acreditamos que por meio de Gimba, protagonista da peça, Guarnieri deixa claro que se as condições de vida e desenvolvimento do país não se atentarem para o subúrbio, para as comunidades carentes, elas continuarão criando seus heróis, aqueles que tentam lutar pela coletividade, ou ainda criando um estado paralelo, com leis e funcionamento próprios, independentemente do Estado que não promove o bem social esperado para essa grande parcela da sociedade brasileira.

Nesse texto se colocam questões que perpassaram essa primeira fase de Guarnieri, entre elas a importância da coletividade, da organização em prol de uma causa, da necessidade de figuras exemplares para levar à frente determinada luta política. Em suma, a necessidade de uma liderança, que será discutida na sua peça seguinte.

A terceira peça de Guarnieri, *A Semente*, chegou aos palcos em 27 de abril de 1961¹³⁵ com a produção do Teatro Brasileiro de Comédia e contou novamente com a direção de

¹³⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Gimba**, presidente dos valentes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973, p. 71.

¹³⁵ A década de 1960 conheceu um ritmo acelerado de crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico tanto no mundo capitalista quanto no socialista. Parte desse desenvolvimento deu-se graças à disponibilidade de energia barata e ao avanço nas invenções. Os principais representantes desse avanço foram as indústrias multinacionais automobilísticas e de produtos eletrônicos. Essas grandes companhias cresceram atraídas pela mão-de-obra barata, abundante e por mercados potenciais, apoiadas por incentivos fiscais se espalham por todo mundo, principalmente pelos países subdesenvolvidos. No entanto, a prosperidade deu-se

Flavio Rangel. A peça discute politicamente o país e propõe alternativas a essa realidade. Novamente está em cena a luta pela coletividade, agora empreendida por um militante do PCB que carrega todas as críticas de Guarnieri em relação ao partido e aos militantes. Por meio de seu protagonista, Agileu, promoveu o debate em torno da luta política. No entanto, antes de entrar em cartaz iniciou-se o impasse: não tinham o parecer¹³⁶ da censura.¹³⁷ Sobre esse episódio Guarnieri declara:

Nós corríamos um risco absurdo, porque eles não exigiam que as cenas fossem refeitas ou reescritas. Eles exigiam que elas fossem cortadas do espetáculo, cenas inteiras. Os cortes eram feitos de acordo com os critérios do censor, o que era um grande absurdo. O censor... meu Deus, qual era a legitimidade deste censor? [...] Os anais da censura trazem cada imbecilidade, cada coisa horrorosa. Na Semente, por exemplo, eles exigiram que fossem cortadas algumas cenas que eles consideravam ofensivas. E sabe qual era uma das mais ofensivas para eles? Uma seqüência em que um personagem coloca a cabeça na barriga de uma mulher grávida para ouvir o nenê chutando. [...] O que há de ofensivo nisso? Pois eles cortaram.¹³⁸

Para Guarnieri era um pretexto político a proibição da peça, pois ela trazia à tona a criação do Partido Comunista e as diversas lutas partidárias. Ainda de acordo com o autor, havia nela um tom visionário, pois antecipou alguns movimentos reivindicatórios, como as greves que ocorreriam nos anos seguintes. Suas obras seguem o movimento histórico, acompanhando a realidade do país que necessitava ser retratada, que merecia visibilidade:

principalmente nos países desenvolvidos, podendo ser percebida pelo acesso da população a bens materiais e culturais entendidos como portadores de uma vida mais cômoda e melhor. O ápice dessa prosperidade foi à chegada do homem à lua, além da corrida nuclear e o lançamento pela IBM dos computadores ordenadores que permitiram a comunicação via satélite. Para mais informações, consultar:

PAES, Maria Helena Simões. **A Década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: Ática, 1993. p. 11-15;

SINGER, Paul. **O capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica**. São Paulo: Moderna, 1993;

KUCINSKI, Bernardo. **O que são multinacionais**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

¹³⁶ A comissão encarregada da censura dessa peça foi formada por diferentes segmentos: membros da Igreja Católica, do rabinado, da Associação Brasileira de Imprensa e da Ordem dos Advogados do Brasil, todos convidados para assistir à peça e produzir um parecer. Foram favoráveis à encenação pública, apenas com alguns ajustes. (Cf. ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri: Um grito solto no ar**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 114.)

¹³⁷ As peças profissionais, desde o Estado Novo, passavam pelo crivo da censura, exercida pela Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança de São Paulo, e a demora no veredicto levou Flavio Rangel a tratar sobre o assunto diretamente com o presidente Jânio Quadros. Retornou a São Paulo com a promessa da breve liberação da peça. Contudo, não seria tão simples, pois o parecer não foi assinado e o substituto de Virgílio Lopes proibiu a peça, alegando, entre outras coisas, que ela incitava a subversão da ordem pública, sabotando as bases do regime democrático vigente. Novamente Flávio Rangel, acompanhado por Guarnieri, procurou Virgílio Lopes e pediram que revogasse a decisão de seu substituto. A solução encontrada foi passar a peça por uma comissão de intelectuais que daria o parecer final.

¹³⁸ ROVERI, 2004, op. cit, p. 113-114.

A semente foi essa necessidade enorme de dar um painel do nosso drama urbano, colocando, fundamentalmente, o papel do revolucionário. E eu acho também que é uma pena que, no Brasil de hoje em dia, não se possa montar uma peça como *A semente*. E a gente aumente a impossibilidade de escrever.¹³⁹

Além disso, nela, o autor apresenta sua posição em relação ao Partido Comunista, aos entraves burocráticos que acabam por dificultar a luta política de forma efetiva e também como ele vê a classe operária com seus dilemas, não somente no quesito econômico, mas existencial e de afetividades. Acreditando no potencial transformador do proletariado e na melhoria de sua condição de existência, ele discute, do ponto de vista político, os princípios marxistas para essa sociedade e as dificuldades práticas na construção da coletividade almejada.

Agileu Carraro é o protagonista de *A Semente*. Ele é casado com Rosa, mas não quis ter filhos e recusa as demonstrações de carinho da esposa por acreditar que é sentimentalismo barato. Dedicar-se inteiramente à causa operária e se esquece da vida familiar. É um líder operário e considera a ação política a parte mais importante da vida do indivíduo. É um homem de lutas, pois está há 20 anos no partido, valente, líder, mas também sem fé, frio, insensível e cruel.

59

No início do primeiro ato, esperando por um companheiro, Agileu está em um depósito de lixo e observa a violência dos garotos que brigam por brinquedos encontrados e a vida dos mendigos, que se contentam em tomar sol e procurar por migalhas. Agileu tenta motivá-los a lutar por uma vida melhor. Pergunta a uma velha se ela está sem trabalho e ela responde que já trabalhou muito, mas agora tem que aguentar as férias, pois já tem a visão afetada pela idade e a saúde frágil. Dessa maneira coloca em discussão o sistema previdenciário, pois o trabalhador não consegue viver dignamente com a aposentadoria e muitas vezes é submetido a condições de vida subumanas. Em muitos casos se acostuma com a situação de penúria, mas o conformismo é o pior dos males.

Agileu: A situação está bem ruim, heim, avó?!

Velha: A gente se acostuma.

Agileu: Pois não devia acostumar!

Velha: Que jeito! ... Um dia a gente fecha os olho e tudo acaba. O negócio é está com Deus!

Agileu: Negócio melhor é ter onde comer e onde dormir!

Velha: A gente sempre se arruma...

¹³⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981, p. 71. O “hoje” de referência do autor são os anos 1970, período em que o debate ocorreu.

Agileu: Em meio de urubu, fuçando no lixo, debaixo de ponte?

Velha: A gente se acostuma. Aquele lá – o aleijado que saiu com o Agenor – , aquele eu conheci nos bons tempos. Era trabalhado, tava numa fábrica de cartonage, é cartonage, não é – Se meteu num negócio bobo e fico assim.

Agileu: Que negócio?

Velha: Lá sei eu direito! Diz que ficô doente do pulmão. A fábrica tava pagando um tanto pra ele por mês, até sará. Mas aí, sabe como é que é! – apareceu um sujeito dizendo que era do Instituto, coisa e lousa... Resultado: convenceu ele a fezê processo pra indenização. Ele fez, n'é! Ganhou duzentos contos! Mas o negócio é que o tal sujeito do Instituto tava de combinação com um advogado – esse advogado é até vereadô aí no ABC. Bom, pra encurtá, o advogado ficô com oitenta conto. Pro pobre sobram cento e vinte. Agora, 'ocê pode fazê a conta: cento e vinte conto pra vivê e pagá remédio... num durou nem ano e pouco. Chi! O coitado ficou num desespero. A filha largô dele, foi morá com um garçom!... A mulher, coitada, já estava mesmo que não podia... morreu faz poucos mês... Mas ele foi se acostumando. Hoje tá que nem liga. É sim; baixô a desgraça, primeira coisa que some é a vergonha!

Agileu: O pior é que todo mundo se conforma!¹⁴⁰

Esse diálogo denuncia a expropriação do trabalhador de seus direitos fundamentais (satisfação de suas necessidades básicas) como moradia, saúde e alimentação e retira-lhe inclusive a dignidade. Além disso, denuncia as armações feitas para lesar o trabalhador por seus próprios defensores, os conchavos articulados entre a empresa e os advogados dos trabalhadores, o sindicalismo pelego ou ainda a ignorância dos trabalhadores com relação aos seus direitos. Deixa claro que não basta a defesa ferrenha de um direito para sua efetivação, pois, mesmo estando no programa do Partido e nas plataformas dos candidatos, uma reformulação do sistema previdenciário é necessária, mas não se tornou realidade.

No momento seguinte, Agileu não se incomoda ao saber da prisão da esposa, mas com o andamento da organização da greve na fábrica onde trabalhava. E como também está sendo perseguido pela polícia, precisa ter muito cuidado e desconfiar de tudo. Tendo que se esconder, cada dia tem um novo destino, inclusive na casa de um companheiro intelectual. Seu ceticismo o faz duvidar de todos: “Vê lá se é um picareta”.¹⁴¹ Duvidar inclusive se esse alguém, que não é proletário, tem condições de entender a luta e se é confiável. Esse desprezo pelos intelectuais é nítido.

Ao ser informado por um de seus companheiros sobre o grave estado de saúde de um menor que sofreu um sério acidente na fábrica, Agileu não se preocupa com o jovem, mas vê

¹⁴⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001, p. 101-102.

¹⁴¹ Ibid., p. 107.

na sua iminente morte uma possibilidade de usar o sentimento dos trabalhadores em prol da causa operária. Em suas palavras:

Agileu: Se o garoto morre, a gente levanta a classe operária toda! Isso precisa de uma demonstração monstro!

Cipriano: Num morreu ainda, Agileu. Tá pra morrer!

Agileu: Por isso mesmo! Morreu, sai protesto. Passeata, movimento de rua!

Cipriano: Você é frio, Agileu!

Agileu: Não é chorando que se faz a revolução!¹⁴²

Essa declaração revela quais são as prioridades de Agileu e como ele pensa a luta política, de forma insensível e cruel, ou seja, é preciso aproveitar todas as oportunidades, mesmo que seja a partir do sofrimento de alguns.

Na delegacia, com engenhosidade e astúcia, o delegado induz Rosa a assinar um documento em branco, justificando que isso permitiria sua liberação imediata. Essa atitude selará o destino de Agileu. Nesse diálogo, Guarnieri deixa claro que os órgãos repressores do Estado não são ingênuos e ignorantes, mas inteligentes e perspicazes, conseguindo minar as possibilidades de luta de um dos líderes operários daquele momento e assim desacreditar todo o movimento.

61

Delegado: Mais um minuto e não a impotunarei mais. O que a senhora tem que fazer é nos dar uma declaração formal de que a senhora nada tem com o Partido e muito menos com as atividades do seu marido. Justo?

Rosa: Tá sim, doutor!

Delegado: Ótimo. Muito bem. Mais um minuto apenas. (A um dos policiais). Toma nota. (Ditando). Declaro para os devidos fins que não pertencendo e nunca tendo pertencido ao extinto PCB, não posso responsabilizar-me, nem ser responsabilizada, pelas atividades políticas de meu marido, Agileu Carraro, atividades essas que merecem tanto o meu repúdio, como repúdio merecem quaisquer atividades comunistas, nocivas aos interesses do país. Data, etc.

Rosa: Meu marido também não tem nada com isso.

Delegado: Então não deve temer. No fundo isso não passa de uma formalidade. Assine aqui, por favor.¹⁴³

Quando vai assinar a declaração, Rosa percebe que os papéis que lhe foram entregues estão em branco, mas é persuadida pelo delegado a fazê-lo, pois só assim poderá ir para casa. Arditamente, essa declaração colocará Agileu em péssima situação, pois o Delegado irá responsabilizá-lo pelas greves dos metalúrgicos que estão ocorrendo em todo o

¹⁴² GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001, p. 107-108.

¹⁴³ Ibid., p. 117.

ABC paulista, pelos movimentos de paz em todo o Estado e por ser um dos líderes do extinto PCB. Essa declaração acaba estampada nos principais jornais da região. Diante disso, Agileu será obrigado a fugir.

Enquanto isso, acontece a reunião do Partido em que alguns membros estão criticando Agileu por ter chamado uma greve quando, segundo a liderança, não havia condições objetivas para isso. Acusam-no de autossuficiente, pretensioso, individualista e contra a democracia do Partido. No entanto, ele analisa sua tomada de posição sob outro ponto de vista:

[...] o partido precisa de militantes, não de serventes! De gente que só pensa pela cabeça da direção! Eu não sei se isso a gente chama de burrice, comodismo ou carreirismo, isso eu não sei. Só sei que essa atitude de beata prejudica a classe operária. Os companheiros só falam pra dizê 'amém' pra direção. E nem desconfiam que também são dirigentes. Mas não. Vem o assistente, diz meia dúzia de patacoadas e está tudo em paz! Veio a palavra do céu? Pois não é nada disso! Quem tem de fazê a política da empresa somos nós mesmos. A direção tem é de coordenar, auxiliar, transmitir outras experiências. A direção está aqui para servir e não pra comandar!¹⁴⁴

E continua:

[...] o filho do Américo está pra morrer. Nunca estudou marxismo. Criança ainda. [...] braço comido pela máquina. Máquina que ele não sabia usá. Um braço: uma vida moça em troca de alguns mil-réis pra empresa, e mesmo se ele morresse de doença, a culpada era a empresa. Culpada a canalhada que obriga a gente a trabalhá por salário mínimo, nas piores condições...

[...]

A hora é da gente ir pra fábrica. Esclarecer essa gente. Experimentá-los na luta. Demonstrar em massa nosso poder.¹⁴⁵

Entre outras coisas, Agileu é acusado de histérico pelos companheiros, de pequeno-burguês oportunista e de falta de profissionalismo com suas tarefas. No entanto, ele continua seu desabafo, enfatizando a inoperância do partido em perder as possibilidades de entrar numa luta efetiva ao lado dos operários. Foi acusado de alienado, por querer fazer política e revolução, apesar de não ter todas as leituras teóricas ligadas ao marxismo ou à dialética. Por outro lado, pensa que a luta que deve ser enfrentada pelo partido é de melhoria imediata nas condições de trabalho dos operários, como proteção aos menores de idade das péssimas condições de trabalho e o alto grau de periculosidade, instalação de exaustores na fábrica,

¹⁴⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001, p. 120-121.

¹⁴⁵ Ibid., p. 121.

construção de um refeitório, convênio médico, acesso dos operários às vacinas, além da indenização ao filho do Américo pelo acidente sofrido na máquina, uma vez que não tinha treinamento para operá-la, o que poderia ter-lhe poupado a vida.

No dia seguinte, no velório do filho de Américo, Agileu tenta incitar uma revolta, pedindo para que todos esqueçam quem morreu, mas se preocupem com quem está vivo e que passa pela situação de miséria. Acredita que poderá reverter a morte do garoto em ganho para os muitos trabalhadores da fábrica. Tenta contagiar Américo em prol dessa bandeira, para que outros não sofram como ele: “Américo, carrega o corpo do teu filho nas costas e caminha para a praça. Berra forte o teu sofrimento. Atira esse cadáver junto a milhões de outros e forma uma barricada, uma barricada de mortos para os que ainda estão!”.¹⁴⁶

Na porta da fábrica, Agileu tenta convencer os operários a irem à passeata, inclusive o jovem João, que participou de algumas reuniões do Partido, mas decidiu não se envolver, nem com o Partido e menos ainda com essa passeata. João afirma ter outros planos e não irá se envolver, pois é casado com Alice e será pai em breve. Nesse sentido, João lembra Tião, que se abstém da luta política em prol da segurança da família. No entanto, o desfecho de João é trágico porque ele acredita nos propósitos da luta e sua opção acaba não protegendo sua família.

Na fábrica, Cipriano e Jofre tentam organizar uma passeata, mas Américo está desestimulado e desiludido com a morte do pequeno Toniquinho. Diz que ele já está morto e nada iria mudar isso. Pede um pouco de paz na hora do almoço para que possa fazer a primeira refeição sem seu filho em silêncio. Ao voltar para o trabalho tem alucinações com o acidente do filho e se suicida. Nem assim a fábrica interrompe a produção. Todos ficam atônitos e em silêncio. João assiste a tudo e chega em casa perturbado.

Tentando evitar a paralisação, a gerência da fábrica decide receber um grupo de operários para discutir as reivindicações. Porém não permitirá que todos participem do velório do companheiro, porque a produção não pode parar, caso contrário o resultado seria de desemprego e miséria.

Gerente: Vamos com calma... Pensem um pouco! Se um operário morre vítima de um acidente de trabalho, é lamentável, mas a culpa não é da empresa! Se um infeliz resolve se atirar do teto da fábrica, é uma coisa tremenda, mas a responsabilidade não cabe à empresa. Mas é evidente! Se

¹⁴⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001, p. 131.

querem acompanhar o enterro do Américo, organizem uma comissão – ela irá como representante dos operários e da gerência – o que não pode é parar a produção! Fala-se em grande lucro, mas o que existe são despesas e mais despesas, impostos e mais impostos. A direção está solidária com a vossa dor; digo mais, hein! – com vossa revolta. Mas se houver interrupção no trabalho, iremos à falência e será o desemprego e miséria para todos nós!¹⁴⁷

Essa argumentação do gerente acaba convencendo parte dos operários, mas, com a chegada de Agileu indagando sobre as horas extras, o trabalho de menores sem treinamento que causou a morte de Toniquinho e provocou o suicídio de Américo, o gerente perde a calma e decide não negociar mais. Diante do exposto, Agileu propõe saírem em passeata e decretar greve, caso não sejam atendidos.

No escritório da fábrica conversam o gerente, o patrão e três policiais. Procurando solucionar a questão, o gerente diz ao patrão que, caso ele pague as horas extras e os adicionais, a passeata não acontecerá. No entanto o patrão retruca dizendo não ter condições financeiras, já que construiu três galpões. Quer que os operários esperem mais alguns meses. Mas, para manter pelo menos metade da produção, oferece gratificações para aqueles que permanecerem na fábrica. O descontentamento dos operários é grande e outras fábricas também pedem reforços policiais.

Nesse momento chega a notícia de que a maioria dos operários saiu em passeata. O delegado declara a ilegalidade da manifestação e convoca a tropa de choque. No meio da passeata estão João e Alice. Ele tenta convencê-la a sair da manifestação, porém acredita nos méritos da atitude dos companheiros. Alice pretende ficar até o final. Chega a tropa de choque e reprime o movimento com bombas de gás e pedras. Alice se sente mal e cai ao mesmo tempo em que se ouve o som das metralhadoras. João é dominado pelo ódio e pela dor.

Na delegacia, Agileu é interrogado e liberado, pois o Delegado não quer transformá-lo em mártir, mas em traidor de sua classe. Antes, porém, o responsabiliza pela morte de Alice e diz que serão destruídos pela própria ação desesperada. Acrescenta ainda que um dos maiores erros do Partido é raciocinar com a mentalidade de 1917, momento da Revolução Russa. O Delegado termina dizendo que Agileu “[...] não é tão importante assim. Meu pobre estúpido! Não estou fazendo favor nenhum. Você não percebe o desprezo?!”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001, p. 160

¹⁴⁸ Ibid., p. 170.

É válido lembrar que as avaliações feitas pelo Delegado em relação à luta política empreendida pelo Partido, ao dogmatismo e fanatismo de seus membros foram, na realidade, uma reavaliação promovida por Luis Carlos Prestes. Nesse documento¹⁴⁹ o líder comunista considerou equivocados alguns caminhos tomados pelo Partido, principalmente os caminhos para a revolução brasileira e a luta armada como único caminho possível. E mais, que a Revolução Russa, como exemplo de socialismo, guardava traços essenciais e específicos do seu momento histórico que não poderiam ser repetidos em outras partes do mundo. O Brasil deveria construir seu próprio caminho revolucionário, de acordo com as condições objetivas de vida, e naquele momento era imprescindível o desenvolvimento pacífico da revolução pelas vias legais, em aliança com as forças democráticas e nacionalistas.¹⁵⁰ Esse amadurecimento da luta política retificaria a ideia de uma revolução imediata e por meio das armas defendida anteriormente. Dessa maneira, Guarnieri colocou nas argumentações do Delegado a perspicácia com relação ao processo histórico brasileiro e principalmente a lição de se conhecer aquele que se pretende neutralizar, pois o Delegado acompanhava o movimento político e até mesmo lia a publicação comunista *Problemas*.

Agileu: O senhor lê a revista?

Delegado: Leio sempre, Agileu. Com tipos da sua espécie há dois caminhos: o fuzilamento sumário, infelizmente impraticável; ou vossa autodestruição que, pensando bem, é o que mais me agrada. É o mais inteligente, o mais humano...

Agileu: Que história é essa, doutor?

Delegado: Vocês são tão quadrados, tão cegos, tão estúpidos, que a própria ação os destruirá! É um fato, Agileu. Para felicidade dos homens de cérebro, podem ser abolidas as prisões. Vossa mediocridade garante nossa vitória!... Ah, você me cansa, Agileu. Pode ir, está livre.¹⁵¹

Diante da soltura do líder sem maiores problemas, os companheiros estranham, acreditando que ele é um traidor e João, enlouquecido com a morte de Alice, o procura para pedir-lhe explicações. Jofre e Cipriano são presos e com eles mais de 30 companheiros. Diante disso, acreditam que foram delatados por Agileu. Os operários também acreditam na traição tramada pelo Delegado e espancam Agileu, que será salvo por João. Apesar de muito

¹⁴⁹ PRESTES, Luis Carlos. É indispensável a Crítica e Autocrítica de nossa Atividade para Compreender e Aplicar uma Nova Política, Voz Operária, 29.03.1958. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943-1964)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 199-200. V. 2.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001, p. 170.

ferido, Agileu fica orgulhoso dos operários que se uniram em prol de uma causa, mesmo que seja sua possível traição.

No desenrolar dos atos as histórias paralelas chegam ao ápice no sacrifício do líder operário. Primeiro a morte de Toniquinho, o suicídio de Américo, o casamento e a gravidez de Alice e João, a morte de Alice, a prisão e soltura de Agileu, que o transforma num traidor, e seu recomeço em uma realidade em que não existe mais esperança. Assim, quando não lhe resta alternativa, Agileu volta para casa e, apesar das inúmeras tentativas de Rosa para refazerem a vida familiar, ele não aceita. O seu comprometimento obsessivo com a problemática social não lhe permite ver que seus companheiros o desprezam e que suas ações políticas não são mais aceitas.

Agileu: (*Repentinamente cruza os braços atrás da nuca, em desespero*) – Não, não, minha gente! Tenham paciência, mas temos muito que conversar! Então não está vendo, infeliz, que esse solzinho não é gostoso coisa nenhuma? (*Ouve-se o coro dos operários, em crescendo, no refrão: “Queremos pão, feijão e arroz”*). Do que adianta ficá aqui sem se mexê, catando comida. Pois chega de resignação. Há tanta coisa que pode ser feita. Vocês desistiram de viver? Há tanta coisa, gente, mas tanta, que pode ser feita. Temos dois braços e uma cabeça e somos os donos do mundo. Será justo ficar aqui esperando o sol, enquanto há tanto para criar?! Chega disso! Vamos sacudir a desgraça, que ela não existe. Existe é coisa injusta... E acabou doença, desânimo e tudo mais. Vida nova, um mundo novo que o homem pode fazer...¹⁵²

66

Enquanto Agileu discursa, sua voz some em meio aos apitos das fábricas, mas os mendigos o rodeiam e, ao final, a plateia fica apenas com seus gestos surdos. Esse final significa que Agileu não se rendeu, reuniu forças para ajudar outros a criar a consciência de classe que os operários adquiriram.

Afinal, Agileu é o herói revolucionário, fanático, que perde a medida de suas ações. Deixa entrever a contradição fundamental do esquerdismo ortodoxo.¹⁵³ O que deveria ser a preocupação primeira, como a melhoria das condições de vida e de trabalho dos operários,

¹⁵² GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001, p. 190.

¹⁵³ Essa postura representada por Agileu também teve seu lugar na dramaturgia de Vianinha por meio de Diógenes (*Brasil-Versão Brasileira*), um militante comunista, representante dos antigos quadros do partido, sectário e autoritário. No entanto sua postura é múltipla, pois condensa os defeitos e as virtudes dessa militância. Assim, em muitos momentos foi identificado como um herói que incita a luta revolucionária. Mais informações consultar: VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – versão brasileira** (1961). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005, f. 112-114.

aparece apenas como um motivo para causas maiores. Essa profunda insensibilidade aparece em diferentes momentos no texto, provando que a realidade mais próxima não importa, pois existem sofrimentos maiores, mais profundos e mais distantes. A rigidez dos princípios e normas se torna maior do que a causa de todos esses princípios: o ser humano. Mesmo depois de se tornar vítima de tudo que defende, ele continua acreditando e recomeça sua caminhada, com outros companheiros, mas com esperança na mudança dessa sociedade.

Guarnieri, por meio da peça, chama a atenção para a esquerda brasileira,¹⁵⁴ preocupada em teorizar e se esquecendo da luta efetiva. Essa teorização sobre os problemas brasileiros foi um item discutido pelo Comitê Central do Partido em uma autocrítica no início de 1958. Assim, o PCB, como vanguarda marxista-leninista, não poderia deixar de cumprir o seu papel na ação política concreta, enfatizando a mudança de pensamento, necessária para alguns dirigentes e militantes, rumo a uma nova política pautada nas condições efetivas do país e atentas aos “princípios universais do marxismo-leninismo”.¹⁵⁵ Princípios importantes, pois evitam o sectarismo e, por conseguinte, a “degenerescência revisionista”. No entanto, aqueles que estiverem à frente da classe operária devem focalizar os esforços em uma ação política coerente com o processo histórico-social das massas, pois a inversão dessa equação levaria ao fracasso de toda a ação do Partido.

Participando das lutas de massas nos movimentos reivindicativos, nas campanhas políticas, nas eleições, os comunistas não têm outro fim senão o de tornar vitoriosas as aspirações das massas, aprender com elas e educá-las a partir do nível de consciência que já atingiram.

Os comunistas devem ser em toda parte batalhadores isentos de exclusivismo, abnegados e conseqüentes, pela construção da frente única nacionalista e democrática.¹⁵⁶

Essa Declaração com o intuito de fortalecer o Partido e nortear os militantes com relação à luta política ajudará na construção do protagonista de Guarnieri, pois, apesar de não se considerar um intelectual, ele detém grande poder de mobilização e tentará modificar a situação dos operários no local onde trabalha. Estará imbuído das palavras de ordem do

¹⁵⁴ De acordo com Octavio Ianni, “[...] a esquerda brasileira precisou criar a sua concepção de progresso socialista. Vinha das tradições teóricas e práticas do marxismo-leninismo, com solução revolucionária. Entretanto precisou ajustar-se às condições locais”. (IANNI, Octavio. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 96.) Esse é o principal problema enfrentado pela esquerda na tentativa de superação da dependência econômica, política e cultural.

¹⁵⁵ DECLARAÇÃO SOBRE a política do PCB. Voz Operária, 22.03.1958. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943-1964)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 195. V. 2.

¹⁵⁶ Ibid., p. 196.

Comitê Central, participando da vida e das lutas das massas operárias, preocupado com suas conquistas e atento a suas fraquezas.

Com certeza essa peça foi uma crítica de Guarnieri ao PCB quando da divulgação dos crimes de Stalin por Krushev e a crise instaurada, que acabou por produzir dissidências¹⁵⁷ no Partido. A partir de então o PCB perderia *certa hegemonia* em relação ao marxismo no país. Na declaração de 1958 e nas resoluções do V Congresso do PCB, em 1960, novas posturas deveriam ser adotadas, a partir da autocrítica, com relação à transposição para a realidade brasileira do pensamento de Marx e Lênin como dogmas, sem considerar as diferenças contextuais. Para Prestes, os comunistas se distanciaram tanto da realidade brasileira que não conseguiram ver sua transformação.¹⁵⁸

Em contraponto, sua última peça procurou assinalar a falta de consciência e de união coletiva vivida pelos camponeses envolvidos em misticismos e credices. Assim, Guarnieri criou *O Filho do Cão*, em 1964, uma peça encomendada por Fernando Peixoto,¹⁵⁹ que estreou no dia 21 de janeiro no Teatro de Arena, com direção de Paulo José e com muitas ressalvas da crítica. A trama é ambientada no Nordeste e, segundo o autor, constitui uma tentativa de fundir mitos regionais com a exposição realista da miséria na qual vive a população. A peça teve como principal intuito refletir sobre a estada de Guarnieri com as ligas camponesas

¹⁵⁷ Com as revelações de Krushev e a revisão do dogmatismo ligado às ideias marxistas em âmbito internacional houve uma redefinição política principalmente no desenvolvimento de uma cultura “nacional-popular” que auxiliasse na luta pelas reformas (pensadas como parte da revolução brasileira). Essa nova política provoca conflitos e cisões, a primeira em 1962, com a criação do PC do B.

¹⁵⁸ PRESTES, Luis Carlos. É indispensável a Crítica e Autocrítica de nossa Atividade para Compreender e Aplicar uma Nova Política, Voz Operária, 29.03.1958. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943-1964)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 196-202. V. 2.

¹⁵⁹ Fernando Peixoto é um dos principais tradutores de Bertolt Brecht no Brasil e um dos grandes divulgadores dos trabalhos desse dramaturgo. Foi um dos mais preparados integrantes do Teatro Oficina, tanto intelectual quanto profissionalmente. Entende que a arte tem seu papel transformador e que tem “compromissos políticos e teóricos com a transformação social”. Peixoto é um artista sempre atento e procura não ser sectário, portanto avalia diferentes posturas estéticas. Conseguiu manter diálogo com as posturas experimentais de José Celso Martinez Correa e manteve também grande proximidade teórica e artística com Guarnieri e Boal. Foi responsável por grandes espetáculos, entre os quais *Don Juan* (Molière), *Poder Negro* (LeRoy Jones), *Tambores na noite* (Bertolt Brecht), *A Semana e Frei Caneca* (Carlos Queiroz Telles), *Frank V* (Friedrich Dürrenmatt), *Calabar – o elogio da traição* (Chico Buarque e Ruy Guerra), *Um Grito Parado no Ar e Ponto de Partida* (Gianfrancesco Guarnieri), *Caminho de volta* (Consuelo de Castro), *Mortos sem sepultura* (Sartre). *Um Grito Parado no Ar* foi um dos espetáculos que mais representou esteticamente os embates da resistência teatral naqueles anos de repressão. Foi um grande interlocutor de Guarnieri nos anos 1970 e membro do PCB desde os anos de 1960, tendo sido eleito para o Comitê Central nos anos 1980, no qual permaneceu até 1992. (Cf. COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010; PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a Ditadura Militar (1964-1985). **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. Vol III, Ano 3, n. 4, Out./ Nov./ Dez de 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/5.Dossie.Rosangela_e_Alcides.pdf>

nordestinas e a situação nada heróica vivida pelos camponeses. Para Guarnieri o medo, a incapacidade e submissão dos camponeses eram evidentes.¹⁶⁰ Tendo acompanhado alguns movimentos em Pernambuco, observou que a situação camponesa era de muita miséria, sendo acabar com a fome a principal preocupação. Ressaltou ainda que o nível educacional e de saúde eram baixíssimos, que nenhum movimento sairia vitorioso nessas condições e se, mesmo diante das adversidades conseguissem se organizar, seriam massacrados.¹⁶¹

A peça foi escrita em três atos com estrutura dramática simples e uma boa unidade de ação, com apresentação da situação dramática, desenvolvimento e desfecho.¹⁶² A história se passa no sertão nordestino, enfocando uma família de camponeses, os contatos estabelecidos com outros camponeses e com os patrões. As principais características da história são as relações de subserviência dos camponeses no latifúndio, as relações trabalhistas e a religiosidade presente na vida desses camponeses. Além disso, há ainda o avanço das plantações de cana, que acaba por ameaçar a sobrevivência desse povo.

Inicialmente noticia-se, por meio da conversa de três camponeses, a situação de uma fazenda. Nota-se que o proprietário está para a Europa e deixou o filho, Ciro Medeiros, formado em uma grande cidade, tomando conta da fazenda como um castigo, pois o anseio de Ciro seria viver onde se formou com todas as mordomias que o dinheiro do pai pudesse pagar. No entanto, as decisões estão nas mãos de Afrânio, administrador da fazenda. Esse diálogo apresenta ainda a situação difícil dos camponeses, pois houve um considerável aumento do foro e do cambão¹⁶³ e aqueles que ousaram se rebelar foram mortos. E ainda que existisse a

¹⁶⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro e Movimento**. 3 ed. São Paulo: HUCITEC, 1989, p. 44-60.

¹⁶¹ ROVERI, Sergio. **Um grito solto no ar**. São Paulo: Impressão Oficial, 2004, p. 116-117.

¹⁶² Cf. PAVIS, Patrice. Unidade de Ação. In: _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 421.

¹⁶³ O foro e o cambão eram formas de cobrança pelo uso da terra. O foro era o pagamento anual em dinheiro pelo camponês ao latifundiário e o cambão era o dia de trabalho semanal em que o colono deveria trabalhar gratuitamente nas terras do latifundiário. Os trabalhadores arrendatários sujeitos a esses impostos pela utilização da terra, para a subsistência, para a venda ou troca nos mercados da região, viviam a ameaça constante de expulsão, uma vez que não eram raras as ocasiões em que se tornavam inadimplentes de algum desses impostos. Foi esse problema que levou os foreiros do Engenho da Galileia a procurar o advogado Francisco Julião para tentar evitar a iminente expulsão. (Cf. ARAÚJO, Marco César. O desenvolvimentismo como uma ideologia de segurança nacional. **Revista Lutas Sociais**, São Paulo, Pós-graduação da PUC-SP, v. 4, p. 142. Disponível em: <http://www.pucsp.br/neils/downloads/v4_artigo_marco.pdf>. Acesso em: 12 abr. de 2011.

pretensão de acabar com os arrendamentos, o camponês perderia não só o emprego, mas também a moradia e as condições de subsistência.¹⁶⁴

A construção da trama se dá a partir de elementos ligados ao imaginário, à credence e ao misticismo. Assim, o que mobilizará todos os personagens é a ideia da gravidez das camponesas por obra do Demônio. Zé Toledo, capataz da fazenda e compadre de Osmar, leva a notícia de que Gertrudes e outras meninas foram seduzidas pelo Cão. Nesse momento Rosa confessa diante de sua família e de Santo Homem que também está grávida do Cão, assim como as outras meninas.

É interessante observar o momento em que Rosa conta a todos como foi possuída pelo Diabo, sempre quando estava sozinha. Em algumas falas pode-se perceber elementos geralmente atribuíveis ao patrão.

Diabo (Ri): Sabe que pra quem vive nesse fim de mundo você até que é bem jeitosa, sabe?¹⁶⁵

Diabo: Já está amansando, hein! ... Vida besta, não é, bem? Mas não ligue não. Isso já é assim faz tempo. Vida de vocês há quatrocentos anos que não muda... Deixa pra lá! (*Acariciando-a procura desabotoar-lhe o vestido, ela o olha apavorada retraindo-se*). Que foi. Quietinha!... Sempre a mesma coisa; nunca nada que me dê prazer, nada de novo nunca... nunca nada de novo... (*Suas mãos encontram-lhe o seio. Ela estremece olhando-o fixamente. Depois deixa pender a cabeça no ombro dele. Ele acaricia-a levemente, com ternura.*) Isso... quietinha.¹⁶⁶

70

¹⁶⁴ Para compor a trama o autor apresenta Santo Homem e seu “arrimo de família”: Cordeirinho – “uma menina maltrapilha que leva uma grande saca nas costas”. Cordeirinho é treinada pelo “profeta” a repetir lições de fé acompanhadas por punições, caso não consiga decorá-las. Eles perambulam pelo sertão pregando a palavra de Deus e a eterna danação do homem que não crê. Santo Homem é ardiloso e se coloca na posição de intocável e redentor. Posteriormente, é apresentada uma família camponesa de quatro pessoas, na qual se desenrolará grande parte da trama. Acreditam que a casa (palhoça) onde vivem está amaldiçoada, pois a plantação morreu e as dificuldades aumentam a cada dia. A filha, Rosa, trabalha com os pais na lavoura e o filho, Pedro, preferiu trabalhar fora dos domínios de Feliciano, dono da fazenda. Nesses tempos difíceis, Pedro consegue sustentar sua casa, até com alguns luxos, como tecidos para a mãe (Aurélia) e para a irmã. Indagado sobre seu trabalho, alega não poder revelar.

Outra família camponesa é apresentada: Gertrudes e seu pai Jeremias (viúvo), que descobre a gravidez da filha e fica furioso. Antes que Gertrudes possa explicar, ele a espanca. As indicações do texto sobre essa família são escassas, mas entende-se que Gertrudes é uma garota jovem e bonita. Ao ser indagada sobre sua gravidez, afirma que não teve culpa e que não pode revelar quem é o pai da criança. Pode-se dizer que Gertrudes foi violentada, pois não nutre nenhum sentimento pela criança e acredita que o ritual de purificação trará sua vida ao normal.

¹⁶⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. O Filho do Cão. In: _____. **O teatro de Gianfrancesco Guarnieri 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 59.

¹⁶⁶ Ibid., p. 61.

De todos os personagens da casa, Pedro é o mais racional e contesta as diversas maneiras de manipulação empreendidas por Santo Homem e pelo patrão. Em vários momentos ele leva o espectador a refletir sobre as atitudes dos personagens:

Qual mistério, meu santo! Essas danadinhas não podem explicar o sucedido e põem a culpa no Cão. Quando não é o Cão é soldado!¹⁶⁷

[...]

Pedro: Pedir perdão por causa de quê?

Santo Homem: Pergunta pra tua alma, menino. Ela te responde.

Pedro: Tá mudinha, meu santo. Sou homem de crença e devoto na medida do meu possível. Mas não faço nada sem entender.

Santo Homem: Pois pede perdão por ser soberbo. Já não se entende as coisas sagradas, quanto mais os artifícios do Cão. Ajoelha e pede perdão pra Deus, que ainda pode haver salvamento.¹⁶⁸

Pedro consegue “trabalhar” fora das terras de Ciro, pois, diante dos problemas enfrentados pela família, ele acaba sendo responsável pelo sustento de todos. Em diferentes momentos ele se mostra preocupado, principalmente com uma possível aparição da polícia. Diante da confusão instaurada no desenrolar da trama e na eminência de ser descoberto, Pedro confessa:

As coisas que venho trazendo... não é de trabalho nenhum. Eu e mais quatro caminhamos até a vila. De lá pegamo cavalos e vamos bem mais pra frente... Limpamos os armazéns.

Rosa: Coisa de cangaço, Pedro.

Pedro: Cangaço sem fardamento. Sem espelhinho nem estrela. Só peito pra fazê. Enfrentamos três tiroteio...

Rosa: E você ainda duvida que está com o diabo no corpo?

Pedro: Se não fosse isso queria ver o que é que se comia!¹⁶⁹

Osmar e Aurélia acreditam que estão sendo testados por Deus ao passarem por tais provações e, quando a gestação de Rosa e Gertrudes chega ao fim, Santo Homem procura, em suas preces, uma saída para o drama. As crianças nascem perfeitas, mas de acordo com o Beato devem ser oferecidas em sacrifício para que o Demônio não habite mais aquele lugar.

Por essa demora gerada, primeiro pela gestação de Rosa e depois em solucionar o destino das crianças, Afrânio pensa em desalojar a família de Osmar, já que não estão produzindo e, portanto, atrapalhando o início do plantio. Nesse momento Ciro intervém:

¹⁶⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. O Filho do Cão. In: _____. **O teatro de Gianfrancesco Guarnieri 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 48.

¹⁶⁸ Ibid., p. 50-51.

¹⁶⁹ Ibid., p. 67-68.

Ciro: Vai por mim, rapaz. Se a gente joga esse pessoal pra fora agora, vai dar o maior bolo. Usa a cabeça. Agüenta eles lá, quietinhos. As crianças vão nascê sem chifre nem nada, e pronto – a onda passa...

Afrânio: Não estou interessado nisso. Meu dever é providenciar o plantio.

Ciro: Teu dever é calar a boca e agüentar a mão!

Afrânio: De fato, seu interesse é grande... bem grande... realmente não sei qual seria a atitude de seu pai se ele soubesse o que se passou aqui...¹⁷⁰

Na iminência dos rituais de purificação liderados por Santo Homem, Rosa confessa que não foi possuída pelo Cão, mas que se encontrava com um vaqueiro da fazenda vizinha. No entanto, essa revelação não mudará o desfecho da história.

Assim, Rosa e Pedro fogem com a criança no meio da noite e são amaldiçoados pelo profeta e pelos pais. Gertrudes, sua amiga também tocada pelo Diabo, entrega sua criança ao sacrifício. Diante disso, Ciro encontra a maneira perfeita para desapropriar as famílias camponesas. Alega que não se permitem tais práticas em suas terras:

Ciro: Eu vim dizer pra vocês que tanto meu pai, quanto eu respeitamos as crenças de qualquer um... Não sou palmatória do mundo. Assim meu pai me criou.

Osmar: Conosco tem sido sempre muito bom, seu Ciro.

Ciro: Vocês também. Trabalhadores, direitos, etc. Mas o problema é que tem coisas que a gente não pode aceitar...

[...]

Afrânio: O que seu Ciro quer dizer é que ele podia mandar prender vocês. Chamar os soldados e acabar com a vida de vocês... Mas isso não interessa a ele...

Osmar: O senhor é quem sabe!

Ciro: E não me interessa mesmo... A coisa é muito complicada pra se ficar discutindo... Não quero polícia nessas terras, não quero ver ninguém preso... Mas vocês tem de compreender que... eu tenho um pensamento, um modo de ver as coisas... Vocês tem outro... [...] Eu não mando prender vocês, mas também não quero mais vocês aqui. É melhor irem embora já.¹⁷¹

Zé Toledo, capataz da fazenda e compadre de Osmar, aponta uma arma para a família e diz que está trabalhando. A família sai levando seus pertences nas mãos, observada de perto por Ciro, Afrânio e Zé Toledo. Ao partir, Osmar ainda agradece ao patrão: “Obrigado por tudo. Diga pra seu pai também quando ele voltá... Nunca fizemo desrespeito... Sinto que o que aconteceu, acontecesse em terras vossas...”¹⁷²

¹⁷⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. O Filho do Cão. In: _____. **O teatro de Gianfrancesco Guarnieri 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 85.

¹⁷¹ Ibid., p. 113-114.

¹⁷² Ibid., p. 117.

Diante do drama desenvolvido por Guarnieri, pode-se perceber sua ênfase em demonstrar o quanto os camponeses estavam ligados ao misticismo religioso e por isso não conseguiam mudar a situação de penúria em que viviam. O fato de saírem de suas casas sem indenização, “apenas com duas notas”, colocadas na mesa por Ciro, aponta que não era possível uma mudança substancial.

Desse primeiro conjunto de peças, *O filho do Cão* é aquela que menos se documentou e em relação à qual a crítica se posicionou com grandes ressalvas em alguns casos e de forma ponderada, em outros. Mas esse não foi um espetáculo que tivesse grande destaque, talvez por que não teve tempo suficiente para conquistar o público e a crítica, já que foi proibida após o golpe de 1964.

Por meio de seu trabalho teatral, Guarnieri defendeu ferrenhamente a coletividade e destacou as mazelas sociais que atingem a maioria da população brasileira, mesmo diante da política de crescimento e desenvolvimento para todos empreendida pelo governo. Levou aos palcos os operários, os malandros, os revolucionários e os camponeses. Denunciou a exploração fabril, as péssimas condições de trabalho, a falta de assistência médica, as moradias insalubres nas comunidades carentes e a falta de condições de trabalho e de sobrevivência do homem do campo, as relações de compadrio, o misticismo.

Essas primeiras peças do autor têm em comum uma intensa preocupação de com a realidade imediata, procurando retratá-la, compreendê-la e tentar modificá-la. Política e esteticamente engajadas, são obras que, ao iluminar a realidade brasileira, conseguem propor novos rumos para a dramaturgia no País por meio de sua estética.

DIFERENTES INTERPRETAÇÕES PARA O PROJETO ESTÉTICO DE GUARNIERI

EXISTEM ALGUNS TRABALHOS sobre a obra de Guarnieri, entre eles estudos acadêmicos, como dissertações e monografias, além das críticas teatrais e de uma biografia em forma de entrevista.¹⁷³ Esses estudos cumprem um papel fundamental nesta tese, uma vez que apontam na linguagem estética de Guarnieri questões diretamente relacionadas à sua militância política.

¹⁷³ Aqui destacamos: Lúcia Maria Mac Dowell Soares, Elza Cunha Vincenzo e Sergio Roveri.

As críticas foram escritas principalmente por: Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado. Em outros capítulos serão utilizadas as valiosas contribuições de Ludmila Freitas, Sirley Cristina de Oliveira e Claudia Arruda Campos.

No que se refere às críticas, elas, ao destacar os temas presentes nos textos do dramaturgo, contribuem para uma melhor visualização de seu trabalho pelo público e principalmente para o entendimento de sua estética teatral.

Em linhas gerais, elas ressaltam o sucesso de público, a decepção em relação a determinado espetáculo ou a grata surpresa pelo que se viu em cena, a importância das peças para os palcos brasileiros, assim como a confiança na prosperidade da empreitada.¹⁷⁴ Em relação à atuação de Guarnieri como ator, as críticas sempre foram elogiosas, mas com relação ao trabalho de autor teatral existem algumas ressalvas. Aqui, o principal intuito de utilizá-las será o de observar como deram visibilidade a uma proposta de teatro que estava sendo gestada pelos jovens do TPE e que se foi consolidando ao longo dos primeiros trabalhos do autor em questão.¹⁷⁵

O ponto de partida para a discussão serão os escritos sobre *Eles não usam Black-tie*. De início será analisada a crítica teatral e, posteriormente, os trabalhos acadêmicos.

A crítica de Sábato Magaldi reitera a importância de *Black-tie* para o teatro brasileiro e acrescenta:

O tradicional conflito de gerações coloca-se de maneira diversa: o pai, sempre fiel ao meio de origem, não titubeia quando deve enfrentar um problema; e o filho, entregue aos padrinhos e tendo servido como pajem, isto é, sendo um alienado da vida autêntica do morro, toma a decisão que a comunidade condena. Sugere o dramaturgo que as circunstâncias moldam o indivíduo, e o próprio pai se responsabiliza pela defecção do filho, por não querer considerá-lo congenitamente mau.¹⁷⁶

Esse posicionamento do crítico encaminhou muitas discussões sobre o texto. Ao falar em conflito de gerações, muitos pesquisadores esquecem que outros jovens da idade de Tião têm posições distintas daquelas tomadas por ele, logo esse conflito não atinge gerações. Tião

¹⁷⁴ Cf. PRADO, Décio de Almeida apud VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

¹⁷⁵ Especificamente sobre o espetáculo *Eles não usam Black-tie*, a historiadora Rosângela Patriota assim se manifesta: “[...] a temporada vitoriosa do espetáculo e as críticas favoráveis assinadas por Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Miroel Silveira, entre outros, deram visibilidade a uma proposta de teatro que já estava sendo gestada, há algum tempo, pelo Teatro Paulista do Estudante (TPE), do qual fizeram parte profissionais consagrados como Ruggero Jacobbi e Carla Civelli, e jovens artistas, como Vianinha, Guarnieri, Vera Gertel, entre outros”. PATRIOTA, Rosângela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 6, p. 3, 2006, disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>>.

¹⁷⁶ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 245-246.

é fruto do seu tempo histórico e de suas escolhas, que primam pela individualidade e não pela coletividade. Ele é o significado mais forte da modernidade.

Sobre *Black-tie*, Décio de Almeida Prado assegura que a montagem tinha qualidades artísticas e estéticas importantes para o teatro naquele momento, mas essa avaliação não significou sua adesão irrestrita às outras produções que Guarnieri assinou.

Eles não usam Black Tie põe diretamente o dedo na ferida. A greve é o seu tema ostensivo, uma greve operária, de reivindicação por melhores salários, que acaba por separar pai e filho. O pai, revolucionário consciente de seus fins, forte da força de sua classe, é um dos cabeças do movimento. O filho, criado, por circunstâncias várias, em um ambiente diverso, pensa em primeiro lugar no próprio futuro. Corajoso quando se trata de enfrentar os homens – e o fato mesmo de furar deliberadamente a greve põe isso em evidência – o seu medo é de outra natureza: o grande medo de nossa sociedade moderna. O medo de ser pobre. Jovem, nas vésperas de se casar, com mulher e filho em perspectiva, só tem um cuidado: fugir de sua condição operária, melhorar de vida, subir – e quem ousaria, de consciência tranqüila, lançar-lhe a primeira pedra?¹⁷⁷ (Destaque nosso)

O medo de ser pobre, de ser operário e de aliar-se ao pai e aos companheiros de trabalho em uma greve iria selar definitivamente o compromisso de Tião com sua classe. Esse trecho motivou as análises de Mac Dowell, que acredita encontrar nesse ponto a crença de Guarnieri na dignidade humana. Dignidade que o autor empresta a seus personagens. A fé na luta por mudanças que chega ao ponto da idealização dessa luta. Para ela “[...] os personagens podem ser pobres, tristes, mas são sempre incorruptíveis, solidários, verdadeiros heróis da pobreza e da luta contra a injustiça social, o que não deixa de ter sua beleza, porém também um tanto de mistificação”.¹⁷⁸

Vincenzo, pautando-se principalmente nos comentários de Décio de Almeida Prado sobre o espetáculo, reafirma que as qualidades de *Black-tie* extrapolam o tratamento realista dado ao tema. Acredita que a obra consegue colocar em discussão questões salutaras para a sociedade daquele momento, principalmente as relacionadas à greve e à organização sindical.

A greve, entretanto, não é um tema materializado no palco, sendo somente mencionada, e em relação a ela são mobilizados Otávio e Tião para o desenvolvimento da ação dramática. O grande mérito da peça é colocar no palco a ação de trabalhadores,

¹⁷⁷ PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**: Crítica Teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva. 2002, p. 129-130.

¹⁷⁸ SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O teatro político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983, p. 45.

moradores do morro lutando por mais dignidade, por melhorias salariais, dignas condições de vida e de trabalho e a greve é uma maneira de explicitar todas essas necessidades.

Em relação a *Gimba*, Décio de Almeida Prado acredita que o espetáculo não passaria por uma segunda visita, em comparação a *Black-tie*, que o crítico viu três vezes. Compara as duas obras e atribui à primeira o frescor da juventude ingênua em relação a alguns pontos, mas não perdoa esse mesmo traço na segunda peça. Afirma que a visão ingênua e rósea do autor prejudica a composição do espetáculo e do protagonista.

Bem limitado é o alcance de sua denúncia social, feita em termos de reportagem popular. Os homens, segundo sua perspectiva ética, dividem-se rigidamente em bons e maus. Bons são os operários, os malandros do morro, os criminosos que se regenerariam caso fossem deixados em paz. Maus são os delegados e seus asseclas. Ora, essa visão maniqueísta do mundo, compreendido como luta entre vilões e heróis, não combina com o ponto de vista marxista, que temos bons motivos para acreditar seja o do autor. [...] O que haveria de escandaloso no capitalismo seria o próprio capitalismo, o funcionamento em si da máquina econômica, não estas ou aquelas falhas secundárias. O marginal, portanto, como tema revolucionário, interessa bem menos do que o trabalhador da fábrica [...].¹⁷⁹

Para Almeida Prado, a estrutura criada por Guarnieri é falha, pois não deixa claro que existem motivos mais sólidos para que o protagonista queira mudar de vida. Não acredita na dicotomia que classifica os homens como bons ou maus, pois essa simplificação provoca no espectador uma adesão cega, impedindo-o de observar que a pobreza e a criminalidade, muitas vezes, são frutos desse sistema injusto.

Para Sábato Magaldi, o texto abdicou do que deveria ser seu ponto forte: discutir os conflitos urbanos, principalmente a falta de estrutura dos morros e a carência de serviços básicos vividas pela população.

O texto abdica de uma forma própria de narrativa para apoiar-se nos esquemas tradicionais da fatura dramática, o que acarretou o recurso a personagens com funções consagradas desde a tragédia grega. Essa mitificação (ou mistificação) da realidade do morro adotou a mensagem do autor, tornou-a candente para os ouvidos mais delicados, fez do texto pretexto para um lindo espetáculo, libreto para uma quase comédia musical, enfraquecendo o que poderia haver de sólido e eficaz.¹⁸⁰

¹⁷⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Eles não usam Black-tie* (e *Gimba*). In: _____. **Teatro em Progresso: Crítica teatral** (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, p. 131-132.

¹⁸⁰ MAGALDI, Sábato. Introdução aos conflitos urbanos. In: _____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 248.

Vincenzo, por sua vez, avalia a qualidade do texto de Guarnieri discordando, em parte, da crítica, para defender a tese que *Gimba tem o mesmo caráter de denuncia social que Black-tie*. Procura justificar as escolhas do autor e enfatiza que uma das preocupações de Guarnieri é não ser panfletário. Ao lado disso, mais uma vez, endossa a crítica feita por Sábato Magaldi¹⁸¹ ao espetáculo. Todas as considerações do crítico são feitas a partir de *Black-tie*, o que diminui o impacto de *Gimba* junto à crítica, pois, ao lado da primeira, consagrada pelo público e pela crítica, qualquer outra obra pareceria menor.

Ao retratar o malandro do morro cansado de legitimar-se pela violência junto à comunidade e dos antigos crimes para manter essa liderança, o autor retira a força de luta desse protagonista. Gimba, ao querer viver em outro lugar com sua amada, para de se preocupar com a comunidade, o que deixa entrever que se cansou da luta cotidiana pela sobrevivência. Assim diminui a eficácia social de seu personagem, que acaba morto pela polícia. Por meio dessa tragédia vemos se esvaír os sonhos de Gimba.

Em se tratando de *A Semente*, as considerações de Décio de Almeida Prado enfocaram a exatidão do espetáculo ao discutir o papel do revolucionário. Para ele a encenação foi exata, sem exageros cênicos nem malabarismos desnecessários por parte do Diretor. Observa ainda que as teorias teatrais utilizadas serviram bem à composição do espetáculo, assim como a cenografia de Cyro Del Nero. Em sua análise sobre o elenco, não poupa elogios tanto aos protagonistas quanto aos que fizeram papéis menores. E complementa:

A peça, no entanto, não conclui a favor de uma ou de outra posição. Se o partido parece fazer de menos, Agileu faz seguramente demais, entornando o caldo que, no mínimo, deveria manter-se a fogo lento. O que subsiste, então, uma vez encerrada a peça? Subsiste, mas do que soluções de fato ou orientações doutrinárias, uma admirável exposição da problemática revolucionária, transportada para o plano humano. Agileu, não há duvida, é o protagonista do drama. Porem, não é o herói vitorioso.¹⁸²

¹⁸¹ Crítica feita para o Suplemento Literário do Estadão em 09 de maio de 1959. Alguns trechos merecem maior destaque. “Já alcançamos... um estágio em que não é possível permanecer na atitude primária do elogio irrestrito ou da condenação categórica. Há alguns anos atrás, justificava-se uma benevolência real com as tentativas sérias do nosso palco... hoje, a superação do período polêmico permite que se instaure plenamente a fase crítica do teatro brasileiro, sem que as eventuais restrições signifiquem menosprezo pelo valor. [...] a peça perdeu em sinceridade artística e contundência na denuncia social. Dramática e ideologicamente, *Gimba* representa um recuo que não consegue passar despercebido”. MAGALDI, Sábato. De *Black-Tie* a *Gimba*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Suplemento Literário, [s/p], 09 Maio de 1959.

¹⁸² PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri Revisitado. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Gianfrancesco Guarnieri: O melhor teatro**. 2. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 08.

Alem da derrota do movimento grevista, Agileu sai como traidor de sua classe. O seu planejamento falha: as reivindicações não são atendidas, os líderes são presos e não se sabe ao certo em quem confiar. Para o Partido, bastaram as suposições provocadas pelo Delegado para a expulsão sumária de Agileu, mesmo sem provas. Quem vence ao final do espetáculo é o capitalismo, mas há uma semente que poderá frutificar.¹⁸³

Por meio da peça Guarnieri chamou a atenção para a perda de significado que ocorreu no Partido e também para terminologias demasiadamente utilizadas e que tiveram completamente esvaziado o seu significado, uma vez que permanecem apenas no discurso. Não só isso, mas a burocracia se tornou um dos grandes inimigos da ação revolucionária. Seriam necessárias mudanças urgentes para que a massa voltasse a acreditar na possibilidade de algo novo, diferente da realidade que se apresentava. É interessante o fato de que os elementos que Rangel admira na obra,¹⁸⁴ esse caleidoscópio produzido por Guarnieri, que anuncia várias histórias interligadas, sejam os considerados pontos frágeis na análise de Sábato Magaldi:

[...] a concessão à facilidade, motivada talvez por resquícios de insegurança literária...: a promessa que Agileu faz do avião ao menino, prenúncio idílico de melhores dias futuros; a declaração de amor de João e Alice, de gosto duvidoso; a loucura de Américo (cheia de alucinações relativas à morte do filho) e o conseqüente suicídio na fábrica; o chocalho preto, antevisão supersticiosa da desgraça que ocorreria a Alice; o sacrifício dela por um tiro disparado durante a passeata.¹⁸⁵

78

¹⁸³ Em outro momento, o mesmo crítico faz as seguintes considerações: “[...] Corresponde [...] ao enfraquecimento do único partido de esquerda que chegou a representar, em certo momento, uma verdadeira força política dentro do País: o Partido Comunista. É contra ele, portanto, que Gianfrancesco Guarnieri vai dirigir a sua crítica, não propriamente quanto aos seus objetivos, mas quanto aos seus quadros e aos seus processos. Guarnieri acusa-o de ter-se fechado dentro das suas teorias, de desprezar os homens, os fatos, a ação revolucionária direta, em favor de conceitos abstratos, de não enxergar a realidade, brutal, sangrenta, imediata, a não ser através de chavões que acabaram por perder qualquer eficácia ou virulência”. PRADO, Décio de Almeida. *A Semente*. In: _____. **Teatro em Progresso: Crítica teatral (1955-1964)**. São Paulo: Martins Editora, 1964, p. 198.

¹⁸⁴ Flávio Rangel, diretor do espetáculo, comenta que “A massa é a protagonista da peça; e dela ressalta Agileu, que com uma envergadura de herói trágico luta com todas as suas forças para tirá-la da condição subumana em que vive. A proposta de Agileu, fixo na sua eternidade, tem um ponto em comum com o berço do teatro, porque de uma certa forma ele luta contra o destino (com a diferença de que agora ele é conhecido, e portanto modificável); e essa proposta, além de uma saudável emulação, é também uma das mais precisas contribuições à galeria dos personagens da nova dramaturgia brasileira. A felicidade do autor na fixação de seus caracteres revela uma notável dose de observação – já demonstrada em suas produções anteriores – e também um grande poder de síntese. Desfilam aqui diversas mundividências do nosso povo; e no final da peça pode-se ver um retrato vivo do Brasil, por meio do amor de Rosa, do esperançoso lirismo de João e Alice, da perplexidade de Jofre, da confiança de Cipriano, da tragédia de Américo, das contradições dos operários, e do fascinante, complexo, magnífico personagem de Agileu”. RANGEL, Flavio. Apresentação. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Teatro de Gianfrancesco Guarnieri 2: A Semente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 07-08.

¹⁸⁵ MAGALDI, Sábato. *A Semente e os mitos*. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, 13 maio 1961.

Elza Cunha Vincenzo, em sua análise sobre *A Semente*, valida enfaticamente a posição de Sábato Magaldi¹⁸⁶ em detrimento de outros críticos que também se posicionaram a respeito do texto de Guarnieri.¹⁸⁷ Em relação a esse trabalho, Vincenzo acrescenta:

A Semente narra dramaticamente um episódio dessas lutas e desses desacertos. No quadro conturbado que inclui as dificuldades, contradições e oscilações da própria esquerda, do Partido, em meio a indefinições dos companheiros, é que Agileu, o revolucionário, desenvolve sua atividade.¹⁸⁸

A autora acredita que Agileu é traído pelas próprias limitações, assim como o herói grego. O fato de não conhecer as fronteiras de seu poder o deixa vulnerável. No entanto, não terá oportunidade de aprender com os próprios erros, pois não há oposição entre vida e ideologia. De acordo com suas apreciações, Guarnieri criou o herói utópico, quixotesco. Sua maior vitória seria a conscientização da classe operária.

Para Lúcia Maria Mac Dowell Soares, *A Semente* pertence ao período intitulado por ela de “fala politizada”. Julga a peça um símbolo dos rumos trilhados pela esquerda brasileira. Para a autora, Agileu, como líder operário comunista, não sabe ao certo o momento em que a mobilização operária deveria acontecer. No afã da mudança dessa ordem social injusta, parte para o confronto. Diante da necessidade histórica o revolucionário, se esquece da democracia e propõe autoritariamente os caminhos da mobilização. Assim, confrontam-se operários e policiais numa luta injusta e com perda para os dois lados. Para Soares, Agileu, como esclarecedor e conscientizador das massas, desperta consciências e leva a massa a mudar sua forma de estar em sociedade. Ela avalia que a maior limitação da peça está no atrelamento do movimento operário à questão da liderança, pois esse acaba sendo o maior mal do

¹⁸⁶ Vincenzo reitera o trabalho de Magaldi: “A crítica de Sábato Magaldi tem outro nível. Além-se realmente ao texto (e ao espetáculo) desbastando-o para descobrir nele as linhas estruturais em que está montado, aplicando-lhe esquemas interpretativos que acabam por incorporar-se ao significado total da peça (já que partem dela mesma) e enriquecendo o fenômeno cultural que sua criação representa como um todo [...]”. (Ibid., p. 96-97.)

¹⁸⁷ Suas restrições são principalmente com relação às observações feitas por Paulo Francis e Paulo Hecker Filho. A análise de Francis acentua que o texto de Guarnieri possui os piores clichês melodramáticos, além da inconsistência política que transforma o debate revolucionário em “bravatas colegiais”. Já as considerações de Hecker Filho tendem a ponderações psicológicas, acreditando ele que os personagens criados são máscaras superficiais da realidade, e ainda adverte que o principal mal de *A Semente* é ser “escassamente peça”. (PRADO, Décio de Almeida apud VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 86-99.)

¹⁸⁸ PRADO, Décio de Almeida apud VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 85.

movimento.¹⁸⁹ No entanto Guarnieri deixa claro que esse militante não representa sua classe, pois é sectário, insensível, autoritário e não mede esforços para alcançar os objetivos que acredita serem de sua classe.

O espetáculo recebeu críticas que se atentaram ao diálogo provocado pelo autor: qual a função e a necessidade do Partido, ou do atrelamento dos sindicatos ao PCB? Do ponto de vista do marxismo ortodoxo, que avanços podem ser apontados no início dos anos 60 e que críticas Agileu propõe que o próprio partido se faça? Sem dúvida, algumas dessas questões foram abordadas nas autocríticas realizadas anteriormente pelo PCB, mas até que ponto ele conseguiu atender a elas? Acreditamos que uma das principais limitações do movimento sindical é o atrelamento ao Partido, que por sua vez limita as reivindicações às mudanças no nível econômico. No entanto essas mudanças não são suficientes para a modificação efetiva da sociedade. Além disso, a peça foi importante por ter conseguido dialogar com o PCB e com outros setores importantes. Ela revisitou temas caros ao partido, como o sectarismo, o trabalho de cúpulas e as decisões autoritárias.

A atuação nas direções sindicais deve ser vista como um meio que possibilita a organização, mobilização e unidade dos operários. Essa direção não deve servir para a burocratização do sindicato e esse não deve atuar como instituição beneficente, mas como lugar de forjar consciência de classe e organização de lutas. Desse ponto de vista, Agileu é a representação do que Prestes esperava de um comunista. Para ele, aos “[...] comunistas, como vanguarda da classe operária, cabe colocar-se à frente da luta pelas reivindicações vitais dos operários, dos camponeses e das massas trabalhadoras, embora tais reivindicações não recebam o apoio dos setores da burguesia que participam do movimento nacionalista”.¹⁹⁰ Essas reivindicações imediatas são importantes, mas deve-se ter no horizonte outras lutas maiores, como a emancipação do país do jugo das grandes potências mundiais, o progresso e as liberdades democráticas. Diante disso, mesmo sendo partidário do PCB, Guarnieri não deixa de emitir suas avaliações sobre as lideranças partidárias e sobre os possíveis equívocos

¹⁸⁹ Cf. SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O teatro político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983. p. 07-103. Em linhas gerais a autora propõe uma análise do espaço cênico do Teatro de Arena, da discussão em torno da dramaturgia nacional e da proposta de um teatro revolucionário. Parte das divisões etapistas propostas por Augusto Boal, porém informa ao leitor que essas fases, apesar de serem apresentadas pelo autor como inevitáveis, deixam de fazer referência a acontecimentos que foram decisivos para toda a produção do Arena. Procura, de certa maneira, articular o processo vivenciado pelo grupo e os acontecimentos sociopolíticos que circundavam a sociedade pré-golpe.

¹⁹⁰ NOVOS RUMOS, 07 a 13.08.1959. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943-1964)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 301. V. 2.

dos momentos da ação, seja uma passeata, uma greve ou uma negociação entre patrões e empregados. Ainda assim, *A Semente* se recusa a ser panfletária, primando pela qualidade estética para contribuir na construção de uma dramaturgia nacional e comprometida com a sociedade.

Ao contrário do que aconteceu com *A Semente*, que tratou da questão do revolucionário que abdicou de tudo em prol da coletividade e foi recebido e entendido pela crítica de forma positiva, a quarta peça desse período, *O Filho do Cão*, foi extremamente criticada. Em linhas gerais o espetáculo foi classificado de enfadonho e lento. Mas a maior crítica feita ao espetáculo, apesar do depoimento de Guarnieri ser contrário, é que o autor desconhecia a realidade que procurava retratar.

Junte-se um esboço de peça a um projeto de espetáculo e tem-se ‘O Filho do Cão’, que estreou anteontem no Teatro de Arena. A peça de Gianfrancesco Guarnieri, pelo que consta no original, foi escrita em fins de novembro último, ensaiada às pressas, desservida por um encenador inexperiente como Paulo José de Sousa e atirada ainda verde ao público. O resultado é um espetáculo que em nenhum momento se define inteiramente como drama ou como comédia, que se arrasta longa e monotonamente por quase 3 horas e que não justifica a ida ao teatro. Guarnieri não contou desta vez com os fogos de artifício, as mistificações cênicas de Flavio Rangel. Pelo contrário, é o inexperiente Paulo José quem conduziu os destinos de sua quarta produção, talvez a mais difícil porque enveredando por searas estranhas à vivência do autor: o latifúndio no Nordeste brasileiro e a credence dos camponeses. Paulo José não foi capaz de dar um tom ao espetáculo. Se, por um lado, não conseguiu fazer com que muitos dos intérpretes criassem os personagens (a impressão que se tem é de atores fantasiados de nordestinos, isto especialmente no caso do próprio Guarnieri), por outro permitiu certos descontroles emocionais, transformando o espetáculo em gritaria e numa agitação que muito fizeram lembrar a encenação absurda de ‘As feitiças de Salem’ entre nós. [...].¹⁹¹

81

Em grande medida essa crítica coincidiu com o que foi dito sobre esse trabalho de Guarnieri, principalmente com relação à duração do espetáculo, à direção e à falta de ensaio dos atores. Todo o primeiro ato se dedica a preparar o espectador para os atos seguintes. Nesse “prólogo”, ele é informado das condições a que estão submetidos os camponeses. Ao mesmo tempo, observa-se a total inércia dessas figuras que informam os espectadores de tal situação, o que pode ser relacionado com a falta de mobilidade social no Nordeste, o apego às tradições e a lentidão com que as mudanças se processam naquela região. Além disso, o autor deixa claro que, mesmo diante da situação de penúria vivida pelos camponeses, eles ainda não

¹⁹¹ CARVALHAES. *Esboço de cena em projeto de Espetáculo*. Folha de São Paulo, 23 jan 1964, III Caderno, p. 4. Ilustrada.

estão prontos para a luta, para a efetivação da resistência e já foram alertados: aqueles que tentaram subverter a ordem acabaram mortos.

A crítica de Almeida Prado não se restringe ao longo primeiro ato:

Que quis dizer Gianfrancesco Guarnieri com sua peça? Desmascarar o misticismo popular nordestino, baseado, como todos sabem, na ignorância e na pobreza? Culpar o regime econômico que permite condições subumanas de vida, corrompendo com igual eficácia patrões e assalariados? Tudo isso a um só tempo, com toda a certeza – e é esta própria riqueza de intenções que vai dilacerar o texto, solicitando-o em várias direções.¹⁹²

Para Almeida Prado, talvez a multiplicidade de temas suscitados e a forma como foram abordados seja o principal problema da peça. Salienta ainda que os argumentos utilizados para a construção de *O Filho do Cão* sejam soluções pouco eficientes e que o debate não acrescenta alternativas para o camponês expropriado.

Por outro lado, Helena Silveira convida entusiasmadamente os espectadores a prestigiarem a mais nova peça de Guarnieri. Para ela,

O jovem autor transpôs inúmeras dificuldades. Uma delas foi transformar panfleto em obra de arte. O desvalimento infinito do nosso homem rural, prisioneiro de superstições, ignorâncias, longe de amparos oficiais, é retratado com tal pungência e simplicidade que se torna, implicitamente, em brado de revolta, sem recorrer a textos discursivos. Nos momentos mais dramáticos, passíveis, por isso mesmo, de abrir as comportas da hilaridade, o autor, deliberadamente, marcha para o burlesco e põe o latinfundiário-sedutor-demoníaco falando à moda de herói hollywoodesco. O efeito é instantâneo e vale como ‘slogan’, qualquer coisa que cheirasse a ‘capital espoliador’, ‘monopólio de trustes’, imperialismo’, etc. A platéia ri desafoçada, para mais adiante apiedar-se das endemoninhadas.¹⁹³

82

Em sua análise, Silveira enfatiza e reitera posições que o próprio autor tem a respeito do camponês, o que auxilia nas escolhas e no tom do espetáculo. Salienta que, sem ser discursivo, Guarnieri consegue dialogar com os problemas do campo e ainda brincar com as inúmeras superstições associadas ao imaginário campesino. Mesmo assim, não é possível negar que esse espetáculo coloca em discussão os problemas vivenciados pelo camponês no final dos anos 1950 e início dos anos 1960: as dificuldades enfrentadas pela falta de posse da terra, a expulsão em massa dos meeiros das propriedades que eram retomadas pelos

¹⁹² PRADO, Décio de Almeida apud VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 110.

¹⁹³ SILVEIRA, Helena. **Folha de São Paulo**, I Caderno, Ilustrada, p. 4, 24 fev. de 1964.

proprietários para o plantio de cana ou para a pecuária e os usineiros que expulsavam pequenos proprietários das terras sem indenização e sob ameaça de morte.

Ao lado das críticas jornalísticas, há o trabalho de Elza Cunha de Vincenzo,¹⁹⁴ que, por sua vez, assume a visão de Guarnieri e endossa a crítica, especialmente aquela assinada por Décio de Almeida Prado. Vincenzo assinala que essa é a única crítica **verdadeira** apesar de ele [Décio de Almeida Prado] não conhecer o texto teatral. Enfatiza a visão do crítico em dois momentos de forma mais acentuada: “**Como sempre**, Décio de Almeida Prado está atento aos vários aspectos do espetáculo”¹⁹⁵ e sobre a ineficácia da peça junto ao público a autora declara: “[...] não podemos saber se efetivamente *O filho do cão* não resiste à prova do palco e **aceitamos a visão competente de Decio de Almeida Prado**”.¹⁹⁶ Termina sua análise salientando que a peça de Guarnieri não possui herói positivo – que seria responsável pela mudança, pela rebelião social ou pelo sacrifício por um ideal –, pois existe uma impossibilidade, por parte do autor, de apoiar qualquer personagem daquele universo, haja vista que, sendo o nível de inconsciência política tão grande que até a revolta seria algo impensável, essa ideia foi anulada.

No entanto, é importante fazer algumas ponderações sobre as condições nordestinas do período para poder entender esse universo. Vale destacar que nos anos de 1940 o Partido Comunista era o único a se dedicar às massas rurais. Entre 1945 e 1947, mobilizou trabalhadores rurais em quase todo o território nacional. Por isso alcançou um grande êxito nas eleições, apesar do alto grau de analfabetismo entre os camponeses. Nesse período não se formavam grandes líderes camponeses, pois as ligas eram extensões da estrutura centralizadora do PC. Logo, o líder era o mesmo do partido, Luiz Carlos Prestes. Com o fim da legalidade partidária (1947) extinguiram-se também essas organizações camponesas, uma vez que o Partido concentrou suas forças nos movimentos urbanos. Dessa maneira, o movimento camponês teve de se reorganizar sozinho e encontrar novos caminhos para sua luta.¹⁹⁷

¹⁹⁴ PRADO, Décio de Almeida apud VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

¹⁹⁵ Ibid., f. 110.

¹⁹⁶ Ibid., p. 111. (Destaques nossos)

¹⁹⁷ Para maiores informações conferir:

Outro fator que interferiu nas condições de vida dos nordestinos foi a ampliação das liberdades democráticas no governo Juscelino Kubitschek. Temas como reforma agrária e fim da miséria passaram a se estampar nos jornais e debates da época, a exemplo do Congresso de Salvação do Nordeste, realizado em 1955, em Recife. A partir desse congresso o movimento ganhou amplitude, inspirou outros congressos e foi retirado do isolamento.¹⁹⁸

Merece ser citado ainda do I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte, em 1961, que serviu de inspiração para a escrita da peça. Esse congresso foi uma oportunidade de observar as diferentes tendências de organização da massa rural. Enquanto Julião defendia a expropriação das terras sem indenização prévia, os comunistas preferiram promover a sindicalização rural e a extensão da legislação trabalhista ao campo. As propostas das Ligas lideradas por Julião, que apoiavam a reforma agrária, na lei ou na marra, arrebataram todos os delegados. Dessas divergências, surgiram dissidências dentro do Partido que iriam radicalizar ainda mais a luta, convocando guerrilheiros para a luta armada no campo.

Esses dados produzem um contraponto interessante à análise que Guarnieri faz em *O filho do Cão*, na medida em que a peça mostra camponeses expropriados de seus direitos fundamentais e que não estão empenhados em conquistá-los. Além disso, apresenta um grau de misticismo e credulidade que torna lícita a morte de um recém-nascido, suposto filho do

MORAIS, Clodomir Santos de. História das ligas camponesas no Brasil – 1969. In: STEDILE, João Pedro. (Org.). **A questão Agrária no Brasil**: História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964. v.4. São Paulo: Expressão Popular, 2006. p. 21-101;

AZEVEDO, Fernando Antônio. **As Ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982;

BASTOS, Elide Rugai. **As Ligas Camponesas**. Petrópolis: Vozes, 1984;

CALLADO, Antonio. **Tempos de Arraes**: a revolução sem violência. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980;

MONTENEGRO, Antonio Torres. As ligas Camponesas e a Construção do Golpe de 1964. **FUNDAJ**. Disponível em: http://www.fundaj.gov.br/licitacao/observa_pernambuco_02.pdf. Acesso: 10 Abr. 2011;

SILVA, Thiago Moreira Melo e. A presença das Ligas camponesas na Região Nordeste. **XIX ENGA**, São Paulo, Universidade de São Paulo, p. 1-29, 2009. Disponível em: www.geografia.fflch.usp.br/inferior/laboratorios/agraria/Anais%20XIXENGA/artigos/Silva_TMM.pdf. Acesso em: 10 Abr. 2011.

¹⁹⁸ O *Congresso de Salvação do Nordeste* influenciou a política econômica e social da região nos anos seguintes. Importantes encontros, como *O Encontro de Salgueiro* (1958) e *Seminário de Garanhuns* (1959), foram considerados por Kubitschek como merecedores de atenção e de soluções imediatas aos problemas apresentados. Das questões levantadas surgiu o Conselho de Desenvolvimento do Nordeste, que deu origem à Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste. (Cf.: MORAIS, Clodomir Santos de. História das ligas camponesas no Brasil – 1969. In: STEDILE, João Pedro. (Org.). **A questão Agrária no Brasil**: História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 42. V. 4; IANNI, Octavio. As ligas camponesas e a criação da SUDENE. In: _____. **Origens Agrárias do Estado Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 206-220.)

demônio, como parte de um ritual de purificação das jovens que foram possuídas por ele. Essa visão foi defendida pelo autor em uma entrevista. Segundo ele “[...] a visão que eu tive dos camponeses foi essa. Nada heróica. Não foi uma visão de consciência. Mas de apatia, de submissão, de medo, de incapacidade, ainda, de enfrentar os problemas reais”.¹⁹⁹

É evidente que nem todos os camponeses conseguem se libertar do jugo dos patrões, mas existe um movimento que procura estabelecer novos caminhos por meio da organização e da luta por melhorias nas condições de vida e de trabalho. A não submissão das Ligas (a partir de 1955) ao Partido Comunista nem tão pouco à União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB) significava que a preocupação principal era despertar a consciência política para a luta revolucionária mais radical e que não passava pelas etapas defendidas pelo PCB.

Diante do exposto, algumas observações podem ser feitas. Podemos dizer que essa visão sustentada por Guarnieri está em consonância com a proposta do PCB, que não reconhecia as Ligas como um movimento organizado capaz de promover uma melhoria substancial na vida campesina. Por outro lado, também se pode dizer que o Partido acreditava que a verdadeira “revolução” seria promovida pelo proletariado urbano e por vias institucionais, ou seja, defendendo, para esses trabalhadores, direitos trabalhistas fundamentais e acesso à terra.

E ainda que Guarnieri estava imbuído dos ideais isebianos, que acreditavam na necessidade de liderança “esclarecida” para levar a frente às lutas do homem do campo. Além de compartilhar da ideia que a solução para os problemas brasileiros eram as reformas, principalmente porque o desenvolvimento daquele período tinha sido desigual e, portanto, não garantiria a todos os brasileiros melhoria nas condições de vida.

A força dos seus textos, aliada a uma estética que estava sendo experimentada, fez com que o autor conseguisse se comunicar com a sociedade de seu tempo e que as peças pudessem extrapolar o texto e representar um importante diálogo com o momento histórico vivenciado pelo Brasil do final dos anos de 1950 ao trazer à tona o tema da industrialização, do proletariado, da pobreza, discutindo por meio disso a consciência social da obra de arte.

Assim que o Golpe Civil Militar efetivou-se, a peça *O Filho do Cão* saiu de cartaz. Esse momento histórico exigiu da classe teatral um redimensionamento de suas propostas,

¹⁹⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro e Movimento**. 3 ed. São Paulo: HUCITEC, 1989, p. 56.

pois o Estado instaurado não admitiria críticas tão explícitas ao Regime. Era necessário subverter artisticamente, de forma não explícita, e para isso a metáfora seria um recurso cada vez mais recorrente. Diante disso e como o país vivia a esperança de uma mudança social, os artistas, intelectuais e demais engajados buscaram alternativas para expressar seu descontentamento.

Imbuído desse sentimento de mudança, Guarnieri construiu personagens que expressavam sua esperança na perspectiva revolucionária, pois a interpretação daquele momento histórico de acordo com o Partido era que o Brasil estaria próximo de viver uma Revolução Burguesa. Assim, o golpe “desorganizou as interpretações existentes acerca da realidade brasileira”²⁰⁰. Era necessário reorganizar a frente de luta.

²⁰⁰ Rosangela, Vianinha. p. 110.

Entre a revolução democrático-burguesa e a necessidade de resistir à Ditadura Militar

É verdade que eu desejava meu país livre,
Independente, Republicano.
É verdade que eu confiei demais, e é verdade que
abandonei aqueles para quem outros diziam querer
a liberdade. E é verdade que só os abandonados
arriscam, que só os abandonados assumem, e só
com eles eu devia tratar. É verdade que eu tenho
culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que estou só.

Tiradentes
(personagem de *Arena Conta Tiradentes*).

Eu vivo num tempo de guerra
Eu vivo num tempo sem sol?
Só quem não sabe das coisas
É um homem capaz de rir.
Ai triste tempo presente
Em que falar de amor e flor
É esquecer que tanta gente
Tá sofrendo tanta dor.

Trecho da Canção: *Tempo de Guerra*
Arena conta Zumbi

Capítulo III

O PRINCIPAL PROPÓSITO deste capítulo é observar como, mesmo diante do impacto do Golpe Militar de 1964, a dramaturgia produzida por Guarnieri entre os anos de 1964 e 1969 traduziu sua postura política e a reafirmou por meio da construção de uma resistência democrática ao Golpe, o que, por sua vez, estava em consonância com as propostas do PCB. Assim, Guarnieri continuou experimentando em busca de uma estética que traduzisse seu posicionamento diante da realidade nacional. Em parceria com Augusto Boal, recontou a história de Zumbi dos Palmares – *Arena conta Zumbi* – e de Tiradentes – *Arena conta Tiradentes*. O que une esses dois trabalhos é principalmente a presença do herói positivo e o papel desempenhado por eles: sacrificar-se pela revolução. Foram retomados porque são exemplos de dedicação a uma causa: mudança do *status quo*, questionamento dos padrões estabelecidos e tentativa de transformação social. Os musicais se utilizaram da história para falar do presente (1965 e 1967 respectivamente). Já *Animália*, composta para a I Feira Paulista de Opinião (1968), procurou identificar o poder revolucionário do jovem e a manipulação exercida pelos meios de comunicação, em especial a TV. Aborda ainda as diferentes perspectivas políticas para a sociedade brasileira naquele período. *Marta Saré* retoma a temática nordestina, mas agora para pensar a migração, a miséria, a prostituição e os caminhos do Partido e dos militantes no ano de 1969.

88

Dessa forma, mesmo diante de um Estado que a cada momento cerceava mais e mais a liberdade de expressão, Guarnieri não deixou de se manifestar, encontrando nos musicais e na música um veículo eficiente para traduzir sua mensagem. Se não podia dizer, não o impediram de cantar. Suas obras não perderão o cunho político e se consolidarão esteticamente ligadas ao Realismo Crítico.

OS MUSICAIS: *ARENA CONTA ZUMBIE ARENA CONTA TIRADENTES*

O GOLPE MILITAR deixou a esquerda perplexa. A esperança da revolução se esvaía e agora era necessário enfrentar o Estado que se havia instado a partir de 1964. O teatro procurou dar suas respostas a esse tempo e uma das primeiras encenações foi o *Show Opinião*. Produzido em dezembro de 1964 pelo Grupo Opinião e pelo Teatro de Arena de São Paulo, o *Show* tinha como proposta fundamental “[...] dizer não à ditadura e resistir à permanência dos

militares no poder”.²⁰¹ Para isso lançou mão de formas inovadoras no palco, ao reunir em cena diferentes manifestações da cultura popular e conteúdo político, tornando-se o espetáculo uma das bandeiras da resistência ao regime militar.

O texto de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa apresenta temas ligados às classes subalternas, como o desemprego, a pobreza, a favela, os morros do Rio de Janeiro, o problema da terra no Nordeste, a seca, as lutas do homem do campo, a migração, o latifúndio, o descaso governamental e a procura de novos horizontes no centro sul do país. Temas que procuravam denunciar as mazelas da maioria do povo brasileiro. Ao lado da contundência do texto, as canções seguiam o mesmo estilo, canções de “protesto” contra as estruturas construídas pelos militares. Outro recurso adotado pela produção de Augusto Boal foi o teatro de revista marcadamente cômico, debochado, irônico e com personagens tipo.²⁰²

Entre as várias canções que compunham o espetáculo, *Carcará* explicita a dura realidade do povo nordestino e a preocupação dos autores com a miséria e o subdesenvolvimento da região. Reconhecidamente espaço de grandes latifúndios e caracterizado pela falta de oportunidades que os camponeses têm de mudar sua realidade, evidencia-se ali uma crise agrária. Ao recorrer a temáticas ligadas à questão social da terra, os dramaturgos procuraram discutir as ações autoritárias impostas pelo governo militar sobre o homem do campo.²⁰³ *Carcará* é uma típica ave de rapina do nordeste brasileiro que *pega, mata e come*. É reconhecido na região pela violência com que ataca suas presas. Metaforicamente “foi interpretada como símbolo de violência e repressão dos militares”,²⁰⁴ principalmente por ser uma ave que consegue sobreviver em qualquer situação, tanto de abundância quanto de escassez.

²⁰¹ OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o Show Opinião (1964). 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2011, f. 07.

²⁰² Cf. Ibid. De acordo com Oliveira, o *Show* criou novas formas estéticas que influenciaram o teatro nas décadas seguintes. “No palco, uma mistura de linguagens, onde se viu e ouviu a música popular brasileira, o teatro, a literatura, o cinema. A sua realização trouxe a mistura de sons, vozes, linguagens soltas, fragmentadas, sem se preocupar com a seqüência lógica dos acontecimentos. Acrescente-se, ainda, que os dramaturgos envolvidos na produção do musical, diante da rica trajetória que apresentavam no campo do teatro [...] carregavam referências muito precisas do teatro alemão de Bertolt Brecht e Erwin Piscator”. (Ibid., f. 09) Todas as experiências dos dramaturgos e do diretor foram importantes para a construção do espetáculo que, ao lado das teorias de distanciamento e estranhamento, contribuíram para a produção de uma atitude crítica diante da encenação.

²⁰³ Ibid., f. 219-220.

²⁰⁴ Ibid., f. 219.

Para a historiadora Sírley Cristina de Oliveira,

Carcará [...] [musicalmente] se transformou [...] numa das trincheiras de luta contra o autoritarismo. A ave de rapina violenta e ágil no ataque e na eliminação do mais fraco é uma notável e criativa *alegoria* da força e da violência utilizadas pelo Presidente Castelo Branco e seus respectivos burocratas militares ao assumirem o poder.²⁰⁵

Castelo Branco foi responsável por decretar o AI-2, que entre outras arbitrariedades fechou o Congresso Nacional e decretou a Lei de Imprensa restritiva, e por assinar a Lei de Segurança Nacional.²⁰⁶

Em um dos momentos do espetáculo é *Carcará* que cria o distanciamento entre as falas dos personagens, assim provocando a reflexão e a busca de significados do que se processa no palco. A música interrompe e desestabiliza o relato de João do Vale, chamando a atenção para os problemas políticos que se localizam fora dos palcos, mas que nele são sugeridos, o presente político – autoritarismo, repressão, coação – simbolizado pelo poder de *Carcará* – *que pega, mata e come*.

Sucesso de público e de crítica, o *Show Opinião* conseguiu estabelecer diálogos e também causou muitas polêmicas. Para alguns críticos e intelectuais, a obra era fechada, solidária à esquerda e tinha posicionamento romântico com relação às questões ligadas ao nacional e ao popular. Ao discutir os temas ligados às classes subalternas, se solidarizou com alguns setores da esquerda e com o PCB na resistência ao golpe que se impôs ao País. No entanto, o *Show Opinião* é bem mais do que um manifesto do PCB, é a instigante tentativa de uma parcela da sociedade que procurou resistir aos acontecimentos políticos de 1964 e construir um debate sobre o Estado de exceção instaurado.

Em 1965, outro musical, *Arena Conta Zumbi*, procurou estabelecer reflexões sobre esses tempos de exceção. Nele os diálogos são extremamente significativos, pois, ao mesmo tempo em que falam de uma realidade já finda – a escravidão e os diversos embates entre as autoridades, os senhores de engenho, a igreja e os negros –, também remetem ao presente, numa metáfora sobre a liberdade e as dificuldades para alcançá-la. Assim, esse texto consegue extrapolar aquela realidade e falar do presente. Momento delicado para a sociedade brasileira,

²⁰⁵ OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o *Show Opinião* (1964). 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2011, f. 222.

²⁰⁶ Cf. *Ibid.*, f. 222; FICO, Carlos. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

em que a esquerda e outros setores que se contrapunham ao Estado instaurado tentavam expressar sua insatisfação.

O espetáculo *Arena Conta Zumbi* foi baseado no romance *Ganga Zumba* de João Felício dos Santos, com música de Edu Lobo e participação especial de Vinicius de Moraes na composição de *Zumbi no açoite*. O texto final é assinado por Guarnieri²⁰⁷ e Boal,²⁰⁸ que usaram também documentos de época para compô-lo. O espetáculo estreou no Teatro de Arena no dia 1º de maio de 1965. O musical é composto de dois atos. O primeiro abrange desde a fuga do cativo até a construção de Palmares por Zumbi. Enfoca principalmente a sociedade criada em Palmares: livre, pacífica, sustentada pelo trabalho e pela solidariedade.

O segundo ato põe em cena a execução dos planos para acabar com Palmares e todos os outros quilombos construídos pela força da liberdade. O novo governador Dom Ayres trama uma repressão aos quilombolas, comandada pelo Capitão-Mor Fernão Carrilho, que tem ordens de acabar com qualquer foco de resistência negra que encontrar. D. Ayres fala das atribuições desse soldado: “[...] convém que a pessoa que houver de ocupar o dito posto seja prática de valor de resolução para – nas ocasiões que se oferecerem – prender, torturar, castigar, matar estes negros fugidos e lavantados”.²⁰⁹ Deixa claro que, em caso de resistência à prisão, podem ser sumariamente mortos, conforme a lei. Como demonstração de força, o governador autoriza a destruição da cidade de Serinhaem, considerada traidora por não

²⁰⁷ De acordo com Guarnieri, o espetáculo *Arena conta Zumbi* iniciaria uma série, mas, dado o momento histórico, a falta de liberdade de expressão e a truculência da repressão, o projeto foi abandonado. A dificuldade inicia-se com a apresentação do trabalho para a censura. Segundo Guarnieri, a censora que liberou o trabalho não tinha ideia do alcance que poderia atingir, naquele momento histórico, o nome de Zumbi. Depois da liberação, ela passou a pressionar o Grupo para que tirasse a peça de cartaz, pois, por sua vez, estava sendo pressionada pelos superiores, ao que Guarnieri respondia: “Mas minha senhora, veja se isso é possível. Nós temos casa lotada todos os dias, nós não podemos, em sã consciência, tirar a peça de cartaz. A menos que a senhora proíba a peça, a senhora tem este poder, não tem?”. (ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** – Um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 135-137.) Dessa maneira a censora ficava em dúvida, pois não queria assumir essa responsabilidade sozinha. Foi nesse período também que o Regime foi mostrando seu lado mais sombrio: ainda na temporada de *Zumbi* não eram raros os telefonemas ameaçando os atores e o teatro.

²⁰⁸ Para Augusto Boal o teatro é necessariamente político, como são todas as atitudes e atividades humanas. Entende-o como uma arma de luta contra a dominação, por mais que as classes dominantes tentem se apropriar dele para efetivá-la. À frente do Arena, foi um dos responsáveis pela investigação de uma dramaturgia e interpretação voltadas para as discussões e reivindicações nacionalistas, em voga na segunda metade dos anos 1950. (Cf. BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; _____. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.)

²⁰⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto; LOBO, Edu Lobo. *Arena conta Zumbi*. [19--]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia, f. 31. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=arena+conta+zumbi&t=>>. Acesso em: fev. de 2011. Este texto foi disponibilizado para pesquisa em PDF pela biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia e faz parte do acervo digitalizado de peças teatrais. Um projeto financiado pela FAPEMIG e também pela UFU.

colaborar com efetivo e armas. Diante da sua recusa em enviar recursos, restam poucos homens e armas para ir em busca do quilombo dos Palmares. No entanto, o Capitão não se desanima.

Carrilho: Soldados! O número não dá nem pra tira o ânimo aos valorosos. Posto que a multidão dos inimigos é grande, é também multidão de escravos e covardes, a quem a natureza criou mais para obedecer do que para resistir. Nossos inimigos vão pelear como fugidos, nós os vamos buscar como senhores. Nenhum dos meus soldados defende o alheio, mas todos pelejam pelo próprio. Para o meu trabalho não quero outro prêmio além do bom sucesso. Meu intento é buscar maior poder, pois quero acabar ou vencer.²¹⁰

O primeiro passo da luta foi dado, destruíram a cidade rebelde e mataram Ganga Zona. Ao saber da notícia, Zumbi se mata depois de passar para Ganga Zumba a responsabilidade de liderar o povo negro contra o iminente ataque. Apesar de toda a tragédia anunciada pela morte de Zumbi, suas últimas palavras no centro do palco, segurando um punhal, como indica a rubrica do texto, são um incentivo para que seus descendentes continuem nessa árdua caminhada. Em seus momentos finais, ele declara:

ZAMBI – Eu vivi nas cidades no tempo das desordem. Eu vivi no meio da minha gente no tempo da revolta. Assim passei os tempo que me deram pra vivê. Eu me levantei com a minha gente, comi minha comida no meio da batalha. Amei, sem ter cuidado... Olhei tudo que via, sem tempo de bem ver... Assim passei os tempos que me deram pra viver. A voz da minha gente se levantou e minha voz junto com a dela. Minha voz não pode muito mas gritá eu bem gritei. Tenho certeza que os donos dessas terra e Sesmaria ficaria mais contente se não ouvisse a minha voz... Assim passei os tempo que me deram pra viver.²¹¹

92

A última prece feita por Zumbi foi da “beleza de viver” e diz aos que ficarem para não entrarem em desespero, porque ele morre, mas estará presente em cada negro que nascer. Nesses termos Zumbi convida os seus filhos à luta, pois é a única maneira de poderem viver em paz, mesmo que antes disso seja necessário matar ou morrer e brigar para ganhar ou perder. No encontro para a entrada definitiva em Palmares e dizimação dos negros, D. Ayres convoca o bandeirante Domingos Jorge Velho, que ao lado do Bispo consolidam os últimos planos com o aval da Igreja.

DOMINGOS (*Depois de tentar repetir os nomes em vão*) – Desse negro, evoluiremos para um novo tipo de guerra! Procuram-se os negros atingidos

²¹⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto; LOBO, Edu Lobo. Arena conta Zumbi. [19--]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia, f. 32-33. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=arena+conta+zumbi&t=>>>. Acesso em: fev. de 2011.

²¹¹ Ibid., f. 36-37.

por doenças contagiosas. Febres, tísica, peste, varíola – construiremos grupos e os tangeremos a procura da liberdade em Palmares... Se ainda assim houver sobreviventes que insistam em não se entregar, faremos uma severa advertência, queimando e exterminando as populações dos quilombos mais próximos. Velhos, mulheres, crianças, todos... e se a estupidez chegar a ponto de nem assim conseguirmos a rendição, então será o extermínio total. Nenhum negro fugido ficará em vida. Teremos, enfim, conquistado a paz!

DOM AYRES – Senhor Capitão, por várias vezes tenho dito que os paulistas são a melhor ou a única defesa que têm os povos do Brasil contra os inimigos do sertão. Por esta causa se fazem de toda a honra e mercê...

BISPO – Aos negros devemos acabar, pois vivem com tal liberdade, sem lembrança da outra vida e com tal altura como se não houvesse justiça, porque a de Deus não a temem e a da terra não lhes chega. O hábito da liberdade faz o homem perigoso.²¹²

Nesse diálogo no final da peça, as palavras do bandeirante sobre o massacre que será empreendido contra os quilombolas fazem, na verdade e principalmente, alusão à guerra empreendida no presente, a Guerra do Vietnã²¹³ e à forma como os norte-americanos agem nas disputas imperialistas. É uma alusão não somente a esse caso, mas a todos em que há a tentativa de controle absoluto sobre o conquistado, como na *conquista da América* pelos Espanhóis, que dizimou aldeias inteiras pelos massacres, pela escravização e pelas doenças trazidas pelos europeus e desconhecidas pelos indígenas, que, portanto, não sobreviviam a inúmeras delas.

O Bispo, representante da Igreja Católica, que compactua com todas as arbitrariedades do governo de D. Ayres, é o mesmo que estabelece uma estreita relação com o governo dos militares no presente. Além disso, trabalha para tentar confortar as classes subalternas pregando que a exploração faz parte do plano divino. Referindo-se ao trabalho escravo, argumenta: “Não há trabalho nem gênero de vida no mundo mais parecido à cruz e à paixão de Cristo que o vosso”.²¹⁴ Posteriormente também defende o massacre do Quilombo

²¹² GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto; LOBO, Edu Lobo. Arena conta Zumbi. [19--]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia, f. 39. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=arena+conta+zumbi&t=>>. Acesso em: fev. de 2011.

²¹³ De acordo com Edelcio Mostaço, o espetáculo faz alusões à luta do povo vietnamita. Não só utiliza lutas típicas desse povo, como, no programa da peça, aparece a figura de um vietcong. Alusão ao fato de que a luta pela liberdade não era travada somente no Brasil Colônia, ou no Brasil ditatorial, mas também em outras partes do mundo. (Cf. MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 84-85.)

²¹⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto; LOBO, Edu Lobo. Arena conta Zumbi. [19--]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia, f. 06. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=arena+conta+zumbi&t=>>. Acesso em: fev. de 2011.

alegando que a liberdade faz o homem muito perigoso. Aliás, organiza marchas em defesa da família,²¹⁵ da propriedade, enfim, em prol da manutenção da ordem estabelecida.

Assim, analogamente, D. Ayres reproduz os discursos do Mal. Castelo Branco em tom autoritário e com a consciência de sua impopularidade. Além disso, permite a pluralidade de opiniões, desde que isso não impeça a obediência a suas ordens. Alega que seu governo garantirá a lei e a ordem e que, para tanto, tomará medidas impopulares.

Meu governo será impopular, e assim, há de vencer, passo a passo dentro da lei que eu mesmo hei de fazer. Senhores, vós guerreais como quem faz política. Eu farei política como quem guerreia. Vossas entradas são derrotadas pela pluralidade de opiniões e partidos de pensamento. Minhas entradas serão vitoriosas pela unicidade do ataque. A independência é necessária na teoria, na prática vigora a interdependência. Não é aqui, neste Brasil, que as decisões políticas devem ser tomadas: é na Metrópole, nossa Mãe Pátria, a quem devemos lealdade, a quem devemos servir como vassalos fiéis.²¹⁶

Esse discurso de D. Ayres deixa evidente que se trata de um diálogo com o presente, fazendo da política a arma legitimadora de todas as arbitrariedades. Declara ainda lealdade a uma pátria distante (Portugal/Estados Unidos), ao mesmo tempo em que afirma que os inimigos estão no Brasil e não fora. Ele assume o discurso da necessidade de uma força repressiva, policial contra o inimigo comum, que está dentro do território brasileiro. D. Ayres atinge diretamente a parcela da esquerda brasileira que antes de 1964 pensava num Brasil independente economicamente e resistente ao imperialismo norte-americano.²¹⁷

²¹⁵ São muitas as demonstrações de força da Direita Católica, entre elas o Rosário da Família, manifestos da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), das Senhoras Católicas, que extrapolam a esfera cultural, transformando-se em pura repressão: IPMs, censura, sindicâncias, investigações, além da violência policial crescente. (Cf. MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 97.)

²¹⁶ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 29.

²¹⁷ O final dos anos 1950 testemunhou o ápice da guerra fria caracterizada como uma disputa pela hegemonia mundial que dividiu o mundo pós guerra. A bipolarização efetivada pela URSS, que tentava fazer avançar o socialismo, e pelos EUA, que tinha a árdua missão de combater esse avanço, viu-se espelhada na corrida armamentista que dava o tom da disputa. Essa disputa de forças também esteve presente em diferentes momentos da década de 1960, como na Revolução Cubana, na construção do Muro de Berlim e no recrudescimento do imperialismo norte-americano diante da descoberta de bases nucleares russas no Caribe em 1962. Por causa dessa descoberta no Caribe, no ano seguinte EUA, URSS e Inglaterra assinaram um tratado de não proliferação de testes nucleares. Também decorrente desse episódio, foram abandonados os princípios não intervencionistas, de soberania das nações, e criou-se uma “política de interdependência”. Assim se justificavam todas as interferências dos EUA, principalmente nas nações latino-americanas. “Dessa forma, a política de interdependência associava o combate do comunismo e a luta pela penetração das multinacionais, afastando ‘justificadamente’ as resistências a elas oferecidas por governos ou movimentos nacionalistas em muitos países do continente”. Essa dominação e exploração efetivadas pelos EUA nas nações periféricas consolidaram nesses países lutas contra a denominada ação imperialista norte-americana,

A ideia de utilizar um personagem histórico para narrar a história é exemplar.²¹⁸ Por meio de todas as alusões construídas ao longo do texto é possível inferir que se trata do presente. “Palmares será a metáfora dos acontecimentos de 1964. Pretende-se analisar o golpe de abril, a derrota das forças populares, expondo suas causas de modo a subsidiar uma atitude de resistência”.²¹⁹ Assim, mesmo diante do Golpe, o teatro de Guarnieri não deixou de ser político e comprometido com a esquerda vinculada ao PCB, mas reavaliou temas e possibilidades de colocar em cena seu olhar sobre os acontecimentos de 1964.

Dessa maneira, mediado pela discussão do papel do herói e intelectual na ação efetiva para uma transformação social,²²⁰ recria ao lado de Boal a história de Tiradentes. *Arena conta Tiradentes* foi encenada pelo Teatro Arena de São Paulo, tendo sua estreia em 21 de abril de 1967. Anos difíceis para a classe teatral, pois o governo militar aos poucos mostrava sua intransigência por meio da censura e da repressão tanto na interdição dos textos teatrais quanto dos espaços para apresentação. Na tentativa de burlar a censura, os autores

que teve no Brasil, por meio do PCB, uma tentativa de enfrentamento. (Cf. PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1993, p. 16.)

²¹⁸ De acordo com Mariângela Alves de Lima, nos musicais há gestos e composições que se tornaram signos amplos de uma oposição: opressão *versus* aspiração libertária. O ator se dirige diretamente à plateia num convite: participar de uma “aspiração coletiva”. A autora salientou que, segundo Boal, a estratégia usada para a construção da peça foi usar fatos conhecidos e oposições simples. Mais do que essa fórmula simples, os musicais têm uma qualidade literária e musical que assegura o interesse do público. Além disso, um trabalho de pesquisa histórica antecedeu cada um deles. No caso de *Arena conta Zumbi*, houve uma “reelaboração dos dados dessa pesquisa, como por exemplo, o sincretismo religioso e da sobrevivência do vocabulário africano [...] representados com uma preocupação de preservar sua beleza original sem acrescentar muitos enfeites”. (LIMA, Mariângela Alves de. História das Idéias. *DIONYSOS*, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, p. 58, Out. de 1978. Especial Teatro Arena.)

²¹⁹ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 74.

²²⁰ Acreditamos que o musical *Arena conta Tiradentes* esteja imbuído dos apelos do PCB aos seus militantes e conclamando a lutar pela reconquista das liberdades democráticas. “[...] na raiz de nossos erros está uma falsa concepção, de fundo pequeno-burguês e golpista, da revolução brasileira, a qual se tem manifestado de maneira predominante nos momentos decisivos de nossa atividade revolucionária, independentemente da linha política, acertada ou não, que tenhamos adotado. É uma concepção que admite a revolução não como um fenômeno de massas, mas como resultado da ação das cúpulas ou, no melhor dos casos, do Partido. [...] É indispensável que todo o Partido adquira a convicção de que cabe aos comunistas um papel de vanguarda na luta para derrotar a ditadura, o que exige espírito revolucionário, desprendimento e capacidade de sacrifício. [...] Nas condições atuais, só cumpriremos nosso dever se formos capazes de fazer de nosso partido a força organizadora e dirigente do movimento pela reconquista das liberdades democráticas. Isto requer de cada militante grande sentido de responsabilidade e não menor combatividade”. (CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1943-1964)*. São Paulo: Difel, 1982, p. 26-27. V. 3) É importante notar que bem antes dessa resolução do Partido em prol da luta pelas liberdades democráticas os intelectuais e artistas já estavam trabalhando no limite da legalidade para mostrar o descontentamento em relação ao Governo e às políticas relativas à arte e a liberdade de expressão. Voz Operária, Resolução Política do Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro, maio de 1965.

optaram por diferentes experiências estéticas, pela utilização do espaço cênico, do vestuário e dos gestos como contribuição efetiva à encenação, usadas para a consolidação do espetáculo.

A riqueza do texto construído com o apoio de obras clássicas da historiografia sobre a Inconfidência Mineira, como os *Autos da Devassa* e o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, prova o comprometimento dos autores com sua produção. Os elementos criados, como alguns episódios fictícios e a fragmentação da narrativa, não invalidam o valor histórico da peça.²²¹

As análises da historiadora Sírley Cristina Oliveira colaboram muito para o entendimento dessa questão, pois novas tendências estéticas se esboçavam e a tomada de consciência política sobre os problemas enfrentados pelo Brasil naquele período era urgente. Assim,

As contribuições vieram a partir de novos códigos estéticos, a linguagem gestual e verbal passou por reformulações substanciais, os palcos tradicionais foram abandonados dando lugar aos espaços livres de apresentação, as atitudes tornaram-se mais provocativas e novos ‘temas políticos’, em sintonia com o presente, ficaram evidentes.²²²

Era uma necessidade do momento utilizar todas as maneiras possíveis para estabelecer a comunicação com o público, e, com o acirramento da censura, as metáforas se tornaram essenciais para que os autores continuassem produzindo e contribuindo para o

²²¹ Para Goldfeder o espetáculo apresenta um discurso político direto, por isso o episódio é, “[...] a nosso ver, secundário, sendo usado como móvel, como meio para se atingir determinado fim, o didático; é inclusive transfigurado, modificado (não há intenção plena, cremos de fidelidade absoluta à História) em função de transmitir determinadas mensagens dos autores”. (GOLDFEDER, Sônia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina – O político e o Revolucionário**. 1977. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Departamento de Ciências Sociais, IFCH, Universidade de Campinas, Campinas, 1977, f. 26.) Dessa maneira as restrições feitas por Sônia Goldfeder ao espetáculo perdem sua consistência, pois, ao analisá-lo no momento de sua criação, entendem-se os diferentes problemas enfrentados pela classe artística naquele período e as possíveis estratégias usadas para burlar o sistema. Assim, o maniqueísmo e didatismo encontram o seu lugar nessa produção. E a Inconfidência foi utilizada pelos autores para falar do presente sem enfrentar os problemas que se tornaram tão corriqueiros para a classe teatral, como a mutilação dos textos, as restrições às cenas, entre outros.

²²² OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena: “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2003, f. 111. Sírley Cristina Oliveira, em seu trabalho, promove um debate acerca das representações dos ideais de liberdade da Inconfidência Mineira a partir dos textos teatrais *Arena Conta Tiradentes*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e *As Confrarias*, de Jorge Andrade, observando como eram relidos na efervescência dos anos 1960. A autora faz um percurso procurando identificar como se construiu ao longo do tempo a noção de “identidade nacional” em torno do heroísmo de Tiradentes. Essa imagem toma diferentes significados, como o de anti-revolucionário no período Monárquico e de revolucionário no período Republicano. Realiza um debate instigante em torno dos ideais libertários contidos na peça *Arena conta Tiradentes* e analisa as propostas defendidas por Boal e Guarnieri para a sociedade do período.

debate entre a arte e a sociedade. O rompimento com a linearidade visa a chamar a atenção para alguns aspectos que só a partir da execução de Tiradentes poderão ser analisados. Findos os exercícios da empatia e da tentativa para que no último momento o herói modelar²²³ não seja executado, começa a análise do processo.

Logo no início do texto tem-se a notícia da época em que ocorrerão os fatos: 1792, ano da execução de Tiradentes. O escrivão não demora a dar a sentença: condenação à morte por enforcamento em praça pública. Ele será decapitado e seu corpo dividido em quatro partes, seus bens confiscados, sua casa destruída e seus descendentes condenados.

Em seguida o texto expõe que a falta de liberdade torna os brasileiros estrangeiros em seu próprio território e que os estrangeiros fizeram do Brasil um lar. Thomas Jefferson, representante ilustre e herói da independência dos EUA em 1787, acredita no ideal sagrado da liberdade, mas deixa claro que não apoiará a independência do Brasil, embora, quando se consumir a libertação, se possa contar com eles. Ou seja, a liberdade dependeria eminentemente dos brasileiros, e só posteriormente seriam construídos os laços comerciais tão rentáveis aos Estados Unidos. Em uma primeira avaliação, pode-se interpretar a peça apenas como uma luta pela liberdade e contra o imperialismo norte-americano.²²⁴ No entanto a obra consegue transcender essa abordagem. E, para isso, deve ser pensada a partir das condições de sua produção.

A peça faz referência ao lado subversivo de Tiradentes, o herói “revolucionário”, que não mede esforços em nome da liberdade nacional e não temerá nem a morte em prol do seu ideal. No decorrer da peça seu perfil político é enfaticamente explorado. Em diferentes momentos aparece defendendo as ideias sobre a Independência da nação brasileira e a favor da República.

TIRADENTES: Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido!

Tudo que é preciso resolver, reúne o povo na praça e pergunta: afinal o que é que vocês querem!!! – E o povo responde: queremos pão! Queremos

²²³ Cf OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena: “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2003.

²²⁴ Claudia Arruda Campos acredita que a grande luta libertária do Arena se resume às questões ligadas ao anti-imperialismo americano. No entanto, essa avaliação desconsidera outros pontos essenciais do trabalho de Guarnieri e Boal, como a necessidade de se falar de um tempo em que a liberdade está sendo colocada à prova e que é preciso resistir a essa série de imposições que começaram a se delinear em 1964. (Cf. CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.)

trabalho! [...] Êta! Que dá vontade de abrir sua cabeça a ferro pra você entender!? Numa República, tudo é de todos. Então a gente pensa também nos outros, porque os outros somos nós. [...] Na praça se escolhe o Governo, que também é povo, e pensa que nem a gente. Aí sim o País fica rico. Mas só é rico quando cada um é também. Não é como agora [...] Rico é Portugal. O Brasil só vai ficar no dia em que o dinheiro não sair daqui. O que é nosso, nosso! Trabalho nosso, nosso! De todos, menos deles! [...] Caramba! Que se houvesse mais brasileiros como eu!²²⁵

Esses primeiros discursos fervorosos, no decorrer da peça, dão lugar à polidez, à segurança e a frases curtas, sem a mesma exaltação. Na elaboração da *Conjura*, ele se mostra um grande articulador político, mantendo as frases breves, mas com discursos bem elaborados.²²⁶

DOMINGOS: É uma calamidade! É uma calamidade! É certo que temos de ser bons vassalos! Mas tem muitos por aí que não são e mesmo assim não fazem nada. Ah! Se nós não fôssemos tão bons vassalos, ia ser diferente!... [...]

TIRADENTES: Bem, se o que está em discussão é a vassalagem, então é melhor continuar tudo como está. Mas se o que se discute é a força, aí não!

DOMINGOS: Barbacena tem um exército bem armado!

TIRADENTES: Cujo comandante está aqui presente, conversando conosco!

FRANCISCO: Conversando não! Ouvindo.

TIRADENTES: É a vossa atenção que nos anima, Coronel!²²⁷

98

Posteriormente o Alferes adquire um tom revolucionário, evidencia-se que os planos dos conjurados não eram os mesmos e que, portanto, o movimento não era homogêneo. Fica evidente na peça que a postura radical não era consensual entre os conjurados.

DOMINGOS: É melhor ter cuidado! Precisamos ter a força de conduzir o povo antes que ele nos conduza. De que vale lutar contra a opressão e cair na anarquia!?

TIRADENTES: Por que anarquia? A tropa do exército também é povo. Se se teme o povo em armas desorganizado, que se organize o povo armado!

DOMINGOS: Mas pode ser que nem sempre o povo armado obedeça a vontade do seu chefe!

TIRADENTES: Enquanto a vontade do chefe for a vontade de todos Vossa Mercê não terá o que temer. E nós aqui estamos falando em nome do povo.²²⁸

²²⁵ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 71-73.

²²⁶ Nesse mesmo sentido são as observações da Historiadora Sirley Cristina Oliveira no seu trabalho: OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena: “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2003.

²²⁷ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 103-104.

²²⁸ Ibid., p. 107-108.

Na realidade, a conveniência era o sobrenome da maioria dos inconfidentes. Evidentemente, esse traço foi explicitado na peça.²²⁹ Como o movimento era composto de uma parte da elite de Vila Rica, sua radicalização não estava no horizonte, pois muitos deles eram aristocratas e donos de escravos, portanto tinham muito a perder. O que pretendiam era acabar com o sistema colonial, mas não com a estrutura econômica e social existente. Tanto é que a abolição da escravidão não era um dos objetivos dos revoltosos. Entre esses estavam a construção de uma Universidade em Vila Rica e a Independência com a criação de uma República. Nesses termos, não se falava em justiça econômica e social.

De acordo com Oliveira, Boal e Guarnieri constroem os demais inconfidentes como “maus combatentes”, “omissos”, “covardes”, com limitada visão revolucionária, uma vez que pretendem liderar uma sublevação sem abrir mão dos privilégios de sua classe. São extremamente eruditos, se esquecendo da realidade concreta, compõem versos, leis, mas se esquecem de provocar efetivamente a revolta. Para eles a revolução aconteceria primeiramente no mundo das ideias²³⁰ para, posteriormente, acontecer a ação.²³¹

Essa fragilidade revolucionária dos intelectuais inconfidentes pode ser entendida no presente como um questionamento ao papel das esquerdas frente aos descaminhos e contradições que permitiram a instalação do Golpe. Pois, enquanto a intelectualidade brasileira cruzava os braços e acreditavam numa possível aliança com o poder, os militares tomaram a direção do País. Nesse sentido, o texto pode ser entendido como um alerta à esquerda que se pretende “revolucionária”: é necessário mobilizar a sociedade para a luta, organizando os movimentos sociais, levando em conta seus anseios e necessidades para a

99

²²⁹ “PADRE CARLOS: Eu creio que não deve haver sangue no berço da República. Ela ficaria manchada com a viuvez da Viscondessa e orfandades das crianças inocentes. Imaginem! Matar o Visconde de Barbacena [...] qualquer sangue manchará o berço da República!”. (BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 118.)

²³⁰ Essa passagem do texto é exemplar:

“ALVARENGA: Bárbara bela! Este café chega num momento histórico. Acabamos de encontrar o dístico para a bandeira de liberdade. *libertas quae sera tamen*! Que tal?

BARBARA: Bonito, vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora ficou faltando fazer a Independência. Se tivessem gasto o mesmo fazendo a Independência, agora só faltaria o dístico.

CONÊGO: Heliadora, a Bárbara!

ALVARENGA: Não te preocupes, meu anjo. A coisa está adiantada. As revoluções começam sempre pela cabeça. Depois é que os braços se movem!”. (Ibid., p. 112 –113.)

²³¹ Cf. OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena: “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2003, f. 136.

construção de uma resistência efetiva. É preciso aprender com os erros e o pior deles, no caso da Inconfidência, foi subestimar o valor da sociedade, desses homens e mulheres que, mesmo não associados em instituições ou partidos, pensam a vida política e mudanças para a sociedade em que vivem.

Assim, mais do que o tema da liberdade, o que estava sendo discutido era a ausência das massas no processo revolucionário e o privilegiamento da “política de cúpula”. Por isso, os autores colocaram em cena um movimento elitista que se preocupava com todos os elementos da revolução, menos em efetivá-la. Discutiram, principalmente, depois da perplexidade da derrota de 1964 e das críticas e autocríticas do Partido, que caminhos seriam possíveis para a militância política e para a sociedade naquele momento. Mesmo assim, Guarnieri continuou defendendo a importância desses intelectuais para a luta política e para as conquistas sociais por meio da reflexão e da resistência à ordem instaurada.

No final da peça o Coringa,²³² ao anunciar o desfecho, deixa claro que a não participação popular foi decisiva para o fracasso da Sedição. Reafirma também o heroísmo de Tiradentes:

CORINGA – A Independência política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da força. Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fosse necessária. E assim contamos mais uma história. Boa noite!²³³

A tentativa frustrada da Conjura evidencia os entraves que se apresentam às lutas políticas no Brasil e a incapacidade dos revolucionários de superá-los. Diante disso, a fala do Coringa é exemplar, pois, como o insucesso se deu antes mesmo de a batalha começar, não há experiências vitoriosas para motivar novas empreitadas, *novas liberdades*, caso sejam

²³² Esse período foi extremamente fecundo para o Arena, pois experimentou novas composições estéticas e novas formas de abordagem política, contribuindo de forma significativa para o debate em torno dos impasses colocados pós Golpe. Sobre esse aspecto, a historiadora Rosangela Patriota afirma que “a união entre a canção de protesto e o teatro engajado permitiu a criação de novos caminhos estéticos. A elaboração do ‘sistema coringa’ e a aproximação com as reflexões de Brecht sobre o ‘teatro épico’, entre outros procedimentos, possibilitaram que o Arena redimensionasse sua atuação artística e política. A escolha de ‘situações históricas’ para refletir sobre o tema da liberdade proporcionou a constituição de uma ‘identidade’ entre palco e platéia, que se tornou um dos marcos da resistência artística”. (PATRIOTA Rosangela. História, Memória e Teatro: a Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades históricas. Uberlândia: UFU, 2001, p. 189.)

²³³ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 163.

necessárias. Nesse espetáculo, o Coringa será de grande utilidade, pois, ao mesmo tempo em que anuncia a ação, também explica as outras que se passaram. Esse sistema foi uma das inovações dramáticas da peça, que, associado à desvinculação ator/personagem, contribuiu para que os dois musicais produzidos pelo Arena obtivessem êxito, já que ele exigia menos espaço e menos atores, podendo um ator interpretar vários papéis. O que deveria ser observado para que o espetáculo não perdesse em qualidade seriam os gestos, a fala, a postura, a iluminação, o estilo.²³⁴ Esses elementos é que identificariam os personagens. O único personagem que seria representado por um só ator no decorrer de toda a trama seria Tiradentes.

A música também foi um elemento importante na composição de *Tiradentes*, uma vez que, assim como a iluminação e a cenografia, ajudava a contar a história, tornando-se um dos elementos indispensáveis à trama. Indicava novas situações dramáticas ou explicitava o conteúdo político em questão.

A organização do texto aparece como elemento primordial, pois se inicia com a sentença de Tiradentes e só depois são explicados os motivos de sua condenação. Essa organização surge “[...] da necessidade de analisar o texto e revelar essa análise à plateia: de enfocar a ação segundo uma determinada e preestabelecida perspectiva e só dessa; de mostrar o ponto de vista do autor ou dos recriadores [...]”.²³⁵ As metáforas são usadas de forma inteligente e sarcástica. A sutileza também é uma característica da peça, principalmente nos momentos de debate em torno dos planos para a efetivação da Sedição. Além disso, grande parte da riqueza do texto está em ser extremamente significativo, poético e contundente.

Todos os recursos metafóricos utilizados na produção dos musicais contribuíram para manter as peças em cartaz e produzir a resistência desses grupos que se manifestavam apesar das ameaças de bomba, interdições, ou vigília policial constante por meio do DOPS.

²³⁴ Nesse quesito a crítica de Décio de Almeida Prado dá alguns indícios. “Augusto Boal tem escrito longamente sobre o assunto. Basta lembrar, a título de esclarecimento, que há um fio narrativo intermitente e que cada personagem é retomada por sucessivos atores, identificando-se em face dos espectadores por alguns traços característicos, uma flor (Gonzaga), um chicote (Joaquim Silvério dos Reis), tiques físicos ou psicológicos, o formato da roupa, etc. Expõe-se assim à luz do palco um fato que em geral permanece oculto nos bastidores: o impacto da personalidade do intérprete sobre a da interpretada. A personagem, que vai variando conforme o ator que encarna no momento, exibindo-nos facetas diversas de seu temperamento, ora é aproximada emotivamente da plateia (é o que sucede com *Tiradentes*, vivido por um só ator para manter a ilusão), ora distanciada criticamente”. (PRADO, Décio de Almeida. *Arena conta Tiradentes*. In: _____. **Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 169.)

²³⁵ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Metas do Coringa*. In: _____. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 31.

Contribuíram também para o repensar dos caminhos possíveis para a mudança dessa sociedade. Depois do Golpe, quais seriam os pressupostos encampados por Guarnieri como militante? Como se posiciona nesse movimento de avaliação da própria esquerda e dos caminhos dessa militância?

Talvez a resposta tenha sido esboçada por ele na produção de *Animália*. Nela, Guarnieri discute os diferentes caminhos para a sociedade brasileira:²³⁶ o primeiro, relacionado aos militares e à política da modernização conservadora que aliou alguns setores como a Igreja e a Burguesia Nacional para efetivação desse projeto; a segunda representada pelo Hippie, considerado alienado e que não carregaria nenhum elemento agregador ou possibilidade de mudança para a sociedade brasileira, e a terceira representada pelo Jovem, esse, sim, com projetos de mudança para a sociedade, mas durante toda a narrativa foi sendo manipulado pelos meios de comunicação, principalmente a TV.

Animália foi apresentada na Primeira Feira Paulista de Opinião produzida pelo Teatro de Arena e com estreia em 07 de junho de 1968 no Teatro Ruth Escobar. A Feira reunia textos teatrais curtos de diferentes dramaturgos brasileiros, entre eles Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal. No programa da peça estava o tema da feira: *O que pensa você do Brasil de hoje?* e também um artigo, assinado por Augusto Boal, procurando identificar as diferentes tendências de esquerda e convocando a união de todos, independentemente do pensamento político ou orientação estética, para a luta política, com o argumento de que essa união da classe artística poderia ser a única saída para os impasses colocados no momento pelo governo ditatorial.

O texto ainda afirma que nesses tempos difíceis não é possível ao artista mascarar a realidade com trabalhos que não dizem respeito às questões sociais e políticas dos brasileiros. Condena os “fabricantes irresponsáveis de comedietas idiotas”, que não refletem sobre os

²³⁶ Embora Guarnieri continuasse a defender as determinações do Partido, as dúvidas em relação à derrota eram inevitáveis. Nesse momento, alguns setores preocupados com os rumos da sociedade brasileira propuseram algumas interpretações. Entre elas salientamos o filme *Terra em Transe*, que observou criticamente os antecedentes de 1964 e criticou o pacto policlassista, e a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina. Nesse embate, Guarnieri e Boal discordavam dos apontamentos suscitados principalmente pelas produções que criticavam a luta em prol da resistência democrática, assim como os grupos que decidiram pensar politicamente o Brasil a partir da Luta Armada. Propunham uma terceira via, o diálogo com a Indústria Cultural, e a saída era a antropofagia oswaldiana – não se fechar para as tendências, assimilar tudo, deglutir e devolver com uma cara brasileira. (Cf. BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O rei da vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.)

assuntos de urgência nacional. Para Boal, a arte é portadora de verdade e não estará falando a verdade o “[...] artista que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros no Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centroeste – estas são verdades nacionais e humanas que nenhuma mensagem presidencial, por mais esperta que seja, fará esquecer”.²³⁷

Acredita que existam alguns fatores que fazem com que alguns grupos teatrais optem por montar peças “sob medida” para o rápido consumo: o mercado e o patrocínio. Sob esse aspecto, o que realmente importa é a rentabilidade do investimento, ou seja, monta-se o que será facilmente absorvido por esse mercado consumidor de arte.

Na grande maioria, esse público é composto pela classe média alta, de forma que as questões ligadas às camadas subalternas estão decididamente excluídas. É dever da esquerda incluir o “povo”²³⁸ nas discussões teatrais. Ele não frequenta os teatros, então é preciso levar o teatro até ele para haver uma inclusão dessa nova plateia e assim uma mudança sistemática no conteúdo e na forma do teatro brasileiro.

Ainda no programa da peça, Boal avalia esses primeiros anos de ditadura, em que, num primeiro momento, o teatro reagiu energicamente contra o Golpe. No entanto, parece que foi se cansando e quebrou sua homogeneidade, alguns grupos desistiram, outros foram “francamente para a Direita” e outros ainda tentam resistir. Considera que essa é uma questão de combatividade: colocar em cena a realidade brasileira, procurando retratar a vida das classes subalternas com riqueza de detalhes, que tem sido a proposta de alguns novos dramaturgos como Plínio Marcos, Guarnieri, Vianinha, Jorge Andrade, Roberto Freire, entre outros.²³⁹

Também constata não existir no momento nenhuma perspectiva de diálogo e que a aparente democracia foi desmistificada pelos donos do poder e fabricantes da legalidade.

²³⁷ BOAL, Augusto. Que pensa você do Brasil de hoje? **Primeira Feira Paulista de Opinião**, (PROGRAMA da peça), [s/p], 1968.

²³⁸ Para a designação de povo, o autor esclarece “[...] é aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas, são aqueles homens que lavram a terra e produzem alimentos e são aqueles que desejam trabalhar e não encontram emprego”. (Ibid.)

²³⁹ A feira foi dirigida por Boal e era composta pelas seguintes obras: no primeiro ato – *Tema* (Edu Lobo), *Enquanto o seu Lobo não vem* (Caetano Veloso), *O líder* (Lauro César Muniz), *O Senhor Doutor* (Bráulio Pedroso), *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro* (Ary Toledo) e *Animália* (Gianfrancesco Guarnieri). No segundo ato estão: *Espiral* (Sérgio Ricardo), *A Receita* (Jorge Andrade), *Verde Que Te Quero Verde* (Plínio Marcos), *Miserere* (Gilberto Gil) e *A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa* (Augusto Boal). (Cf. Ficha Técnica de estreia. Site oficial do **Teatro de Arena 50 anos**. Espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 06 de Nov. de 2011.)

Nesse sentido, a arte de esquerda deve levantar-se contra a Ditadura e mostrar a necessidade de transformação da sociedade atual. Além disso, deve mostrar a possibilidade e os meios de transformá-la para aquele que pode fazê-lo: o povo.

Os caminhos da esquerda revelaram-se becos diante do maniqueísmo governamental. Já nada vale auto flagelar-se realisticamente, exortar platéias ausentes ou vestir-se de arco-íris e cantar chiquita bacana e outras bananas. Necessário, agora, é dizer a verdade como é.

E como dizê-la? E mais: como sabê-la? Nenhum de nós, como artista, reúne condições de, sozinho, interpretar nosso movimento social. Conseguimos fotografar nossa realidade, conseguimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, mas não conseguimos surpreendê-la no seu movimento. [...] É necessário pesquisar nossa realidade segundo ângulos e perspectivas diversas: aí estará seu movimento. Nós, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, devemos ser simultaneamente testemunhas e parte integrante dessa realidade. Seremos testemunhas na medida em que observamos a realidade e parte integrante na medida em que formos observados. Esta é a idéia da *1ª Feira Paulista de Opinião*.²⁴⁰

Diante desse incitamento à mudança da realidade social e artística, Boal termina afirmando que a Feira é uma das possibilidades de reconhecimento dessa verdade. Assim, a *1ª Feira Paulista de Opinião* representa um momento em que a classe artística tenta unir forças para não só romper com os entraves burocráticos, mas também exigir a extinção da Censura. Entretanto, o que ninguém suspeitava é justamente que em dezembro de 1968 seria instaurado o mais corrosivo de todos os atos do governo até então: o Ato Institucional número 5 (AI-5), que trouxe o endurecimento da repressão e da censura, obrigando a classe artística a repensar suas propostas de atuação e buscar novas formas de expressão e reação.

Procurando responder à questão colocada pela Feira, *Animália* tem a ação dramática desenvolvida numa praça pública em que foi montado um palanque para aguardar o discurso do Soldado. No entanto ele é surpreendido com a ação de outros personagens, como o Moço e o Hippie, que tentam a todo momento interromper sua fala. Pode-se perceber a partir do texto dramático que Guarnieri confia no papel revolucionário do jovem estudante, mas sua ação é influenciada por mecanismos de alienação e manipulação que tentam persuadi-lo, especialmente os meios de comunicação de massa,²⁴¹ como a TV.²⁴²

²⁴⁰ Ficha Técnica de estreia. Site oficial do **Teatro de Arena 50 anos**. Espetáculo *1ª Feira Paulista de Opinião*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 06 de Nov. de 2011.

²⁴¹ Outra peça que estreou em julho de 1968 no mesmo teatro e discute o papel do jovem, da TV e da construção de ídolos é *Roda Viva*, texto de Chico Buarque com direção de José Celso Martinez Correa. O elenco foi vítima de ataque do Comando de Caça aos Comunistas, um grupo de extrema direita, além de o teatro ter sido depredado e interditado. (Cf. CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: Embates políticos e estéticos na década de 1960** por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. Dissertação

Nessa peça, Guarnieri não dá nome aos personagens, que são representativos de alguns segmentos da sociedade, encarnando diretamente as ideias que pretendem demonstrar. O Soldado representa os militares que tomaram o poder em 1964. O Moço e a Moça representam o segmento jovem, estudante e revolucionário, que está imbuído das necessidades de mudança na sociedade.

O Mudo e a Muda representam os operários e camponeses reprimidos, que aparecem em cena com um largo esparadrapo na boca. No decorrer da peça vão se conscientizando do seu papel na sociedade, mas, quando estão prestes a arrancar o esparadrapo, são dominados pelo encantamento provocado pela TV. Vale dizer que quem liga a TV é o Soldado, numa clara alusão a quanto o poder militar dominava os meios de comunicação e como essa dominação era exercida, principalmente, sobre a classe trabalhadora. “A luz brilhante do aparelho tem um efeito mágico sobre os mudos. Como que hipnotizados, eles param no movimento. Como autômatos voltam-se para o aparelho e caminham até ele. Sentam-se diante do televisor”.²⁴³

Dessa forma, Guarnieri marca sua denúncia a esse mecanismo de alienação que acaba por influenciar os critérios pelos quais as pessoas julgam, como decidem sobre sua vida

105

(Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.)

²⁴² Em *Animália*, Guarnieri destaca essa discussão, pois a TV estava ganhando muito espaço e veiculava as ideologias do Estado Autoritário, principalmente a “unificação política das consciências”, procurando fortalecer uma “saúdável mentalidade de segurança nacional”. Assim era preciso discutir essas ideologias, mostrando ao mesmo tempo o caráter alienante do veículo de comunicação. Nos anos 1950, com a chegada da televisão ao Brasil, o Estado, por meio dos diversos governos, sempre deteve o poder absoluto sobre as concessões de TV e também sobre o cancelamento dessas concessões. Nas décadas de 1950 e 1960 o crescimento das telecomunicações deu-se principalmente por investimentos públicos na forma de empréstimos de bancos públicos a emissoras privadas. Durante o regime militar, o Estado interveio na indústria televisiva criando infraestrutura e regulamentação básica para a exibição de programas, comerciais e programas estrangeiros. A partir de 1964, o setor das telecomunicações foi considerado estratégico para a implementação do projeto de integração nacional dos militares. Assim, maiores investimentos e regulamentação, além de uma forte censura e políticas culturais normativas garantiriam mais capacidade de intervir na programação. Um exemplo desse controle exercido pelo Estado sobre os meios de comunicação foi o incentivo dado pelo regime ao processo de formação e estruturação da Rede Globo, que passou a ser um dos canais que mais apoiaram o projeto representado pelos militares a partir de 1964. No ano seguinte, percebe-se o coroamento dos projetos iniciados em 1964 com a compra, por parte de grupos estrangeiros, de jornais e revistas, estações de TV, junto ao mercado brasileiro. Sobre o assunto consultar:

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 444-459. V. 4;

PAES, Maria Helena Simões. **A Década de 60**: Rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1993;

SODRE, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

²⁴³ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Animália**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004, p. 16.

e entendem o mundo a sua volta. Ao veicular propagandas governamentais que tinham a função de condicionar a opinião pública e excluir assim qualquer questionamento, os meios de comunicação de massa potencializavam a alienação. E assim se solidificava uma das maneiras como o poder do Estado consegue manipular a classe trabalhadora, influenciando definitivamente na formação de indivíduos passivos e submissos. Esse foi o alerta dado pelo autor, que procurou com seu trabalho influenciar na formação de pessoas independentes e autônomas, capazes de tomar suas próprias decisões e aguçar o senso crítico a respeito do mundo que as cerca.

Outro tipo de alienação foi construída por meio do personagem Hippie, considerado alienado e não representando perigo para o Soldado. Ele se refere aos Mudos com desdém, realçando a falta de consciência de classe deles.

Hippie: (*Engrossando a voz, cômico*) Proletários do mundo inteiro, uni-vos! (*Vai até os dois e junta-os um de frente para o outro*) Assim... Bem unidinhos! Pronto! Aí está a salvação do mundo. (*Pausa. Examina-os cuidadosamente dos pés à cabeça*). Quem fez revoluções? Lênin, um intelectual; Fidel, advogado; Guevara, médico; Marx, judeu... Olha aí, se não sabe falar, canta! A ti está a salvação do mundo (*ri*).²⁴⁴

106

O Hippie considera que o proletariado como classe e sem direcionamento não atingirá os objetivos revolucionários, seria necessária uma liderança que os orientasse. No entanto, essa não é a ideia de revolução defendida por ele. Sua proposta é principalmente formar outra sociedade, uma *sociedade alternativa* ao capitalismo e às formas de dominação estabelecidas.

No decorrer da ação dramática, em vários momentos o Soldado tenta discursar, mas é interrompido pelo Moço e pelo Hippie. E, quando consegue falar, não é possível entender o que ele diz, a não ser algumas palavras como: desenvolvimento, futuro da nação, contenção da inflação, bem-estar social, metas do governo. Nesse momento, novamente é interrompido pelo grito do Hippie:

Hippie: (*Vitorioso*) Façamos o amor, não a guerra!
[...]

Soldado: (*Prosseguindo*) Sua ânsia de amor... Seu desejo de paz! Sagradas reivindicações dos que querem o progresso, o desenvolvimento da nação!... E não é outro nosso dever, nem outra nossa intenção, se não a de armas em punho se preciso for para garantir-lhe precisamente a paz e o amor, o amor e a paz. Que se calem as Cassandras do Apocalipse, porque, com a ajuda de Deus, tornaremos realidade os anseios juvenis. Mas para isso é urgente e

²⁴⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Animália**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004, p. 26-31.

inadiável o sacrifício de todos os tresmalhados, dos arautos da desordem e do desassossego.²⁴⁵

O Hippie consegue chegar ao palanque e repete “façamos amor, não a guerra” e a reação do Soldado foi abraçar emocionadamente o Hippie e conter a situação. Há uma comoção geral em que todos se abraçam e se beijam e são embalados por uma canção que faz apologia ao amor. Ao mesmo tempo são exibidos slides com soldados armados, flores multicoloridas e flagrantes violentos de batalha. Todos são envolvidos nesse clima de paz e amor, menos o Moço, que só observa a situação. O Mudo e a Muda começam a mudar o cenário, que ao final se transforma num grande programa de auditório com distribuição de prêmios e propagandas institucionais. Por meio desse programa, de forma alegórica, Guarnieri questiona os investimentos nacionais e a entrada do capital estrangeiro em larga escala, além do uso do Órgãos Estatais para repressão e censura por meio do Departamento de Segurança Nacional e outros órgãos a ele ligados.

Em outro momento, num ambiente tipicamente “burguês”,²⁴⁶ a Senhora e o Soldado conversam, o que revela a admiração da Senhora pelo Moço por sua vitalidade na luta. Ela diz: “[...] acho muito compreensível. É uma repulsa muito juvenil à disciplina. Mais tarde quando vierem as preocupações reais ele vai compreender!... eu acho até bonito esse moço assim, que se expõe, que se manifesta. Sinal que tem ideal. Eu acho bonito um idealista”.²⁴⁷ A Senhora salienta que o Soldado também foi um revolucionário e que agora cumpre outro papel. No entanto, ele afirma que “revolucionário” sim, “baderneiro” não e em seguida distingue o Hippie do Moço. Para ele o moço é “mau caráter”, muito “cheio de idéias” e o Hippie, ao lamentar o caos, apenas canta, “pinta e se satisfaz”. Em outras cenas há o confronto entre o Soldado e o Moço e a total cumplicidade da Senhora em relação às atitudes do Soldado:

Soldado: (*Segurando o moço pela gola*) Última advertência. Não tolerarei mais. Estou sendo clemente, portanto justo! Farei justiça! Última advertência.

Moço: (*Imitando fala telegráfica*) Adverte em nome de que?

Soldado: Tranquilidade, progresso, paz, ordem!

²⁴⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Animália**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004, p. 10.

²⁴⁶ A rubrica assim descreve esse ambiente: “As luzes acendem-se em resistência. Está formado um verdadeiro ambiente burguês com aparelhos eletrodomésticos, poltrona, mesa, cadeiras, santa ceia, altar. [...] Soldado tira o boné desabotoa o Dolmam e senta-se aparentando enorme cansaço na poltrona, estica a perna. Senhora vem correndo para tirar as botas do soldado”. (Ibid., p. 16-17.)

²⁴⁷ Ibid., p. 17.

Moço: Os esquifes estão em ordem. Em ordem as estatísticas das muitas mortes. Em ordem o desencanto. A perplexidade em ordem. Todos se vão perdendo em ordem... O comodismo em ordem. A ordem é a ordem do dia... A ordem é fome!

(soldado bate os tacões e sai resoluto)

[...]

Senhora: [...] Estou do seu lado, sabe? Compreendo o que você sente... pensa que não me revolto também? Com o tempo tudo se ajusta. Tudo se resolve, meu anjo. Uma conquista aqui, outra ali, e os problemas se resolvem por si. [...] Ele [o Soldado] é bom, sabe, certo que às vezes parece rígido demais, outras vezes até mesmo comete seu errozinho. Mas e daí? É um bom pai de família, sabe?²⁴⁸

A Senhora representa a ala conservadora da Igreja Católica e da classe média que apoiaram o golpe. Declara ao Soldado que já “[...] marchou em nome das tradições, da família, de Deus, da liberdade, da propriedade e que o Soldado pode contar com ela”,²⁴⁹ no entanto pede em nome do Moço, seu filho. O Soldado cumpre o seu dever, mata o jovem estudante, mas a Moça teve coragem de denunciar o assassinato e, tentando intimidá-la, o “Soldado investe de cassetete em punho sobre a moça que se defende com a bolsa e apara os golpes com os livros que levava sob o braço”. Como continua se manifestando, tem o mesmo destino do Moço. É assim que o Soldado se mantém no poder: por meio da alienação e da repressão da população e das massas estudantis que carregavam os germes da mudança²⁵⁰. Ao Moço, Guarnieri delegou o poder contestador e libertador do povo. No entanto, esse poder libertador foi abafado e aos Mudos caberia continuar a empreitada, o que não aconteceu²⁵¹. É uma clara alusão a como o Governo tratava as manifestações contrárias às forças governamentais, que iriam se acirrar mais e mais.²⁵²

²⁴⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Animália**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004, p. 37-38.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

²⁵⁰ Diante das arbitrariedades cada vez maiores por parte do Governo, Guarnieri acreditava que somente a união de todas as forças sociais poderia derrubar a ditadura. Dessa maneira, esteve ao lado daqueles que não acreditavam que a luta armada seria a solução para os problemas brasileiros naquele momento.

²⁵¹ Para MacDowell Soares, “essa traição do estudante pelo povo constitui um esforço de análise crítica das condições sociopolíticas da época, uma vez que, inclusive, para um artista que sempre esteve comprometido com um teatro que se quer libertador, a constatação das limitações políticas das vanguardas efetua-se como um exercício mais ‘realista’ da situação política objetiva”. (SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. *O Teatro Político do Arena e de Guarnieri*. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983. p. 68.)

²⁵² As demonstrações de força do Governo se intensificaram durante todo o ano de 1968, no entanto os jovens brasileiros, assim como aqueles do restante do mundo, continuaram a se manifestar por melhorias na educação, contra o autoritarismo governamental, ou ainda contra as guerras imperialistas empreendidas em todo o mundo. Em março, na tentativa de conter mais uma das manifestações estudantis no Rio de Janeiro, a Polícia Militar matou o estudante Edson Luis. Esse secundarista tornou-se o símbolo da violência empreendida contra os estudantes e causou mobilização e comoção nacional. Nos meses seguintes, muitas manifestações estudantis foram feitas reivindicando mais vagas, mais verbas, criticando os currículos e os acordos do MEC, além dos protestos contra a Guerra do Vietnã. Em junho uma das manifestações ficou

Tanto é assim que apenas algumas horas antes da estreia da *Feira* a censura efetuou oitenta e quatro cortes em sessenta e nove páginas enviadas para avaliação.²⁵³ Diante desse descaso e cansados dos desmandos do Regime, resolveram não mais acatar a decisão da censura e esse parecia ser o golpe fatal junto ao Governo. Na *Folha de São Paulo* do dia 08 de junho de 1968 fica clara a decisão da classe teatral depois de uma reunião durante toda a madrugada no Teatro Ruth Escobar para discutir o destino da *I Feira Paulista de Opinião*. Esse encontro foi motivado pelos muitos problemas que a Censura Federal vinha provocando nos meios artísticos.

A censura federal reteve em suas mãos durante dois meses a peça que foi enviada para liberação, quando o prazo prescrito na lei é de 5 a 10 dias. Essa indecisão da Censura provocou manifestações contrárias por parte da classe teatral de São Paulo e, na madrugada de ontem, decidiu-se por uma assembléia geral para saber da necessidade ou não de outra greve.

Depois da apresentação da peça, em caráter de ensaio geral, a assembléia se reuniu e decidiu que por um revezamento toda a classe permaneça no Teatro Ruth Escobar, por tempo indeterminado, até que a Censura se manifeste com soluções plausíveis. O espetáculo, que foi liberado por telefonema de Brasília, o que se deu por volta de 1 hora de ontem, mas com vários cortes, provocou novas manifestações, ficando deliberado, finalmente, que será levado normalmente, e no caso de a Polícia fechar o Ruth Escobar, o espetáculo será encenado em outro teatro e assim sucessivamente.

O movimento vai se espalhando aos poucos, contando com a adesão de artistas plásticos, músicos, estudantes, professores, jornalistas e escritores. Para hoje, estão previstas novas manifestações, estudando-se a possibilidade de passeata nas ruas de São Paulo, para arregimentar forças junto ao novo. Ficou decidido que a censura será doravante ignorada nas suas decisões.²⁵⁴

Por causa desse manifesto da classe teatral, a polícia foi acionada e no dia seguinte o teatro estava interditado. A saída encontrada foi se apresentarem em outro teatro e assim

conhecida como “sexta-feira sangrenta”, resultado do embate entre a PM e os estudantes da UFRJ; uma semana depois houve a “Passeata dos 100 mil”, organizada para demarcar a insatisfação com os governos militares por parte de estudantes, artistas, parlamentares, intelectuais, padres, setores da classe média, cujas palavras de ordem eram: “Abaixo a Ditadura”, “O povo no poder”, “O povo unido jamais será vencido”, “Universidade livre”, “Fora repressão assassina”, “contra a censura”. Em outubro, na cidade de Ibiúna, mais de 700 estudantes foram presos por conta da realização do XXX Congresso da UNE.

²⁵³ Em virtude da liberação da peça com cortes que invalidavam a estrutura dramática, Boal enviou uma Carta em nome do Teatro de Arena ao General Silvio Correia de Andrade, Chefe da Delegacia Regional da Polícia Federal, no dia 11 de junho de 1968, esclarecendo a inviabilidade dos cortes feitos. Deixou claro que, em contato com o Sr. Ministro da Justiça, o diretor respeitaria todos os cortes mediante estudo dos originais que estavam em posse do Advogado do Arena que moveria o recurso contra a interdição da peça. No final da carta informou que a peça não havia sido apresentada na íntegra e que as possíveis informações contrárias eram maldosas e não conferiam com a verdade. Diante disso, pediu a revogação da interdição para que se cumprisse o acordo com o Ministro da Justiça. (Cf. **Teatro de Arena 50 anos**. Curiosidades sobre o espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 06 de Nov. de 2011.)

²⁵⁴ TEATRO vai ignorar a Censura. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p. 03, 08 Jun. de 1968.

sucessivamente, até que receberam uma liberação provisória para voltar a encená-la no Ruth Escobar.²⁵⁵ No entanto, começaram as agressões físicas, raptos, invasões provocadas por essa desobediência civil e vitória parcial diante da Censura, experiência que o elenco de *Roda Viva*, infelizmente, sentiu na pele em sua estreia no Ruth Escobar.

Procurando discutir as dificuldades enfrentadas por uma retirante nordestina em São Paulo, Guarnieri escreve *Marta Saré*. Analisa todas as concessões que Marta faz ao longo da trama para sobreviver nesse sistema Capitalista: ela se prostitui, o seu casamento é um acordo, metáfora do que é possível fazer num mundo onde há dominantes e dominados. Como resistir? Quais suas possibilidades?

Marta Saré foi lançada com direção de Fernando Torres, cenários e figurinos de Flávio Império e direção musical de Carlos Castilho, no palco carioca do Teatro São Caetano, com um grande êxito de público nos dois meses em que permaneceu em cartaz, e só posteriormente foi para São Paulo, onde estreou no Teatro São Pedro no dia 21 de fevereiro de 1969. Para o Diretor, Guarnieri traduz com muita propriedade o Brasil em dois momentos: 1947 e 1968. Além disso, diz que a protagonista quer escapar dos rótulos. Quer provar que possui mais que belas pernas e anseia por liberdade. Em entrevista a Ivo Zanini, Torres reafirma as qualidades desse trabalho principalmente pela capacidade de diálogo proporcionada pela peça, que “[...] é um verdadeiro painel, um afresco do Brasil em dois períodos, sem aprofundamento psicológico, daí porque os dois tipos que aparecem são facilmente identificáveis”²⁵⁶ e conclui que “[...] o texto de Guarnieri e as composições de Edu Lobo fundem-se com precisão e dão um colorido especial ao espetáculo”.²⁵⁷

Marta Saré foi escrita especialmente para Fernanda Montenegro, que, como protagonista, identifica na personagem fome de vida, sendo a própria imagem do Brasil. É para ela uma experiência completamente nova e em cena a atriz canta algumas canções. A peça é ambientada no sertão nordestino e gira em torno da protagonista, Marta Saré, que teve os pais assassinados por motivo não esclarecido no decorrer da ação dramática. Deixaram os filhos muito pequenos, Marta e seus cinco irmãos, entre eles um recém-nascido que morreu por falta de cuidados. Ao perceber o que acontecia, uma vizinha chamada Zita decidiu ajudar, no entanto as crianças, assustadas, não aceitaram sua intervenção. Mesmo assim, ela

²⁵⁵ BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 257.

²⁵⁶ ZANINI, Ivo. “Marta Saré” começa temporada no São Pedro. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p. 03, 21 Fev. de 1969.

²⁵⁷ Ibid.

conseguiu pegar o recém-nascido e percebeu que a única coisa que poderia fazer pela criança era dar-lhe um enterro decente.

Não se conformando com o destino das crianças, decidiu pegar a menor delas, Marta, e pedir ao padre da cidade ele ficasse com a menina. Ele, no entanto, não quis se comprometer.

Marta Saré: E durante a prosa de Padre Miguel com Sinhá Deodora, vinha eu no colo de Zita, pouquinho a toa mais esperta, porém, já com jeito de vida. Vinham ela mais o Velho, resolvidos a me entregar pro Padre, que já era eu de peso no quotidiano daquela gente. Que o ato de me salvar foi gostoso pra ela e até galante, mas no dia a dia foi se tornando mais que chumbo, a tal ponto de ser difícil de carregar e, que nem mochila em meio à marcha, lá era eu entregue pra outros cuidados. Ou, pelo menos, assim o pretendiam.²⁵⁸

Zita então deixou a menina na porta da igreja, de maneira que ele não poderia mais se negar a tomar atitude e, ao ser informado sobre a criança pelo sacristão, fez um apelo, durante a missa, aos católicos:

Padre: Meus filhos! Atenção, por favor... Deus escolheu esta casa para depositar uma de suas criaturas... Esta criança recém-nascida acaba de ser abandonada nos fundos da nossa igreja... Sinhá Deodora... Deus ouviu seu apelo, aqui está a filhinha mulher que a senhora sempre tanto desejou...²⁵⁹

111

Diante dessa súplica e de algumas reticências de Deodora, o problema estava temporariamente resolvido. Isso porque, com o passar do tempo, Marta cresceu e se tornou uma mulher bonita e atraente. Envolveu-se com o vaqueiro da fazenda onde morava e criou problemas para ambos. O Coronel, marido de Deodora, considerava a garota sua propriedade e não queria que ninguém tocasse em seu domínio.

Coronel: Mas não é pra um homem perdê o tino? Cria da minha casa, embolada com um boiadeiro...

Deodora: Não é filha nossa...

Coronel: Mas vive do meu pão, debaixo do meu teto... É coisa minha. Que vão dizê, vendo ela nessa pouca vergonha por aí... Que é costume da casa... Meto bala no primeiro que se atrevê... [...] Melhó eu saí de perto, senão acabo matando a descarada...²⁶⁰

²⁵⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Marta Saré**. Texto datilografado, p. I-11. Esse texto faz parte do projeto *O Palco no Centro da História: Cena – Dramaturgia – Interpretação – Teatro São Pedro; Othon Bastos Produções Artísticas e Companhia Estável de Repertório (C.E.R.)*, financiado pelo CNPq e desenvolvido pela Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos sobre a Companhia Estável de Repertório de Antonio Fagundes. Por meio desse projeto diversos trabalhos em nível de mestrado e doutorado estão sendo desenvolvidos.

²⁵⁹ Ibid., p. I-18.

²⁶⁰ Ibid., p. I-29.

Percebe-se que a relação que o Coronel pretendia estabelecer com a menina não se restringia a transformá-la em uma empregada da casa. Seus planos eram mais audaciosos. No entanto, a garota resolveu envolver-se amorosamente com outro, o que deixou o Coronel furioso. Tanto que convocou o Padre, para que a menina confessasse seu envolvimento com o boiadeiro, e um médico, para saber o quanto esse envolvimento teria comprometido seus planos. Diante do diagnóstico do médico: “É Coronel, infelizmente fizeram a moça...”,²⁶¹ o Coronel ficou descontrolado e depois de espancá-la e trancá-la na despensa da fazenda, ele a estuprou.

Coronel: Quem é cadela, serve de cadela!... Vou te mostrá vagabunda!... Quem vai te cubri agora é um homem!

Marta Saré: Tio!

Coronel: Se gritá, te corto no relho! [...] Cria minha ninguém leva de graça! Tá faltando a minha marca! Vem cá... Vem cá! (*Marta Saré aproxima-se vagarosamente*).²⁶²

Depois desse episódio tem-se notícia de Marta por meio dos “cantadores”, que informam que ela foi despejada da fazenda sem nenhum direito. Diante de tudo isso ela disse: “Em poucas horas perdi minha virgindade e todo o tipo de ilusão”.²⁶³ Ao tentar fugir com seu amado, o boiadeiro Severino, ele a culpou pelo estupro e a deixou sozinha. Sem dinheiro, sem casa, sem nenhuma perspectiva, ela saiu da região em busca de sua sobrevivência.

Essa situação de calamidade vivida pelos camponeses e arrendatários do Nordeste já foi trabalhada por Guarnieri em *O Filho do Cão*: as relações de poder entre o Coronel e os empregados, o não estabelecimento de direitos trabalhistas, a resolução dos problemas por meio da força e das armas e ainda a miséria em que estão os camponeses nessa região, além da altíssima taxa de mortalidade infantil. Além disso, mostra novamente a força política dos Coronéis da região.

Nessa peça Guarnieri acrescenta mais um elemento, a vinda do retirante nordestino para o Sudeste, região mais desenvolvida e que tem maiores possibilidades de trabalho e de melhoria das condições de vida. Marta Saré,²⁶⁴ como milhares de outros nordestinos, chegou a

²⁶¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Marta Saré**. Texto datilografado, I-35.

²⁶² Ibid., p. I-41.

²⁶³ Ibid., p. I-35.

²⁶⁴ Para convencer o motorista a levá-la para São Paulo, sem dinheiro, sem documentos e provavelmente menor de idade, Marta declarou: “E foi ali mesmo, debaixo do caminhão. Não tenho queixa. Era moço, forte e cheiroso. Foi até delicado comigo. Viajei o resto da viagem na cabina do chofer, ao lado dele, fazendo o que

São Paulo em um pau-de-arara e, no caso de Marta, se estabeleceu em uma casa de prostituição, a de D. Arminda, até o dia em que se casou com Antonio, um velho português que fez um acordo de cumplicidade com ela. O casamento foi registrado em seu diário, lido por um ator:

Casei hoje; em maio, como convém. Na cidade festejam uma vitória. Comigo nada se alterou. Casei. Antonio parece tão comovido quanto eu. Isto é, fomos à igreja como quem vai à feira. Chorei. Sei lá por quê. Acho que a música. As amigas sorrindo lá de trás, nos bancos da igreja. Nunca vi tanta puta junta numa igreja. Chorei. Talvez, por causa do véu que me embaçava as coisas mais do que eu embaço tudo quanto vejo...²⁶⁵

Algum tempo depois do casamento, Marta se sentiu entediada e convidou Antonio para um passeio. Nesse momento o público é informado do acordo que fizeram antes de se casarem. Isso significa que ela, ciente de tudo, não poderia se queixar da sua nova situação.

Antonio: [...] Te dei descanso e um bom nome, e agora ainda por cima te queixas!... [...]

Disseste mesmo assim – “Antonio, caso contigo só pelo sossego que podes me dar... Não tem nada de amor nisso não... É um trato!...”

Aí então eu disse – “Perfeito! Um trato. Só quero uma coisa – que tu também respeites o trato... Não quero passar por bobo, não tenho vocação prá corno... Me agradei de ti... Acho tuas pernas muito lindas... Quero apenas uma vida decente e honesta a teu lado...”²⁶⁶

113

Na pensão onde se hospedavam Marta e Antonio, entre outros hóspedes havia um rapaz, chamado Romão, que estava sendo procurado pela Polícia Política. Um dos policiais era Severino, primeiro amor de Marta, a quem ela indagou por que procuravam Romão. Ele confessou que era por problemas relacionados à política e mais: “É a polícia de uma nova ditadura. Também não gosto [da polícia]”.²⁶⁷

Marta ajudou Romão a escapar da polícia e acabou se envolvendo com o jovem. Ele cobrou uma atitude de Marta em relação ao casamento. No entanto, ela alegou que não podia abandonar Antonio, pois eles tinham um acordo e ela não o deixaria sozinho. Disse também que eles eram jovens, tinham muito tempo pela frente e, como Antonio já estava velho, ela não podia romper o combinado. Romão foi embora e disse que talvez um dia se

ele queria. Foi divertido. Me deu sanduíche e refresco. Ficou três dias comigo em São Paulo. Me mostrou a cidade, agüentou meu choro de espanto e até me arrumou emprego na casa de D. Arminda”. (GUARNIERI, Gianfrancesco. **Marta Saré**. Texto datilografado, p. II-09.)

²⁶⁵ Ibid., p. II-2.

²⁶⁶ Ibid., p. II-18.

²⁶⁷ Ibid., p. II-23.

reencontrassem. Entretanto ele foi assassinado e Antonio foi quem lhe deu a notícia: “Marta, leste aqui no jornal?... encontraram teu moço assassinado num matagal... Romão... Está aqui a fotografia dele... É ele mesmo... Pra veres como são as coisas. Eu continuo vivo... Trata-se positivamente de uma injustiça!...”²⁶⁸

Logo depois, Antonio também faleceu e Marta ficou em uma situação confortável financeiramente, mas, mesmo assim, resolveu abrir um bordel com a amiga Solange em um dos imóveis herdados. É importante notar que, a partir do seu envolvimento com Romão, passou a se interessar pela luta política e nesse momento resolveu se engajar no Partido. Em uma das reuniões observa-se a importância dada ao estudo dos autores clássicos da luta proletária, mas essa ênfase teórica limita o contato com a realidade efetiva:

(Slides: Muros pichados, faixas, cartazes, manifestações de rua. Em volta de uma mesa: Marta, assistente e duas mulheres.)

Assistente: Bem, companheiras, pela intervenção das companheiras, pude notar que ainda há muita incompreensão a respeito dos fundamentos do trabalho feminino. Certo que o baixo nível ideológico e político é característica de quem está desligado ainda das massas... Só poderemos elevar o nosso nível estudando sem esmorecimento os ensinamentos de Marx, Lenin e Stalin e em estreita ligação com as grandes massas, formando nosso partido na base do proletariado. Só assim venceremos as deformações ideológicas em nossas fileiras.²⁶⁹

114

Um dos exemplos citados pelo Assistente é o atraso com a contribuição monetária para o Partido. Outro ponto abordado nessa reunião foi a organização de uma manifestação contra a entrada dos brasileiros na II Guerra ao lado dos Estados Unidos. Essa manifestação aconteceria durante um desfile militar. Na faixa levada por Marta e mais algumas companheiras lia-se “Yankes, go home, nossos filhos não são buchas prá canhão”.²⁷⁰ Ao mesmo tempo em que a peça lida com a adesão do Brasil à II Guerra e suas consequências, ela se remete ao presente: momento em que o Brasil²⁷¹ se consolida como uma das grandes

²⁶⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Marta Saré**. Texto datilografado, p. II-27.

²⁶⁹ Ibid., p. II-42.

²⁷⁰ Ibid., II-43.

²⁷¹ “No Brasil, podemos observar uma pesada influência da grande potência do Norte no processo de democratização ocorrido ao final da II Guerra Mundial e um rápido retorno às raízes autoritárias assim que ficaram evidentes os sinais de que o mundo experimentava um retrocesso democrático. Dessa forma, devemos considerar que o fechamento político ocorrido no Brasil, durante o governo Dutra, possui tanto raízes exógenas quanto endógenas”. (Cf. MUNHOZ, Sidnei J. *Ecos da Emergência da Guerra Fria no Brasil (1947-1953)*. **Revista Diálogos**, vol. 06, p. 02. Disponível em <<http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol06.htm>>. Acesso em: 10 Out. de 2011.) Assim, é importante frisar que os EUA tentavam conquistar a hegemonia de toda a América Latina independentemente dos acordos firmados, pelos quais não deveria intervir na soberania nacional de quaisquer desses países. Nas décadas seguintes diversas operações secretas foram desencadeadas pelos EUA e

influências dos Estados Unidos na América Latina. Imediatamente após a II Guerra, as maiores preocupações Yankees não eram o fascismo e os regimes autoritários, mas os governos “reformistas” e a força dos movimentos sociais que pressionavam por mudanças na ordem social, o que poderia diminuir a sua influência no continente. Diante disso, Munhoz analisa: “[...] iniciou-se a definição de políticas de contenção aos movimentos que pudessem significar alguma ameaça à ordem vigente e, como decorrência, aos interesses das elites norte-americanas”.²⁷² No entanto não se deve acreditar que o autoritarismo no Brasil tenha sido exclusivamente um projeto norte-americano. As elites nacionais também temiam as mudanças que os movimentos sociais e as forças “progressistas” poderiam fazer no país.

Outra aproximação possível é a comparação do fechamento político do final de 1968 com o Governo pós guerra de Dutra, que reprimiu duramente o PCB e os segmentos sindicais e populares que organizaram greves nos mais diferentes setores sociais,²⁷³ protestando contra a carestia e reivindicando melhores salários e melhorias nos programas habitacionais. Com o aumento da expressividade do PCB nas urnas nas eleições de 1945 e 1947, o Partido foi posto na ilegalidade. No mesmo período outras agremiações também foram suspensas. Além disso, o Governo estabeleceu Juntas para intervir e investigar os sindicatos que contribuíram para o PCB ou se filiaram a ele ou a qualquer outra entidade que tivesse sido suspensa. Pouco depois, o Governo enviou um projeto de lei à Câmara Federal que “[...] restringia as liberdades públicas, censurava a imprensa e atacava a estabilidade do funcionalismo e dos trabalhadores do setor privado”.²⁷⁴

O projeto era tão acentuadamente antidemocrático que até o conservador *O Estado de São Paulo* o classificou como um “golpe na constituição”. Vários jornais influenciados ou ligados ao PCB foram fechados ou interditados, sob a alegação de “crimes contra a segurança

desrespeitavam a soberania dessas nações.

²⁷² Cf. MUNHOZ, Sidnei J. Ecos da Emergência da Guerra Fria no Brasil (1947-1953). **Revista Diálogos**, vol. 06, p. 02. Disponível em <<http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol06.htm>>. Acesso em: 10 Out. de 2011. Outras referências importantes:

ALMINO, João. **Os democratas autoritários**. São Paulo: Brasiliense, 1980;

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A presença dos Estados Unidos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973;

BAPTISTA, Roberto. **Comunismo internacional, repressão e intervencionismo nos Governos Dutra e Vargas**. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

²⁷³ No primeiro semestre de 1946, foram registradas mais de 70 greves de médio ou grande porte no país, envolvendo trabalhadores como bancários, metalúrgicos, eletricitários e portuários. MUNHOZ, op. cit.

²⁷⁴ Ibid., p. 05.

nacional” ou “sublevação da ordem social”. Os parlamentares do Partido perderam seus mandatos e houve um retrocesso no processo de democratização iniciado no final da Ditadura Vargas. Diante disso, constata-se a pertinência de Guarnieri ao colocar, na boca de seus personagens, questões tão significativas para o presente, que era também um momento de restrição da liberdade de manifestação e de expressão.

Exemplar, nesse sentido, é a manifestação das mulheres comunistas contra a entrada do Brasil na Guerra em apoio aos Estados Unidos, em que Marta foi presa e ficou detida por seis meses. Depois descobriu que seu nome e seu rosto não poderiam se associar diretamente ao Partido, pois era uma prostituta. E questionou se a sua profissão interferia no fato de querer ser revolucionária. Defendeu que precisava trabalhar para sobreviver, que a prostituição era uma profissão como qualquer outra e que todos precisam sobreviver de alguma forma, ela, o Partido, a burguesia, todos. E mais, constatou que a burocracia e a mediocridade tomavam um espaço que deveria ser destinado à luta pela revolução. Diante de mais uma decepção, ela escreveu em seu diário: “Romão, meu querido, como foi querido Severino e até mesmo o chofer de caminhão que me trouxe – me desculpem os três: mas foi Romão quem disse: Marta, é preciso ser duro, sim, mas sem jamais perder a ternura!... Como, Romão, como?”.²⁷⁵

116

Mais uma vez, sua “casa” foi interditada. Então decidiu vendê-la e recebeu uma generosa oferta de um desembargador. Marta resolveu fazer a revolução possível nesse momento. Criou a situação pretendida pelo comprador e aproveitou a oportunidade para matá-lo e ao seu amigo. Em seguida se matou. Antes, porém, deixou uma última anotação: “E aqui termino o meu diário, exatamente às dez horas deste dia de julho de 1968, na certeza de que não vou escrever mais”.

Algumas soluções cênicas são marcadas nas rubricas para o constante relembrar da protagonista. Marta, ao rememorar, conta sua história. Pelo jogo de luz, essa marca pode ser percebida. Ao mesmo tempo em que conta sobre seu passado, o espectador será informado do presente. E assim se forma a peça, nesse constante relembrar que, no entanto, não diminui o entendimento da trama pelo público.

A dramaturgia produzida nesse período por Guarnieri esteve diretamente ligada à realidade brasileira e os temas debatidos refletiam principalmente os caminhos que a esquerda adotaria, uma vez que outras opções foram se tornando mais eficazes, como a luta armada, e o

²⁷⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Marta Saré**. Texto datilografado, p. II-46-47.

campo definido como resistência democrática se mostr²⁷⁶ ou para alguns como “reformista”.²⁷⁷ Mesmo assim, Guarnieri continuou produzindo e enfatizando em sua obra o descontentamento com os governos militares, mas em consonância com as diretrizes do PCB. Sua linguagem artística conseguiu estabelecer diálogos e debates, sendo, por isso, o meio mais eficiente de observarmos sua politização.

TEMAS E APROPRIAÇÕES ESTÉTICAS EM TEMPOS DE NACIONALISMO

OS TRABALHOS DOS críticos teatrais e as obras acadêmicas que se debruçaram sobre a obra de Guarnieri no período de 1964 a 1969 constituem um importante contraponto para nossa análise. Esses trabalhos produziram certa interpretação sobre o período e sobre a obra. Alguns analisam o trabalho do dramaturgo como mero panfleto do PCB, outros, seu tom dicotômico e exacerbado. No entanto, entendemos que todas essas abordagens contribuem para a efetivação da postura estética do autor em consonância com seu posicionamento político. E que sua obra esteve ao lado daqueles que lutaram contra o regime.

O primeiro espetáculo analisado foi *Arena Conta Zumbi*. Décio de Almeida Prado faz várias restrições ao espetáculo, principalmente em relação à dicotomia estabelecida entre brancos e negros, sendo os primeiros maus e os outros, bons. O que fica é a seguinte questão: se é assim, então por que são os brancos que obtêm êxito no final? Essa é a pergunta com que Prado inicia sua crítica. Para ele, nesse mundo maniqueísta não existe lugar para a contingência histórica nem essa simplificação do “fazer social”, que torna seus personagens tão irrealistas. Permeando a peça existe uma romantização do negro, assim como se fez com o indígena. O crítico afirma que, na tentativa de ressaltar as características positivas de seu protagonista, os autores empobreceram a discussão possível, pois, tentando enfatizar o combate, deixaram perder-se no horizonte outras possibilidades. Acrescenta que não seria necessário tanto esforço para tornar a peça revolucionária, já que a sociedade brasileira, como escravocrata que era, não poderia admitir uma comunidade de negros livres, não somente pelos prejuízos, mas pela possibilidade de liberdade, que levaria a uma outra ideia, a de igualdade, primeiro racial e, posteriormente, social. “Esse germe de subversão já era

²⁷⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Marta Saré**. Texto datilografado, p p. II-51.

²⁷⁷ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 119.

suficientemente forte para dispensar qualquer acréscimo caricatural ou reforço romântico”.²⁷⁸ Prado ainda reserva alguns elogios, principalmente para as composições de Edu Lobo “por ter aquela fácil comunicabilidade necessária ao teatro”, para a interpretação de Dina Sfat, como destaque entre as mulheres, e de Guarnieri como “um prodigioso ator de farsa que, nesse terreno, ainda não foi devidamente explorado”. Mas para o restante do espetáculo, é enfático:

Apesar de tantas e tantas objeções, *Arena conta Zumbi* é um espetáculo agressivo e inteligente. Lamentamos apenas que tenha tão pouca confiança naquilo que os autores talvez classifiquem de razão fria. Afinal de contas, Brecht e Sartre, para tomar dois exemplos celebres, são autores revolucionários pelo conteúdo objetivo de seu pensamento ou pela comoção generalizada que criam no palco? *Arena conta Zumbi* lembra frequentemente um comício político cantado e dançado: um frenesi de movimentos, de rumor, com poucas perspectivas realmente novas.²⁷⁹

Nessas considerações, o crítico deixa claro que o espetáculo não teve o alcance esperado pelos autores, principalmente por tender a ser um “panfleto” da esquerda, obra demagógica. A exemplo de Sartre e Brecht, deveriam se prender mais ao conteúdo. Justifica assim tantas restrições ao texto e à encenação.

No entanto, é válido dizer que esses autores estavam em consonância com seu tempo. Guarnieri, depois do Golpe, optou por continuar lutando pelas liberdades democráticas e de expressão. Continuou acreditando que a melhor maneira para a volta do Estado de Direito era a via institucional. Isso não significa que a peça servirá de “panfleto” do Partido, mas buscará refletir a delicada posição em que se encontravam aqueles que não concordavam com o Estado instaurado a partir de 1964. Escrever sobre os momentos mais difíceis da sociedade brasileira, para Guarnieri, era uma forma de intervir e tentar modificá-la.

Na visão de Sábato Magaldi, em *Arena Conta Zumbi*, apesar de bons intérpretes e de falar de liberdade, o que é sempre importante, o tratamento dramático dado ao tema foi rudimentar e esquemático.²⁸⁰

Paulo Mendonça, assim como Prado, não poupa elogios a Dina Sfat pela presença em palco e a Guarnieri pela inteligência nas inflexões e atitudes em cena. Elogia o espetáculo como um todo e diz se tratar de uma explosão de talentos. Faz algumas restrições às cenas

²⁷⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Arena conta Zumbi*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 22, 09 Maio de 1965. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 27 Out. de 2011.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ MAGALDI, Sábato. *Zumbi*. **Jornal da Tarde**, p. 17, 12 Set. de 1969. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 26 Out de 2011.

finais, enfatizando que nelas se perde o ritmo e, com várias intenções “grifadas”, perde em qualidade. E acredita que palavras em defesa da liberdade naquele período soam como um despropósito, “já que estão em bocas que estão obviamente no pleno exercício dessa liberdade. Ou não estão?”.²⁸¹ Diante disso, o crítico estabelece uma interlocução com o momento vivido, período em que a liberdade de expressão ainda existia, apesar dos inoportunos sensores, e coloca em dúvida a própria razão de ser do espetáculo.

Já na visão da pesquisadora Cláudia Arruda Campos, uma das principais restrições ao espetáculo é o cunho imediatista e solidário à esquerda.

A superficialidade da análise política responde, em parte, a uma limitação auto-imposta de atender ao imediato, fazendo de *Zumbi* uma peça datada [...] pelo insistente recurso a alusões que se perdem para quem não tenha proximidade com os acontecimentos.²⁸²

Diante dessas alegações, é importante frisar que os musicais não se colocam “dentro de um ponto de vista solidário” à esquerda. Os erros táticos do PCB tinham sido detectados e precisariam ser superados. No entanto, os musicais não se comprometeram a dar “soluções” ou “respostas” definitivas aos impasses. Antes de tudo, procuraram contribuir para o debate, buscando suscitar no espectador uma semente de desconfiança em relação ao sistema, a partir da qual haveria a possibilidade de avançar em direção a mudar essa sociedade, livrando o país do imperialismo norte-americano e construindo frentes nacionalistas de enfrentamento para essa luta.

Afirmar que *Zumbi* é uma obra datada não significa dizer que é superada pelo tempo, cumprindo o seu papel somente naquele momento histórico. Antes de tudo, significa que a obra esteve ligada às lutas políticas e estéticas de seu tempo e que deverá ser relida procurando-se redimensionar seus temas e propostas, criando-se, assim, outras interpretações.²⁸³

²⁸¹ MENDONÇA, Paulo. Arena conta zumbi. **Folha de São Paulo**, IV Caderno, p. 04, 11 Maio de 1965. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 26 Out. de 2011.

²⁸² CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 77.

²⁸³ Cf. OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena: “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2003.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

Por sua vez, o crítico Edelcio Mostaço faz apontamentos que em grande medida lembram aqueles feitos por Prado em suas críticas. Entre eles a dicotomia exagerada entre brancos e negros e o maniqueísmo que outros críticos também apontaram na época da montagem.

Um maniqueísmo excessivo marca a realização: os negros são sempre belos, altaneiros, alegres; os brancos despóticos, surumbáticos, desprezíveis e cruéis. As correlações históricas entre o passado e o presente foram forçadas deliberadamente para demonstrar a similitude de fatos, e assim atingir sua mensagem política: a uma fase de tolerância e de transações de amizade e convivência pacífica entre negros e brancos, sobrevém um duro golpe militarista, destinado a desbaratar os quilombolas, a apagar a memória daquele sonho de liberdade e felicidade humanas.²⁸⁴

O crítico afirma que algumas situações históricas pareciam forçadas para provocar justamente a dicotomia entre brancos e negros. Depois de determinado período vivendo em “harmonia”, viria o golpe, capaz de aniquilar os quilombos e pôr fim ao “sonho de liberdade e felicidade”. Essa ênfase dada pelos autores no texto e na encenação pode significar um alerta para a sociedade brasileira e para os próximos passos do novo Governo que se havia instaurado no país.

120

Com relação à encenação de *Arena conta Tiradentes*, o recurso ao coringa e às formas brechtianas de distanciamento formam um conjunto que foi elogiado por uns e depreciado por outros. Nessa última posição pode-se citar Sábato Magaldi:

Teoricamente, tanto a estrutura do texto como o sistema da encenação estão muito bem pensados e expostos. Pode-se afirmar que Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri realizaram, a partir de um princípio brechtiano, a primeira proposta de um ‘organon’ brasileiro original. A idéia do teatro épico foi reelaborada com extrema inteligência e profundo conhecimento dos segredos do palco. Se as bases de ‘Tiradentes’ são as mais elogiáveis, a realização fica a desejar. O espetáculo resulta cansativo e pleonástico, insistindo no óbvio. Acreditamos que o malogro parcial da comunicação se deva à música deficiente, que sobrecarrega todas as cenas, sem servir ao propósito do distanciamento. A parte cantada chega às vezes a afastar o espectador não no sentido épico, mas no de desligá-lo do que está se passando. É possível que esse gênero já canse o público, depois de haver atingido expressão perfeita em ‘Zumbi’. Assim, no momento em que uma teoria encontra exata formulação, a obra de arte, que deveria se o melhor corolário dela, perde o efetivo interesse.²⁸⁵

²⁸⁴ MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 83.

²⁸⁵ MAGALDI, Sábato. Um Tiradentes de nossos dias. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 10, 28 Abr. de 1967. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 20 Set. de 2011.

A análise de Magaldi deixa entrever que algumas soluções para o espetáculo obtiveram bons resultados, sobretudo a elaboração épica construída pelos autores e levada aos palcos por Boal, que também foi o diretor. No entanto, para o crítico, o musical pecou justamente pelo excesso musical.

A avaliação de Décio de Almeida Prado é extremamente positiva e realça os traços que os autores tentaram ressaltar na construção do espetáculo.

O Teatro épico de Brecht – mas revisto pela malícia e pela malandragem brasileiríssima de um Silveira Sampaio. O teatro político de Piscator – mas transformado numa comédia musicada que daria prazer provavelmente a Artur Azevedo [...]. Um pungente drama histórico sobre um mártir da nacionalidade – mas contado em boa parte na linguagem da gíria popular de nossos dias. Frisamos estas aparentes contradições de *Arena conta Tiradentes*, estas constantes idas e vindas entre a gravidade e a brincadeira, não para diminuir a peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mas, ao contrário, para salientar-lhe a variedade e a diversidade, para determinar, através de algumas coordenadas conhecidas e aproximativas, essa tensão dialética entre a emoção e a sátira, entre o empenho da sensibilidade e o recuo proporcionado pelo pensamento crítico, que lhe define o caráter e a tonalidade. Poderíamos descrevê-la talvez como uma farsa profundamente séria ou como um panfleto político com inflexões burlescas. O seu método é o anacronismo, a extrapolação do passado para o presente, mas com um fito bem marcado: livrar o enredo da sua limitada circunstância histórica, dar-lhe amplitude e generalidade, projetá-lo fora do seu tempo, conferir-lhe o cunho exemplar de uma fábula de todas as épocas – inclusive, evidentemente, a nossa.²⁸⁶

121

Para Prado, drama e farsa convivem no musical. Drama do Alferes, que é condenado sozinho pelo crime de sedição, e farsa dos seus colegas conjurados, que negam todos os crimes, especialmente Silvério dos Reis que prefere a tirania à desordem, as injustiças a um futuro incerto. Outros se perdem nas abstrações, fazem leis, estabelecem bandeira e dístico, mas esquecem de proclamar a República. Os militares perdem o bonde da História, pois, guiados pela obediência fiel, perdem a oportunidade de aderir ao governo no momento certo. O movimento inconfidente falhou, mas as lições da peça permaneceram. O processo do idealismo político, do pensamento desligado da ação, tem uma exceção: Tiradentes, “[...] um herói legitimamente revolucionário”.²⁸⁷

²⁸⁶ PRADO, Décio de Almeida. Tiradentes contado pelo Teatro de Arena. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 Maio de 1967. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 20 Set. de 2011.

²⁸⁷ Ibid.

Para Mostaço, a *fábula* de *Tiradentes* era a história recente das esquerdas e conclamava os inconformados a lutar por mudanças no país. Para ele o espetáculo era uma apologia à luta armada.²⁸⁸ No entanto, deve-se observar que o autor encara os musicais produzidos pelo Arena como expressão dos ideais do Realismo e como mais uma propaganda vinculada aos ideais do PCB. Mostaço desvincula o estético do político e, dessa maneira, situa os musicais em um momento histórico diferente daquele em que foram produzidos. Em 1967, por exemplo, a luta armada ainda era incipiente e a ideia dos autores estava em consonância com o período, refletindo sobre como reagir ao golpe e constatando que a esquerda precisava redefinir suas estratégias políticas e culturais. Além disso, Guarnieri era um militante do Partido que estava pensando nos caminhos para resistir nos limites da legalidade, colocando-se ao lado dessa construção da resistência democrática.

Na mesma direção do raciocínio de Mostaço vai a apreciação de Claudia Arruda Campos: que *Tiradentes* incita a população à luta armada. A autora também diminui o valor da obra de Boal e Guarnieri pela abordagem demasiadamente política dos temas. “A proposta de ação política, o chamar em armas um povo que está ausente do processo revolucionário, atraí-lo para uma resistência organizada sem a sua participação, pode ser autoritária, mas recai também no gesto de desespero, quase na mesma rebeldia romântica que transborda em *Zumbi*”.²⁸⁹ Essas abordagens se esquecem de que, como partidário do PCB, Guarnieri resolveu lutar ao lado daqueles que procuraram a democracia e resistir ao arbítrio nos limites da legalidade. Portanto, a historicidade desse processo legitima a postura de alguns artistas e intelectuais que se juntaram a Guarnieri.

Os musicais *Zumbi* e *Tiradentes* são exemplos de espetáculos²⁹⁰ que denunciaram o regime militar e lutaram pela liberdade e direito de expressão. Além disso, era o momento de

²⁸⁸ MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 94.

²⁸⁹ CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 116.

²⁹⁰ O Trabalho de Michele Soares procura discutir esses dois musicais produzidos pelo Teatro de Arena observando sua produção como manifestações artísticas que procuraram não só compreender o momento vivenciado por autores, diretores, atores, como ainda propor formas de intervir na transformação efetiva da sociedade. SOARES defende a ideia de engajamento político e estético e considera o Teatro de Arena um exemplo disso. A autora elabora um interessante debate, porém falta um aprofundamento de questões como a escolha dos musicais e sua relevância para o momento em questão, além de haver certa fragilidade com relação ao seu olhar histórico sobre o processo. Mas constitui importante trabalho para consulta. (Cf. SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro**: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967). 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.)

discutir os caminhos trilhados pelo Brasil e os personagens serviram para manter acesa a chama da liberdade. Mas, longe de pregar qualquer reação ligada à luta armada, Guarnieri optou pela luta em prol do estado de direito, pela constituição de uma resistência que agisse nos limites da legalidade institucional, acreditando que a denúncia por meio de seu trabalho seria a melhor alternativa.²⁹¹

É importante frisar que algumas interpretações consideraram os musicais como experiências esquemáticas, didáticas e fechadas, que serviriam apenas para a militância política, especialmente aquela ligada ao PCB, e assim seu valor estético e artístico estaria diminuído. No entanto, deve-se pensar nesses trabalhos como expressão da luta política de seu tempo, inseridos em um contexto determinado e que procuravam contribuir para o debate daquele período. Eles devem ser entendidos como instrumento de resistência e de representação dos difíceis momentos que tanto a esquerda, quanto os militantes e intelectuais viviam.

Resistência pontuada também no espetáculo *Animália*. Paulo Mendonça avalia que a ideia inicial da *Feira* não deu muito certo, pois a proposta de diferentes depoimentos sobre o Brasil não se efetivou, a não ser alguns “palpites mais ou menos afoitos”, com exceção das peças de Guarnieri e de Jorge Andrade. A avaliação de Mendonça sobre a contribuição de Guarnieri é positiva:

[...] *Animália* [é uma] peça concebida com extrema inteligência e que propõe, num tempo muito limitado, uma multiplicidade de questões precisas, tratadas de uma posição definida, apaixonada, mas sempre objetiva, recusadas sistematicamente pelo autor as saídas fáceis da festividade ou da má fé.²⁹²

²⁹¹ A Historiadora Rosangela Patriota faz as seguintes ponderações em relação aos vários caminhos adotados pela classe artística nesse período: “[...] Em algumas delas, prevalecia a interpretação formulada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), segundo a qual o golpe fora desferido contra as classes trabalhadoras e suas formas de organização. Dessa maneira, os setores comprometidos com as práticas democráticas deveriam atuar pelo retorno do Estado de Direito. No entanto, a constituição de uma resistência, que atuasse nos limites da legalidade institucional, não foi uma tese aceita integralmente pelos setores de esquerda, pois o PCB, que já havia sofrido várias dissidências, recebeu severas críticas, fosse por sua política de alianças, fosse por suas análises sobre a conjuntura brasileira. Assim essa perspectiva da ‘resistência pacífica’ foi duramente combatida por grupos que optaram por respostas mais radicais, como a luta armada”. (PATRIOTA, Rosangela. *Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira*. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira no século XX**. Campina Grande / João Pessoa: Bagabem / Idéia, 2005, p. 188-189.)

²⁹² MENDONÇA, Paulo. Feira de Opinião. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 05, 23 Junho de 1968.

Outra nota sobre *Animália* enfatiza que o espetáculo integra uma série de outros e que tem um pouco de tudo, drama, comédia, folhetim, farsa, musical etc.,²⁹³ o que revela que as posturas estéticas assumidas nos espetáculos anteriores não foram abandonadas, mas, pelo contrário, estão em constante aprimoramento, ajudando a pensar o Brasil daquele período. Além da qualidade estética da obra, outros elementos também foram elogiados pela crítica, uma vez que Guarnieri conseguiu elaborar um contundente exame do papel da televisão e da publicidade, assim como seu condicionamento aos grandes patrocinadores.²⁹⁴

Para Vincenzo, a questão mais importante não foi tocada pela crítica: o papel do jovem nesse mundo de “mais velhos” que dificultam o desenvolvimento de seus papéis e a estruturação de seus valores fundamentais. No entanto, acredita que a *Feira* estava falando a uma classe média que frequentava o teatro e aos estudantes que sempre compuseram o público do Arena e, mais do que isso, pois Guarnieri acreditava na força revolucionária do jovem, em seu poder transformador.

Nesse período a juventude mundial²⁹⁵ resolveu se mobilizar e *mudar o mundo*. A França, centro da agitação estudantil, em maio de 1968²⁹⁶ viu suas ruas transformadas num cenário de verdadeira Guerra Civil. A agitação estudantil ganhara a solidariedade do

124

²⁹³ TEATRO. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 05, Ilustrada, 23 Jun. de 1968.

²⁹⁴ VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 152.

²⁹⁵ Na Europa, a radicalidade assumia formas singulares. Na Alemanha, a contestação estudantil criticava o sistema educacional e propunha uma universidade crítica. As discussões giravam em torno do imperialismo, das revoluções socialistas, da organização da sociedade, da política.

O movimento italiano procurou construir relações profundas com a classe operária, enfatizando as transformações do capitalismo e sublinhando seus problemas sindicais e de trabalho. Houve grande influência maoísta. As maiores universidades foram tomadas pelos estudantes e pelo movimento operário. A resposta governamental contra a agitação, contestação e luta pela universidade crítica foi a tomada dos *campi* e intensa repressão policial.

Na Revolução Cultural Chinesa, as mobilizações na área universitária eram contra a propriedade privada do conhecimento, contra a superioridade da teoria e o desprezo da prática, contra a pedagogia livresca. Grupos maoístas franceses foram bastante influenciados por essas ideias. Sobre isso consultar: RIBEIRO, Nádya Cristina. *Galileu Galilei* diante da Inquisição e os brasileiros diante do AI-5. In: _____. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968**: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2004. f. 108-142.

²⁹⁶ Os acontecimentos em Paris fizeram parte de um movimento maior de contestação, que ocorreu em vários países do Ocidente, como Alemanha, Itália, Bélgica, Holanda (Países Baixos), Suíça, Dinamarca, Espanha, Reino Unido, Polônia, México, Argentina e Chile. Jovens e trabalhadores protestavam contra a situação do pós-guerra, as guerras e as ocupações imperialistas. Nas críticas, de modo geral, existiu uma mistura de radicalismo político e irreverência, que acusava tanto o capitalismo quanto o socialismo. No Brasil, houve manifestações estudantis contra o Regime Militar de 1964 e a reforma universitária proposta pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1967, que adotara o modelo norte-americano de educação.

operariado e punha em prática novas formas de organização e luta, questionando os valores políticos, sociais e educacionais dessa sociedade. Denunciavam e recusavam o caráter classista da universidade, a falsa neutralidade e a objetividade do saber e sua tecnocratização. A rua passara a ser um agente social coletivo, lugar do exercício direto da democracia. As passeatas as ocupavam e rompiam com a ordem estabelecida. A palavra liberdade ganhava novos contornos, ampliando o espaço público e a renovação dos direitos políticos.²⁹⁷

A juventude intelectual e estudantil comandava os protestos. Nos Estados Unidos, as contradições da guerra do Vietnã davam lugar a um movimento de resistência pacifista. Lutas como a da liberação sexual, o conflito dos negros e das mulheres ganhavam uma dimensão antes não conhecida. Questionava-se o papel da Universidade e a concepção da pesquisa a serviço da indústria bélica.

É importante salientar que as condições históricas dos movimentos na Europa Ocidental e nos Estados Unidos são distintas das da América Latina, que vivia sob ditaduras militares. Essas últimas, portanto, procuravam, num primeiro momento, a volta do Estado de Direito, por meio da resistência democrática ou da luta armada contra a exploração e a pauperização das sociedades sul-americanas.²⁹⁸

125

Mesmo diante de alguns caminhos que apontavam para a guerrilha, no Brasil e na América Latina, Guarnieri tinha definido seu lugar de atuação. Ao adotar a resistência democrática como forma de representação política, Guarnieri não deixou de se posicionar em relação às formas autoritárias e excludentes presentes na sociedade de consumo. E, mais do que denunciar, era preciso naquele momento apontar alternativas possíveis para a realidade em questão. E foi isso que ele procurou fazer.

Em seu trabalho de 1969, retoma um tema já abordado em *O Filho do Cão* e também no musical *Show Opinião*: os problemas enfrentados pelos nordestinos – miséria, subserviência, compadrio, migração, prostituição. Para Paulo Mendonça, *Marta Saré* é um

²⁹⁷ MATOS, Olgária Chain Féres. Tardes de maio. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 10, p. 13-24, out. 1996.

²⁹⁸ Padrós assim avalia esse momento: “Na América Latina, o 68 teve nuances que o diferenciaram do 68 da Europa ocidental ou dos estudantes dos Estados Unidos, mas não do 68 dos negros norte-americanos. Na América Latina, quase tudo estava por fazer, e se havia saturação de alguma coisa, era de autoritarismo, subdesenvolvimento, miséria, estagnação, frustração e exploração. A guerrilha havia passado a ser uma opção sedutora e a imagem de Che estava em todas as esquinas latino-americanas. Os contatos entre marxistas e cristãos apontavam para novos pactos sociais, como o Movimento de Sacerdotes pelo Terceiro Mundo, os padres guerrilheiros – Camilo Torres – etc. E diversos setores tradicionais sofriam, em alguns países – como, por exemplo, alguns militares bolivianos, peruanos, uruguaios –, uma guinada nacionalista para a esquerda”. (PADRÓS, Enrique Serra. De Berkeley a Tlatelolco: o 68 nas Américas. In: PONGE, Robert. (Org.). **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade, 1998, p. 78.)

clichê. Não somente a protagonista nordestina que vem para o centro desenvolvido, mas também o vaqueiro, o padre, o coronel, “[...] todos tirados de uma galeria que já devia, há muito, ter passado para os arquivos mortos dos nossos dramaturgos. Não há uma ação inventiva, uma reação criadora. De ninguém”.²⁹⁹ No primeiro ato o autor consegue entreter o espectador. No entanto, no segundo a peça vai caindo, e quando a protagonista chega a sua agonia final, em São Paulo, não há empatia. “O final não convence e não comove”,³⁰⁰ diz Mendonça.

Para ele, algumas cenas se salvam pela maestria de Fernanda Montenegro ou pela inteligência de Guarnieri como ator. Também comenta sobre a competência dos outros atores que compõem a trama e julga que, talvez por isso, o resultado não tenha sido pior.

As avaliações de A. C. Carvalho sobre o espetáculo são mais favoráveis do que as feitas por Yan Michalski, que classifica o espetáculo como imaturo, ingênuo e superficial.³⁰¹ Para Carvalho,

A peça de Guarnieri é uma saga de cunho sócio-político-folclórico, a aceitar-se como folclórica a costumeira história de cada prostituta, a partir do primeiro descaminho e como social e política a tentativa de, baseando-se nisso, analisar e interpretar a sociedade que a condiciona, possibilita e desfruta a coisa, em como pregar... reformas, digamos assim... em cantoria, versos e dança....³⁰²

126

Ao lado dessas considerações, há as ponderações de Elza Cunha Vincenzo, que percebe a beleza do espetáculo, no entanto compartilha da unanimidade dos críticos de que o segundo ato da peça não corresponde à vivacidade do primeiro. No entanto não faz nenhuma referência às metáforas utilizadas pelo autor para compor a peça. Ou da dificuldade em encená-la por abordar as questões postas naquele período histórico. Esse espetáculo teve o mérito, principalmente porque o AI-5 tinha sido decretado e as intervenções governamentais estavam a cada momento mais truculentas, de falar de questões delicadas e importantes no Brasil daquele período histórico, ao conseguir, por meio da metáfora, abordar as atrocidades

²⁹⁹ MENDONÇA, Paulo. Marta Saré. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 03, 01 Mar. de 1969.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 142.

³⁰² CARVALHO, A. C. Fernando Torres e Fernanda Montenegro roubam o espetáculo. **O Estado de São Paulo**, 02 de mar. de 1969 Apud Ibid., f. 143.

do Governo Militar, como prisões arbitrárias, censura regulamentada à imprensa, falta de liberdade de expressão.

Ao lado desses trabalhos, apontamos os trabalhos de Rosangela Patriota e de Sírley Cristina de Oliveira, historiadoras que recuperaram a historicidade da obra de arte propondo caminhos alternativos àqueles até então pontuados pelos críticos teatrais ou pelos trabalhos acadêmicos discutidos até aqui. Nossa perspectiva de análise se aproxima desses trabalhos, pois conseguiram ver a dramaturgia de Guarnieri no processo histórico construindo mediações possíveis, levando em conta seu posicionamento político e estético. Assim reafirmamos que sua militância política foi direcionando os temas, estabelecendo os diálogos com a conjuntura e reafirmando sua postura de que a resistência democrática era alternativa para os impasses do período, o que é demonstrado claramente em suas peças.

Resistência democrática: projetos, intervenções e mudanças nos caminhos militantes

Foi naquela tarde em que o Padre não teve coragem de dizer o que sentia. E em cada palavra não dita e guardada, morreram mais centenas de valentes. Em cada assentimento não revelado multiplicaram-se as traições. Em cada aplauso reprimido mil vezes degolaram os justos, mil vezes, mil vezes partiram pernas, cabeças e corações. A cada omissão a verdade da esperança morria um pouco...

Marta Saré

Capítulo IV

A PRINCIPAL PROPOSTA deste capítulo é discutir os textos de *Castro Alves pede passagem* (1971) e *Um grito parado no ar* (1976). Além disso, busca-se observar a construção do autor em relação ao chamado “Teatro de Ocasão” e o modo como este viés de intervenção foi responsável por denunciar o arbítrio, a falta de liberdade, entre outros temas ligados ao “golpe dentro do golpe”. Por tratar-se de um período no qual ocorria uma reorganização das forças políticas e artísticas, procura-se entender como suas peças dialogaram com a sociedade. A forma como Gianfrancesco Guarnieri conseguiu, mesmo diante dos impasses, refletir politicamente sobre o presente é o objetivo da análise. Procurar-se-a entender como à luz da conjuntura extremamente repressiva ele redimensionou as questões relacionadas à sua militância política defendendo a *frente de resistência democrática*.

Após a decretação do AI-5, a repressão se tornou ainda mais contundente, o que forçou a classe artística, os intelectuais e os estudantes que pretendiam continuar se manifestando a “reelaborar” seus meios de atuação, pois não era mais possível falar claramente sobre a realidade brasileira. Logo, as metáforas foram amplamente utilizadas em canções, espetáculos, filmes, obras literárias. Era um desafio continuar se manifestando sob uma censura cada vez mais atuante e um governo mais empenhado em fazer parecer que estava tudo dentro da “ordem”. Daí surgiram análises simplistas atribuindo à década de 1970, no Brasil, *um vazio cultural*.³⁰³ Essa afirmativa não consegue dar conta da multiplicidade de experiências presentes naquele momento, talvez por que muitos perderam a capacidade de ler nas entrelinhas os diferentes embates com o próprio processo histórico. Era de se esperar que um período como esse estivesse dividido entre os problemas individuais e os coletivos, e que, em muitos momentos, a primeira opção tenha sido a mais viável. Porém, é preciso observar que não houve uma negação de atuação política, mas um redimensionamento dela.

Mesmo com as tentativas governamentais de controlar o teatro, ele ainda se manteve como fonte de diálogo entre arte e política. Se grupos como o Arena e o Oficina foram obrigados a fechar suas portas, alternativas foram criadas por meio de novos grupos, como O Núcleo 2, O Teatro São Pedro, Teatro União, entre tantos outros. Se alguns optaram pelo projeto individual, outros, apesar de tudo, ainda tinham projetos coletivos pensando a atividade cultural e o engajamento político.

³⁰³ Cf. ARRABAL; José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70: teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

Na década de 1970 os elementos que foram ensaiados nos anos 1960 se tornaram indispensáveis, pois, após o AI-5, o diálogo crítico tornou-se mais difícil. O governo Médici aliou repressão e propaganda. O “milagre econômico” contribuiu para o alto índice de popularidade de seu governo. Houve um grande investimento em telecomunicações e, com isso, a propaganda governamental aumentou. Foi uma época de euforia: “Ninguém segura esse país”, da marchinha “Prá frente Brasil”, que embalou a vitória brasileira na Copa de 1970. Em contraponto, as ações armadas se multiplicaram e as ações repressivas também.³⁰⁴ O cerceamento da liberdade era cada vez maior por parte dos governos militares, havia prisões e mortes sem explicação, como, entre tantas, a do jornalista Vladimir Herzog. Esse período foi povoado pela desesperança, os sonhos da década de 1960 foram substituídos pela amarga realidade e pela urgência em encontrar outras propostas de intervenção. Vivia-se a lei do possível, pois até a indignação tinha seus limites.

Sentindo a necessidade de continuar lutando por mudanças, pelo estado de direito, pela liberdade de expressão e ainda contra a ideia de “morte do teatro”, Guarnieri, por meio de metáfora, narrou a vida do poeta Castro Alves, que sempre abordou o tema da liberdade em sua poesia. Em *Castro Alves pede passagem* (1971) o autor procurou valorizar a palavra e sua importância para o teatro. Outras importantes produções são: *Botequim* (1972), que narra a história de pessoas que ficam presas em um botequim por causa de uma tempestade; *Um grito parado no ar* (1973), que representava as dificuldades da classe artística naquele período e *Ponto de Partida* (1976), em que utilizava uma vila da Idade Média como pano de fundo para focalizar a repressão a partir da morte do jornalista Vladimir Herzog. Os elementos centrais trabalhados eram as mensagens de resistência e a busca por liberdade. Nos momentos mais difíceis da história brasileira, Guarnieri procurou estabelecer diálogo com a sociedade de seu tempo. Sobre isso ele afirma: “[...] enfim, o que legitima o viver é exatamente isso, é essa procura, essa luta, essa redescoberta: vencer o desencanto, superá-lo, ir em frente”.³⁰⁵

Nesse contexto de luta, Guarnieri estabeleceu-se na frente de *resistência democrática* enfatizando a importância de continuar produzindo e, nesse sentido, as suas produções dos

³⁰⁴ Sobre esse momento tão difícil da sociedade brasileira a historiadora Rosângela Patriota faz a seguinte ponderação: “Em contraposição a estes ‘grandes feitos’, houve o recrudescimento das ações repressivas. Vivia-se o terror das invasões domiciliares, prisões na calada da noite, militantes de esquerda sendo mortos, exilados ou ‘simplesmente desaparecendo’. Letras de músicas, peças. Filmes, poesias, romances foram censurados”. (PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 129.)

³⁰⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 61.

anos de 1960 e 1970 serão as principais formas de diálogo entre a arte e a sociedade brasileira. Assim, acreditamos que o autor tenha criado um teatro de “ocasião” para pensar os temas suscitados na produção do período, mas que vão além das ações imediatas de resistência, elas procuraram a reflexão e a tomada de posição de seus agentes.

Eu era apenas um resistente. Eu só tentava resistir, do meu jeito. Cada pessoa, naquela época, estava resistindo de uma maneira. E eu, da minha. Mas a gente sentia um prazer imenso em fazer aquilo naquele período, nós conseguimos muita coisa por meio da dramaturgia. E isso é muito bom, não é? Examinando hoje cada uma daquelas peças eu percebo que elas até possuíam um caráter informativo, embora a gente fosse obrigado sempre a esconder um pouco as coisas. Nenhuma crítica, nenhuma denúncia, podia ser direta. Tinha sempre de ser indireta.³⁰⁶

Guarnieri, mesmo diante das dificuldades impostas pelo Estado naquele momento, não se furtou ao diálogo e a pensar a dramaturgia como uma maneira de informar a sociedade, e, mesmo de forma velada, seus trabalhos não perderam o caráter politizado e contundente, marca de seu trabalho teatral. Mais uma vez, Guarnieri se coloca ao lado das questões coletivas, opondo-se ao individualismo que o momento histórico tem exigido.

De acordo com o dramaturgo, *Castro Alves* foi escrita como resposta ao teatro “irracionalista”, defendido por José Celso Martinez Corrêa, a partir de 1968. Principalmente, contra as declarações de José Celso como: “O teatro morreu”, “A palavra está morta”, “Tudo acabado”, “Vamos a nós mesmos, nossas cabeças, nossos sentimentos”, questões ligadas ao individualismo que tinham a defesa enfática de José Celso. Por outro lado, Guarnieri defendia o diálogo. Assim, temos o embate entre ambos sobre os possíveis caminhos adotados pelo teatro brasileiro. Para José Celso, era necessário usar estratégias que levassem o público a refletir sobre as encenações, mesmo que para isso, utilizasse o contato físico ou o chamado *irracionalismo* ou *Teatro agressivo*, e Guarnieri, por outro lado, acreditava na força da palavra, do racional. Diante disso, no dia da estreia do espetáculo Guarnieri declara que:

Estou empenhado na retomada do diálogo com importantes setores do público, como os estudantes, que se retraíram em face dos últimos desacertos e exageros cometidos em nome do teatro experimental e de vanguarda. Contra os que subestimam a palavra e tomam atitudes que ajudam a colocar o teatro numa posição alienada e marginal. Propomos ideias e debates cada vez mais amplos com o público.³⁰⁷

³⁰⁶ ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** – Um Grito Solto no Ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 153.

³⁰⁷ CASTRO ALVES de Guarnieri estréia hoje. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 03, 18 Maio de 1971.

Dessa maneira, o autor deixou claro que continua advogando por um teatro onde a realidade possa estar presente de forma crítica e plausível. Que a relação passado/presente possa ajudar tanto a não ter problemas com a censura quanto ao diálogo com a plateia. Que consiga levar o expectador a refletir sobre os temas que estão sendo discutidos no palco e para a construção de possibilidades de intervenção na realidade. Guarnieri afirma que essa “agressão” afasta o público do teatro por que ninguém quer ser “agredido”.³⁰⁸ Defende que esse tipo de performance importada não diz nada ao teatro brasileiro e, por isso, a plateia está ausente. Diante disso convoca o poeta Castro Alves para a próxima montagem. Assim, *Castro Alves* “[...] surge no instante em que a palavra precisava ser revalorizada. Pois estavam querendo destruir o racional do teatro, destruir o pensamento, a consciência, o discurso dramático. *Castro Alves* foi a tentativa de retomar tudo isso”.³⁰⁹

Em *Castro Alves pede passagem*, para narrar a vida do poeta Castro Alves, Guarnieri construiu a trama a partir de um programa de auditório superpopular chamado “Essa é a sua vida”, onde ponto alto seria o convidado especial: Castro Alves. A peça foi encenada pelo Galpão/Teatro Ruth Escobar, em 1971.

Esse trabalho teve a direção de Guarnieri e contou com a colaboração de Toquinho na composição das músicas e na direção musical. Nessa peça, a censura não se manifestou. O espetáculo foi sucesso de público e de crítica e ficou em cartaz por oito meses com casa lotada em São Paulo. No Rio de Janeiro, foi para o Teatro Princesa Isabel durante todo o ano de 1972. Ganhou o prêmio de melhor do ano e a música-tema, “Meu tempo e Castro Alves”, chegou a fazer um sucesso razoável. A cenografia foi assinada por Marcos Weinstock. Destaque para dois jovens atores: Zanoni Ferrite, jovem ator de São Paulo que viveu Castro Alves, e Luís Carlos de Moraes, o apresentador de TV que misturou Silvio Santos, J. Silvestre, Flávio Cavalcanti e Chacrinha.³¹⁰

132

³⁰⁸ Em um artigo, posteriormente publicado na forma de livro, Anatol Rosenfeld procura entender a nova postura de José Celso a partir de 1967. “Um dos traços mais característicos do teatro atual é a sua crescente violência e agressividade. José Celso Martinez Correa, que no Brasil se tornou expoente virulento desse tipo de teatro, destaca que *O Rei da Vela*, peça da qual foi o encenador, ‘agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente’. Isto é, chama muitas vezes o espectador de burro, recalcado e reacionário. Em várias entrevistas acentuou que pretende esbofetear o público e fazê-lo engolir sapos e até jibóias”. (ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 50.) Para Rosenfeld a violência como princípio abstrato acaba se tornando inócua. Em muitos casos um clichê confortável que perde a “eficácia” assim que essa força agressiva se torna conhecida.

³⁰⁹ PEIXOTO, Fernando. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Teatro em movimento: 1959-1984**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 59.

³¹⁰ Cf. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/foto-carlos-nos-anos-70-castro-alves-pede-passagem/>>. Acesso em: 01 Fev. de 2012.

O apresentador do programa, ao receber Castro Alves, confunde seus poemas com os de Álvares de Azevedo e o tempo todo incita o público a fazer com que o poeta recite alguns poemas. Para o quadro, existem alguns entrevistadores que recebem nomes relacionados às categorias a que pertencem: a cantora, o jornalista, o cantor jovem, o telespectador, o teleator. Além desses, os familiares de Castro Alves são chamados ao palco. O primeiro é o irmão, que fala de um casal de tios, que entram em sequência, assim como Leopoldina, sua mucama.

No desenrolar da história que gira em torno da figura de Castro Alves, todos os familiares são convidados a falar sobre o poeta, principalmente aqueles que mais influenciaram sua carreira. O casal Pórcia e Leolino, pelo exemplo de coragem em enfrentar todas as convenções para viver o amor, e seu tio João José, por ter lutado contra os grandes latifundiários a favor do povo sofrido da região onde morava. Para o autor, seu tio é admirável principalmente por estar à frente do povo, mas também misturado com a multidão. “[...] ele foi o espetáculo do povo em movimento. E, sem dúvida, foi ele que me ensinou que a praça, a praça é do povo”.³¹¹ Além disso, a força dos seus amores, principalmente da atriz Eugenia Câmara e Idalina. De acordo com o apresentador, a ideia principal do programa é “[...] trazer toda a beleza, a verdade, os conflitos de uma existência útil a sociedade”.³¹²

133

Ao ser perguntado sobre sua posição diante da sociedade de seu tempo,³¹³ sobre a democracia e sobre a República, pede que cada um dos entrevistadores faça seu próprio julgamento, ao mesmo tempo recupera o que considera seus maiores feitos:

Castro Alves: Não darei definições a meu respeito. Seria desonesto na posição em que me encontro. Batalhei pela abolição total da escravidão, quando os setores mais avançados do pensamento liberal, se contentavam com a liberdade do ventre. Defendi os direitos do homem, a liberdade da palavra, da reunião e de imprensa. Condenei a guerra e a tirania; abominei o

³¹¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Castro Alves pede passagem. [1971]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia, f. 29. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=Castro+Alves+pede+passagem&t=>>. Acesso em: fev. de 2011.

³¹² Ibid., f. 27.

³¹³ Castro Alves em seus poemas, diferentemente de outros artistas - que abraçaram a visão romantizada do indígena proposta pela política cultural do Império valorizando-o como o elemento autóctone de nossa cultura - empenhou-se em ver a sociedade brasileira de seu tempo a partir da questão do escravo, engajando-se, desse modo, na causa abolicionista de luta pela liberdade, inclusão social do negro, direito a cidadania. Nesse sentido, guarda semelhanças com o presente de Guarnieri: falta de liberdade, de cidadania e restrição de direitos. Além disso, a postura de Castro Alves ser anti-racista e de valorizar o negro como protagonista da história num momento em que prevaleciam, no Brasil Império, as teorias raciais e a elite imperial estava engajada num processo de branqueamento da raça. Nesse debate localizamos Joaquim Nabuco que também adotou a causa abolicionista pela inserção na vida política e Castro Alves pela literatura. (Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. **O Espetáculo das Raças** - cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; IGLÉSIAS, Francisco. Estudos sobre Joaquim Nabuco. In: _____. **História e literatura**: ensaios para uma história das ideias no Brasil. São Paulo: perspectiva, 2009, p. 1-14.)

terror e a violência como armas políticas, fui o cantor dos heróis populares brasileiros, advoguei o voto feminino. Considerava a nossa América a terra da liberdade, onde os vícios da sociedade européia não deveriam medrar. Fui um homem do povo, das causas populares vinculados a sua história e aos importantes movimentos políticos do País.³¹⁴

Ao escolher Castro Alves como protagonista, Guarnieri relembra a luta do poeta em torno da liberdade em suas diferentes formas: liberdade negra, de imprensa, de reunião, de expressão, apontando justamente para o presente. Momento em que no país estava em pleno vigor o AI-5 que dava poderes absolutos ao Estado para suspender os direitos civis e políticos, assim como demitir ou aposentar servidores públicos. Ao lado disso, a modernização, ocorrida principalmente pós-64, modificou o país tanto na produção e no consumo de bens e serviços como na importância das telecomunicações, especialmente na crescente influência da televisão³¹⁵. Essa discussão pode ser percebida no diálogo a seguir:

Jose Antonio: Vamos embora Secú... Olha aí. Está todo mundo sentado de olho miúdo olhando o mundo em sua mexida e chupando sorvete. Podem tombar cadáveres do televisor que ninguém se mexe. Os mortos lhe entram pela casa adentro e ninguém se levanta da poltrona. E se falta luz, vivem na escuridão até que alguém se lembre de acender uma vela. Vamos embora Secú. Deixa êsse povo.

Castro Alves: Sempre me dei bem com o povo e confio nele.

Jose Antonio: Pois então, fica. Já te devoraram. Já fizeram de tua imagem coisa morta e acabada.³¹⁶

134

Em outros momentos, percebemos a importância do comercial, geralmente pelos anunciantes que acabam pagando pelo programa. Nesse período há um investimento muito grande na publicidade televisiva. A importância do intervalo comercial foi destacada muitas

³¹⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. Castro Alves pede passagem. [1971]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia, f. 30. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=Castro+Alves+pede+passagem&t=>>. Acesso em: fev. de 2011.

³¹⁵ Nesse quesito, as contribuições de Rosângela Patriota são salutares: “Nesse processo ocorreu a consolidação da indústria cultural, em especial da televisão, pois ‘com o investimento do Estado na área de telecomunicação, os grupos privados tiveram pela primeira vez oportunidade de concretizarem seus objetivos de integração de mercado. Como dirá um executivo: ‘a televisão, por sua simples existência, prestou um grande serviço à economia brasileira: integrou consumidores, potenciais ou não, numa economia de mercado’. Para isso foi necessário um incremento na produção de aparelhos, na sua distribuição e a melhoria de condições técnicas’. Ao lado disso, Renato Ortiz enfatizou um outro aspecto importante: ‘na verdade, seria impossível considerarmos o advento de uma indústria cultural sem levarmos em conta o avanço da publicidade, em grande parte, é através dela eu todo o complexo de comunicação se mantém’”. (PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 130.)

³¹⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. Castro Alves pede passagem. [1971]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia, f. 11. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=Castro+Alves+pede+passagem&t=>>. Acesso em: fev. de 2011.

vezes no texto. A expectativa gerada pelas declarações de Castro Alves, mas interrompidas em nome dos comerciais.

Apresentador: O poeta vencido pela emoção acaba de nos dizer um de seus poemas mais belos. E a emoção que é dele é nossa também. Este é o nosso objetivo, minhas amigas, trazer prá vocês toda a beleza, a verdade, os conflitos de uma existência útil à sociedade. Hoje revivendo o magistral poeta Castro Alves – o cantor da liberdade. O poeta dos escravos... Um minuto para os nossos comerciais. *(Os atores ficam à vontade. Começa levemente um batuque de samba).*³¹⁷

Em outro momento, Jose Antonio se cansa de tantos intervalos e muda a sequência do programa. Diante disso, o apresentador fica atônito, mas não desafia o irmão do ilustre convidado.

Apresentador: Muito bem! Já demos toda a liberdade aos nossos entrevistados... agora no entanto, é necessário voltarmos ao esquema do nosso programa... pois é hora do nosso comercial...

Jose Antonio: Não! Sem essa... êsse esquema comercial já foi! Estamos em outras... e se quiser.... porque se não é terminar por aqui mesmo!³¹⁸

O espaço para denúncia ao arbítrio foram criados e colocados, por meio de Castro Alves, naquele momento histórico. A poesia cumpre o papel de denúncia e não de acalento, provoca o desajuste à essa sociedade e não a fuga dessa situação. Por meio de sua poesia, fala aos brasileiros de 1972 que não podem se furtar ao debate e ao medo. E que, somente dessa maneira seria possível encontrar a saída.

Castro Alves: Venho de uma úmida senzala... venho do feio e da morte, meu anjo. Eu me pergunto. Não deverá se calar o poeta diante de tanto horror? De que vale as vezes que a poesia não passe de uma forma cáldida de se esconder o mundo... e mesmo assim eu canto porque é preciso viver o canto... partir com os homens, não deixar-se fica... perdoa.

Idalina: Lê pra mim o que escreveste...

Castro Alves: Não... dorme, dorme aqui do meu lado. Escrevi versos tristes. Ah! Idalina. Tivessem eles a força de um cataclisma para varrer do mundo tanta iniquidade, tivesses eles o poder de uma prece imensa que atordoasse os ouvidos de Deus! Não medra o poeta que fica a um canto espreitando, medroso e cético. É preciso viver o canto... Partir com os homens... dorme e sonha... o teu poeta se vai, correndo, aos tropeços, sofrendo, exortando, denunciando, amando, morrendo, cantando...³¹⁹

³¹⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Castro Alves pede passagem. [1971]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia, f. 27. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=Castro+Alves+pede+passagem&t=>>. Acesso em: fev. de 2011.

³¹⁸ Ibid., f. 47.

³¹⁹ Ibid., f. 48-49.

Por meio desse trecho o poeta teve o poder de se comunicar com o presente, contribuindo com o dramaturgo no sentido de pensar a realidade e as possibilidades de intervenção que ainda poderiam ser vislumbradas. Com essa peça, o dramaturgo conseguiu reforçar o poder da palavra e de uma dramaturgia em sintonia com seu tempo. E ainda discutiu questões ligadas à indústria cultural, à influência crescente da publicidade, colocando em cena personalidades da TV e questionando os papéis que exerciam, assim como a relativização de ideais e projetos nesses tempos de modernização.

Botequim estreou em Brasília, em 1973, e logo em seguida foi para o Rio de Janeiro, ficando em cartaz no Teatro Princesa Isabel. Teve a direção de Antonio Pedro Borges, cenários de Arlindo Rodrigues e música de Toquinho. A peça se passa em um antigo botequim, símbolo da oposição às mudanças impostas pelo desenvolvimento econômico, e com um grupo bem heterogêneo de frequentadores assíduos e outros acidentais. Em determinada, noite são impedidos de sair porque existe uma enorme tempestade. E a cada nova tentativa de algum personagem sair desse bar, acaba sendo impedida pelo aumento da chuva, acompanhada de raios e trovões, que sugerem rajadas de metralhadoras. Da convivência involuntária e díspar surge a dinâmica da peça. Além do recurso à metáfora e várias mudanças no decorrer da trama, em um dado momento, se instaura uma festa em lugar do completo desespero. Diante disso, os personagens são representantes de diferentes segmentos sociais submetidos a condições adversas.³²⁰ Assim, o que marca o texto é a análise social de todos esses personagens, que são os brasileiros em todas as suas tentativas de lidar com esse momento na história brasileira.

Em meio às falas dos personagens, percebemos as denúncias de Guarnieri em relação aos desaparecimentos misteriosos e ao constante entorpecimento em que a sociedade estava vivendo, promovido principalmente pela publicidade governamental. Talvez, por sua grande carga metafórica, o espetáculo não tenha conseguido a “unanimidade” do texto anterior, mas foi muito bem recebido pelo público e pela crítica nas diferentes cidades por onde excursionou. Por mais que fosse um trabalho cheio de simbologias e extremamente requintado, arregimentou grande público.

³²⁰ Assim podemos caracterizar cada personagem: Carrapato, Índio e Miguel, não tem trabalho fixo, mas representam os segmentos populares, que tentam sobreviver como podem. Júlio e Dorinha são os estudantes que abandonaram a luta política e agora ficam a mercê dos acontecimentos. Divino e a Viúva são os proprietários do bar, que ao mesmo tempo em que estimulam a festa e com ela o consumo de bebidas, ajudam a consolidar essa alienação proporcionada pelo álcool. Agileu operário que procura fazer uma síntese dos acontecimentos, no entanto não consegue ser respeitado, nem ouvido. Olga representa a classe média que apóia a intervenção proporcionada pelos Encapados, agentes que representam o Estado e toda sua truculência para abafar qualquer foco de resistência.

Carrapato: [...] Dir-lhe-eis quais as minhas principais características; portanto mais atenção! Sou apático, sem a mínima iniciativa e de tal desânimo que poderiam me chamar de ‘o desanimado’. Na vida intelectual demonstro grande abatimento e tendência de imitar tudo que é estrangeiro! Demonstro irritabilidade, nervosismo e obviamente, hepatismo. Meus talentos precoces sofreram rápida extenuação. Tenho uma enorme facilidade de aprender mais uma indiscutível superficialidade das faculdades inventivas! Portanto, sou um desequilibrado! Mais apto para me queixar do que para inventar. Mais contemplativo que pensador! Mais lirista, mais amigo de sonhos e palavras retumbantes que de ideias científicas e demonstradas! Aventuroso, rebelde, libérrimo para alguns; com o irresistível culto da palavra, do doutor, da caça ao diploma, segundo outros que me julgam primário, autodidata e narcisista!³²¹

Mesmo diante de todos os problemas enfrentados pela sociedade naquele momento, *Botequim* significava um lugar onde as pessoas poderiam se reunir, se expressar e se entorpecer diante do desespero ou da tentativa de esquecer a realidade. No entanto, com a chegada dos Encapados, essa situação muda completamente. Os donos do bar são trajados a rigor (Divino, de *smoking* e a Viúva, de vestido longo) por esses Encapados e “convencidos” a mudar as regras do estabelecimento.

Viúva: Meus senhores, a situação é realmente grave. Deveremos seguir as instruções que acabo de receber do doutor. Espero a colaboração de todos. A calamidade está sendo praticamente dominada. Mas teremos de tomar uma série de medidas para o bem de todos nós. Portanto, enquanto tivermos que permanecer aqui, será proibido: (*Lendo*): 1º Falar em voz alta; 2º Cantar; 3º abandonar o lugar destinado às mesas; 4º Acender fósforos; Medidas indispensáveis para evitar quaisquer possíveis trepidações que coloquem em risco as já precárias condições de segurança do prédio; 5º Ficará terminantemente proibido o uso de bebidas alcoólicas...
[...]
6º É proibido ligar o rádio; 7º Os músicos só poderão tocar música suave, em tom baixo, sendo proibido o uso de instrumentos de percussão. Os senhores gozarão de todo o conforto, tendo sido providenciada a desinfecção do local para prevenir epidemias. Para tanto será cobrada uma taxa de 10% sobre o consumo, que terá um mínimo estipulado em trinta...³²²

Alusão clara a esses tempos difíceis, principalmente pela decretação dos Atos institucionais que aumentam o poder dos militares e tolhem mais e mais a sociedade que tenta sobreviver a eles. Tanto é que um dos personagens irá se rebelar contra essa decisão e desaparecerá aos olhos de todos que permanecem no bar. Carrapato, ao tentar argumentar sobre a falta que a bebida lhe faz, será aniquilado pelos Encapados. Depois desse, episódio fica inconsciente na mesa que lhe destinaram. A personagem Olga, ao presenciar esse

³²¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Um Grito Parado no ar; Botequim**. São Paulo: Monções, 1973, p. 173-174.

³²² Ibid., f. 185-186.

episódio, declara que “[...] sempre disse que a bebida seria seu fim... coitadinho, fez beicinho, olha só”.³²³ Em seguida, o casal de estudantes, Júlio e Dorinha são considerados infectados e são levados pelos Encapados. Ao contrário do que houve com Carrapato, o casal não volta mais. Novamente Olga se penaliza pelo casal e em seguida agradece pela paz proporcionada pelos Encapados. Esse posicionamento se confunde com grande parte da população que não reconhece os problemas que o cerceamento militar promoveu na sociedade como um todo.

O texto se torna tanto uma metáfora sobre a situação política do país como também uma imagem do próprio teatro, encurralado pela repressão da ditadura militar. É, com certeza, uma das produções mais pungentes do teatro de resistência. Ao mesmo tempo em que aborda os problemas enfrentados por uma parcela da sociedade, Guarnieri deixa claro que, por mais que se tente escapar dos acontecimentos pós-64, isso não seria mais possível. E, ainda, que não existe lugar “seguro” para tentar escapar da tempestade instaurada. Então a saída é a organização e a luta contra o poder estabelecido. Ou seja, existe um céu sobre essa chuva, ou *Um grito parado no ar*.

Um grito parado no ar estreou em abril de 1973, no Teatro Guaíra, em Curitiba. Com direção de Fernando Peixoto, cenários e figurinos de Joel de Carvalho e música de Toquinho. Contou com a produção de Othon Bastos Produções Artísticas. O espetáculo estreia quase simultaneamente a *Botequim*, estabelecendo as primeiras incursões de Guarnieri por um estilo figurado no qual se fazem referências indiretas à situação social e política do Brasil. Consolida-se como um dos primeiros espetáculos que conseguem transpor o cerco da censura, por meio de uma linguagem metafórica, que revela o inconformismo e a rebeldia com a situação política do país.

A peça enfoca um grupo de teatro em seu processo de trabalho e resalta as dificuldades que enfrentam dentro e fora dos palcos. Esse grupo é composto por seis atores: Augusto, Euzébio, Fernando, Amanda, Flora e Nara. Alguns deles executam diferentes funções, como Euzébio que é contrarregra e Fernando que assume a direção dos espetáculos. Esses atores viverão os dramas enfrentados pela própria classe teatral daquele período, questionando a estrutura teatral e as possibilidades de se fazer teatro em um momento de tanta insegurança política e social.³²⁴

³²³ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Um Grito Parado no ar; Botequim**. São Paulo: Monções, 1973, p. 188.

³²⁴ PATRIOTA, Rosângela. *Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira*: In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral**. Estudos da dramaturgia brasileira no século XX. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Ideia, 2005, p. 194.

São vários os problemas enfrentados, começando com o atraso dos atores para os ensaios, dos pagamentos pela falta de subvenção e consequentemente a falta de estrutura para a montagem. Isso se evidencia no decorrer da ação dramática, quando os credores vão desmontando os cenários e levando todo o equipamento e, por último, corta-se a energia elétrica, mas nem isso é suficiente para intimidá-los. Além disso, existe um clima de rivalidade entre as atrizes Amanda e Flora. Flora questiona se a rouquidão constante da colega não estaria ligada à falta de técnica vocal e, portanto, à inexperiência profissional.

Flora: Eu já disse para ela ter aulas com a Madalena... Ela não vai...

Amanda: Isso é gripe... Não falta de aula...

Flora: uma tecnicazinha sempre ajuda.

Amanda: Técnica, imagina... Pra cima de mim, Flora... sou atriz de praça pública, eu! Que é que você está pensando. Na época que ainda se fazia teatro em praça pública, eu representava e todo mundo ouvia, meu anjo. E sem colher de chá de microfone. Não tinha nada disso, não. Era no peito mesmo... E até o infeliz lá no fundo, montado no cavalo, me ouvia... e muito bem... Não vem com essa, não...³²⁵

Por meio desse diálogo Amanda informa sua formação e sua experiência em teatro de rua, *na época em que ainda se fazia teatro em praça pública*. Por um lado, informa que naquele momento não era mais possível esse tipo de manifestação e, por outro, seu compromisso histórico e social.³²⁶ Outras disputas também se evidenciam na insatisfação de Fernando com as discussões, com a falta de comprometimento dos colegas com o trabalho, com a dispersão e com a frustração diante dos planos para a montagem.

Fernando: Pombas, mas não é pra pedir desculpas... Eu só estou querendo falar a sério um pouco... Que diabo... Tá um sol bonito lá fora... calor... mormaço... piscina ou mar – que é de graça... E nós estamos aqui. Endividados... Sem saber como fazer realmente ... pra ter ... pra ter... a profissão da gente... Mas estamos aqui, não estamos? ... Há uma razão!... O comportamento de vocês é como o do marido, do amante, sei lá... que procura ferir a mulher que ama... É como o outro que está por aí... que é um necrófilo, não é... Vive apregoando que o teatro morreu... E faz teatro adoidado... ama o teatro... Não vive sem... Põe até gravata pra salvar o teatro... E os teatros, com seu público de teatro, fazem teatro para salvar o teatro dele, que quase déia de ser teatro... Mas estão lá, fazendo teatro e podendo salvar um teatro. Que há, minha gente?³²⁷

³²⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado no ar. In: _____. **O melhor teatro:** Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 2001, p. 196.

³²⁶ Cf. PATRIOTA, Rosangela. Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral.** Estudos da dramaturgia brasileira no século XX. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Ideia, 2005, p. 196.

³²⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Um Grito Parado no ar; Botequim.** São Paulo: Monções, 1973, p. 200-201.

Novamente o diretor informa a situação em que se encontra o teatro e seus integrantes: endividados. A essa questão se acrescenta ainda a falta de divulgação do espetáculo, pois sem verba não poderão divulgá-lo nos jornais. Assim se coloca de um lado as questões financeiras ligadas à sobrevivência e de outro as opções profissionais ligadas às questões sociais e a contribuição com o momento histórico. Fernando chama atenção ainda para outra forma de teatro empreendida por José Celso, a partir do final dos anos 1960.³²⁸ O questionamento, em torno do teatro profissional e de toda a estrutura necessária para construir um nível de discussão com a sociedade em geral e com o teatro; em particular, é a motivação desse trabalho de Guarnieri. O autor procurou, por meio da ação dramática, discutir o momento histórico. Motivado por essa premissa, reelabora as angústias, frustrações e possibilidades presentes na realidade e as transpõe para a cena.

O espectador não conhecerá o espetáculo que está sendo ensaiado, no entanto, é perceptível a maneira como constroem as personagens, por meio de depoimentos, colhidos nas ruas, pelos atores. Os exercícios de interpretação, as improvisações, o trabalho de laboratório e o processo de criação indicam um dos planos em que acontece o espetáculo e onde são desenvolvidos temas como o medo, a violência institucionalizada, o arbítrio, motivados pela audição do depoimento de Justino. O nível de violência nesse laboratório será interrompido pelo diretor para que a análise seja feita pelo grupo.

A intervenção de Fernando cumpre uma função dramática na estrutura proposta pelo dramaturgo, pois interrompe a ação e propicia ao público uma reação de estranhamento diante do momento de maior tensão no interrogatório. Assim com vistas a compreender o que está ocorrendo, o diretor intervêm e discute o impacto da cena e a maneira pela qual ela pode dar significados ao depoimento colhido nas ruas. Com esse objetivo, comenta a situação, estabelecendo uma ruptura, que redunde no não-envolvimento por parte do espectador. A plateia é convidada a refletir, junto com os atores, sobre o que está ocorrendo no palco. Encerrado o laboratório, o grupo relaxa e discute as implicações sociais, culturais e políticas inerentes

³²⁸ Sobre isso, Rosangela Patriota esclarece que: “As ideias proferidas pela personagem Fernando, ao mesmo tempo em que objetivam chamar a responsabilidade dos demais atores para o sucesso da empreitada, buscam construir uma resposta àqueles que, em fins da década de 1960 e início da de 1970, visavam ao rompimento com o teatro profissional. Nesse contexto, outras possibilidades cênicas ganharam espaço e questionaram trabalhos que tinham no texto sua pilastra de sustentação. As estruturas que viabilizavam as produções cênicas foram também duramente criticadas, isto é, as perspectivas de transformação deveriam redimensionar a relação palco e platéia, com o intuito de construir uma cena crítica e articulada com os debates políticos do período”. (PATRIOTA, Rosangela. Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira: In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral**. Estudos da dramaturgia brasileira no século XX. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Ideia, 2005, p. 197.)

à cena trabalhada, tais como: violência, desenraizamento, ausência de solidariedade, entre outras.³²⁹

O diretor, Fernando Peixoto, enfatiza que a função das entrevistas é a possibilidade de estar em cena diferentes segmentos sociais falando de seus problemas, suas inquietações e suas realizações. Nesse sentido, as experiências e crises cotidianas da classe teatral, juntamente com as audições, funcionam como atos de resistência, pois, “[...] à medida que o palco se esvazia, perdendo o gravador, o tapete de cena, os fusíveis – símbolos das condições econômicas em que no mais das vezes trabalha nosso teatro –, cresce a determinação do responsável pelo espetáculo de levá-lo a cabo a qualquer custo e no dia marcado”.³³⁰ Dessa forma, o teatro brasileiro deveria resistir às crises e dificuldades financeiras e ao arbítrio de um Estado opressivo que atinge toda a sociedade.

O tema seguinte a ser ensaiado refere-se ao relacionamento de um casal de “classe média”. Os impasses que decorrem desse relacionamento, em um primeiro momento, são individuais, mas dizem respeito à cidade e suas tensões como vemos na rubrica,

Os outros já estão arrumando, com elementos que estão no palco, o apartamento de Rafael e Lúcia, indicações de prédios próximos, etc... Ligam o gravador em ruído de tráfego. Fernando, enquanto Amanda e Augusto se concentram, coloca junto ao ruído entrevista com um bancário... Logo após entrevista com trabalhador no metrô. Os outros assumem o comportamento que sentirem durante as entrevistas. Após as entrevistas Fernando deixa só o ruído do tráfego. Amanda e Augusto sentados. Flora varre furiosamente, levando a sério o papel de faxineira. Nara deita-se num canto, lendo uma revista, como uma moradora entediada, finge comer bombons... Euzébio finge olhar no buraco da fechadura das portas... Fernando observa. Num repente Augusto cai na gargalhada.³³¹

141

A motivação para a criação da cena são os depoimentos dos diferentes agentes que compõem essa cidade e os sons da cidade que foram reproduzidos. O urbano se apresenta como a principal motivação para as disputas e insatisfações. No decorrer da cena, o casal se agride e os outros personagens também exacerbam os ânimos e chegam ao ápice da cena quando Fernando interrompe. Cria-se outra situação dramática onde Nara está morta e forma-

³²⁹ PATRIOTA, Rosângela. Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira: In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral**. Estudos da dramaturgia brasileira no século XX. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Ideia, 2005, p. 199.

³³⁰ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre Um Grito Parado no Ar. In: _____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec: 1980, p. 165.

³³¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado no ar. In: _____. **O melhor teatro**: Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 2001, p. 213.

se um cortejo fúnebre. Flora pergunta a Augusto como aconteceu o desastre e este replica, dizendo que foi um tumulto.

Flora: Milhares eu perdi assim... Eles saem vivos, esperando, sorridentes, certos. E retornam calados, lívidos... Foi repentino, pois o sorriso não se apagou de todo... Milhares eu perdi assim... Por isso não prego olho, estou sempre de vigília... a sopa sempre quente no fogo... Quando chegam a retornar, riem de mim e do meu cuidado. Afoitos e belos em sua sede de vida. Enterrei-os em floridos campos... de outros nem corpos reavi... Só a lembrança, e as lágrimas da terrível inconformista que sou... Porque, meu senhor, não aceito, não aceitarei nunca e viverei até o dia em que retornem todos e façam a maior algazarra e comam toda a minha sopa, as minhas uvas e figos, risquem o chão com suas danças e encham a noite com seus amores cheios de suspiros. Até o dia em que seu riso comande o nascer do dia... Então irei eu para um campo florido, sorridente e em paz... Até lá, ficarei para queimar os sizudos e os falsos justiceiros com meu ódio... *(Beija Augusto na testa)* Vai, meu filho, te espero com a sopa no fogo...³³²

Emocionados, Flora e Augusto choram. Fernando tenta interromper, mas Flora continua com as atitudes e falas da personagem. Nesse momento, Augusto coloca uma cartola em alusão a Chacrinha e brinca com a morte da outra personagem. Outras situações dramáticas são propostas e discutidas pelo grupo até que, de repente, escurece: a energia elétrica foi cortada por falta de pagamento. Existe saída?

142

Euzébio: Fusível nada... Cortaram a luz mesmo... Os homens saíram daí agorinha...

Fernando: Deixa... Deixa... A gente estréia nem que seja na marra...

Augusto: Então, não! Que é que estão pensando. Então eu sou espancado, linchado, tomo formicida, amo, corro, morro... E não vai ter estréia... SEM ESSA.

Fernando: Tem uma fala do Rafael que só agora estou entendendo... Quando ele repete... Sou um homem... sou um homem... É isso mesmo, a gente precisa repetir pra entender... entende? Sou um homem, sou um homem.

Augusto: Gente, gente, gente...

Todos baixinho: Gente, gente, gente...

Flora: As velas estão acabando...

Augusto: Deixa, a gente espera amanhecer... Vem luz do teto...

Fernando: posso deitar a cabeça no seu colo, Amanda?

Amanda: Sempre.

Fernando: Sabe, estou com umas idéias bem bacanas pro início do segundo ato. Quando Rafael abandona a agência de publicidade...

Amanda: Descansa um pouco essa cabeça...

Flora: A minha já apagou...

Nara: A minha também...

Fernando: Claro que a gente estréia.

Augusto: Um grito parado no ar...

³³² GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado no ar. In: _____. **O melhor teatro:** Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 2001, p. 219-220.

(Sobra só uma vela que também se apaga, ouve-se um grito enorme de Augusto)³³³

Com esse final, o autor estabelece uma possibilidade, deixa entrever que, por mais que existam dificuldades, há sempre uma alternativa, uma brecha para continuarem lutando. Essa peça significa justamente a posição de Guarnieri ao escolher a *resistência democrática* como bandeira de luta. *Um Grito parado no Ar* analisa um momento complexo que a dramaturgia atravessa, desejosa de discutir problemas sociais, mas obrigada a evitar alusões explícitas que pudessem levar ao veto da censura. Em um depoimento concedido a Geraldo Mayrinki, Guarnieri admite que “[...] são minhas primeiras incursões no reino das metáforas e dos símbolos. Eu penso que esta ginástica possa ser útil, no sentido de que nos obriga a mexer com a gente mesmo. [...] Ter de modificar a própria maneira de falar pode ser bom, no sentido em que a modificação traz a conquista de novos instrumentos”.³³⁴

Esses recursos possibilitam ao autor contestar e resistir a um sistema opressivo que inviabilizava a atividade teatral, principalmente por intervir arbitrariamente em sua produção. Por meio dos órgãos de censura e de uma política econômica que inflacionava os custos da produção, impossibilitava o surgimento e a permanência dos grupos.³³⁵ Preocupado com os rumos do teatro, por meio da classe teatral, defende sua arte e seus princípios, norteados pela valorização da palavra, do texto e da manutenção de um teatro que promova o diálogo com a sociedade. Dessa maneira, reafirma seu projeto estético e político.

Ponto de Partida foi a última peça escrita por Guarnieri nos anos 1970 e representa um profundo diálogo com a vida política brasileira. Teve a direção de Fernando Peixoto e contou com a produção de Othon Bastos Produções Artísticas. Esteve em cartaz no Teatro de Arte Israelita Brasileiro, a partir de setembro de 1976.³³⁶ A peça foi escrita sob o impacto da

³³³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado no ar. In: _____. **O melhor teatro**: Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 2001, p. 236-237.

³³⁴ Id. Um Grito Parado no Ar. **Revista Argumento**, Rio de Janeiro, n. 1, [s/p], 1973. Entrevista concedida a Geraldo Mayrinki.

³³⁵ Apesar de todo o “terror cultural” que sufocou a liberdade de expressão e criação, houve um efervescente desenvolvimento das atividades teatrais. O eixo Rio- São Paulo abrigou diferentes propostas e grupos com perspectivas distintas. Procuravam principalmente por um espaço de socialização e oportunidades profissionais ligadas ao teatro popular. Ou ainda na tentativa de produzir teatro popular, se dirigiam às periferias, atuando fora do seu âmbito profissional. Projetos distintos, mas que contribuíram para o debate político e cultural do período, além de compor o mosaico do teatro brasileiro nos anos 1970. (Cf. FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais** – anos 70. Campinas: Ed da UNICAMP, 2000; Garcia, Silvana. **O teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.)

³³⁶ PONTO DE PARTIDA. **Enciclopédia Itaú Cultural**, Teatro, Atualizada: 16 Set. de 2009. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4078>. Acesso em: 01 Set. 2010.

morte do jornalista Vladimir Herzog, assassinado pelos órgãos repressores do II Exército. A versão oficial, apesar de alegar suicídio do jornalista, foi refutada por familiares e amigos. A sociedade civil, indignada com o acontecimento, foi às ruas protestar contra a brutalidade indiscriminada da repressão do Regime.

Decididamente, a obra de Guarnieri está ao lado dos embates travados a favor das liberdades democráticas, e de outros trabalhos que tinham a realidade como proposta. Nesse período, o teatro foi visto como um espaço subversivo, uma ameaça à segurança nacional, o que intensificou a vigília da censura. Numerosas proibições, interdições e mutilações aos textos, além de agressões, represálias e humilhações à classe teatral. Como resposta, produziram, por meio de metáforas, analogias e alegorias,³³⁷ essa realidade que precisava ser explicitada.

Para a construção da peça, Guarnieri alegou inspiração numa lenda medieval, sem precisar o tempo, nem o lugar para a fábula. A trama se desenvolverá em torno de um enforcamento que aconteceu no meio de uma aldeia e da reação de alguns habitantes a esse evento. Ainon (Ferreiro e pai de Birdo – o enforcado), Dôdo (pastor e amigo de Birdo), D. Félix e Áida (casal governante da aldeia) e Maíra (filha dos mandatários e amante de Birdo). A discussão no centro da aldeia fixa-se principalmente em saber se houve suicídio ou assassinato. Ainon e Maíra não acreditam em suicídio e, para acalmar os rumores da aldeia, D. Félix decide instaurar um inquérito para averiguar o caso. Os amigos e familiares de Birdo lamentam principalmente pela perda do homem político, capaz de raciocinar e intervir diante das mazelas sociais que incomodavam os aldeões.

Em meio ao inquérito, Ainon e Maíra são obstinados na busca pela verdade, enquanto Dôdo se omite. Os governantes, às vezes, assumem posicionamentos diferentes, mas D. Félix deixa claro que quer “[...] a verdade somente. [...] Seja ela qual for não deixarei que interfira no que por nós é decidido; não será um poeta morto que ameaçará o conquistado”.³³⁸

Ainon, apesar de acreditar que o filho foi assassinado, é incapaz de se insubordinar e pela pressão do inquérito assume a versão oficial dizendo que a culpa de tudo é do filho

³³⁷ O historiador Alcides Freire Ramos esclarece que o termo alegoria foi amplamente usado nos casos de impedimento à liberdade de expressão, mas não somente nesses casos. Alegoria é utilizada, no caso do cinema novo, para “lidar com problemas complexos, não redutíveis ao nosso cotidiano imediato”. Utiliza-se também para designar uma intenção não manifesta ou quando “fala-se sobre um momento importante da história brasileira para significar outro”. É nesse sentido que utilizaremos o termo. (Cf. RAMOS, Alcides Freire. A representação dos intelectuais. In: _____. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002, p. 131-133.)

³³⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de Partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 42.

morto, e Maíra, vendo que o inquérito caminha para a constatação do suicídio de Birdo, acusa os pais de tramarem a morte dele e revela em público que está grávida do morto. D. Félix fica furioso e a proíbe de falar sobre o morto, encerrando o inquérito e confirmando sua autoridade.

D. Félix: Voltem todos às suas casas. O inquérito se consumou. Morreu Birdo por suas próprias mãos, suicidou de remorsos por ter violado uma donzela de casa nobre e pai poderoso. Voltai todos ao trabalho. E aqui severamente determino que no caso não se faça mais comentário. Que se apague o morto da memória e que conte com minha fúria quem desobedecer à ordem.³³⁹

Isso evidencia a impunidade de Áida, verdadeira culpada pelo crime, e consolida a posição dos governantes como detentores de todo o poder na Aldeia. A justiça, nesse caso, acabou sendo mera formalidade. Mesmo que, no decorrer do inquérito o casal governante apresentasse algumas ideias divergentes, mediante a ameaça ao poder, novamente se uniram para provocar o aborto de Maíra. Por meio dessa personagem o autor fala da violência e da necessidade de continuar lutando pela verdade.

Maíra: Não choro a morte, minha mãe. Choro a ausência. Sofro o absurdo, a violência. Esta morte não é de um homem, é de uma aldeia. É a voz da aldeia que morre, seu canto, sua poesia, seu humor, seu tédio e monotonia, sua virtude, graça e tristeza, sua beleza, carinho e alegria. E mais caldo ficará o povo, pois se o povo cala é que não há povo em cada qual singularmente, mas sim em toda a gente que não tem expressão propir e caracterizada; mas sempre há quem diga e represente a fala, que embora de gente calada, traduz a fala de muita gente.³⁴⁰

145

Dessa maneira, Maíra simboliza que, apesar da morte de Birdo, a luta não terminou, e a sua recusa ao silêncio e à resignação apontam para a resistência à intolerância e à repressão. Ela simboliza a esperança em continuar, apesar de todos os problemas, incluindo a morte do amado e de seu filho. E o quanto esse contato com Birdo ajudou-a a definir suas prioridades. Diante disso, afirma:

Maíra: Não trago fatos, senhores, mas apenas uma certeza que me vem do conhecimento profundo que tive do morto. Birdo jamais atentaria contra a vida, pois para viver tinha as mais belas razões. [...] Direi da sua fé nos homens, tão grande e tranqüila que esbarrava na ingenuidade. Direi de uma indagação constante, sua inquietude, sua busca sem parada. Se a muitos estimulava, a alguns incomodava. Mas esses “alguns” têm poder e mando e força. Repetindo a consciência de um poeta – “se as vacas conversassem entre si não iriam para o matadouro”. Por se assim, e firmemente agarrada a

³³⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de Partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 75.

³⁴⁰ Ibid., p. 25-26

esta certeza, é que como solução indico que entre os “alguns” a quem o morto perturbava, se procure a verdade desta morte. Para que possamos, daqui por diante, continuar existindo, mas olhando cada qual nos olhos do outro, sem vergonha e sem medo. O interesse leva à fúria, o amor à esperança. Em nome do amor, repito, amor, amplo e verdadeiro, exijo de quem é responsável pela lei e pela ordem, que nos dê o nome do culpado e que fiquem claras suas razões.³⁴¹

Além de toda a admiração de Maíra pelas atitudes de Birdo, o autor convoca todos a serem mais participativos e que a mudança na realidade efetiva só poderia partir daqueles que realmente se empenham em modificá-la. O questionamento das condições sociais são imprescindíveis na busca de melhorias para a comunidade. Por meio de Maíra, ficou claro que expor a verdade simplesmente não resolveu o problema.

De forma velada, Guarnieri aborda as estratégias de manipulação e as contradições do Estado autoritário, mas que diante da ameaça ao poder, volta a se unir. Aborda as diferentes atitudes daqueles que são vítimas desse Estado, principalmente o conformismo e a omissão. A dualidade das situações dramáticas que têm o eixo principal entre a verdade e a mentira possibilitam o debate entre as práticas autoritárias, a impunidade e a luta pela reconquista dos direitos, que foi abafada mas não morreu. Assim, renasce a esperança de tempos melhores que virão.

Esteticamente, o texto de Guarnieri, por meio da fábula faz o contraponto entre passado e presente e consegue estabelecer diálogos importantes sobre a realidade brasileira naquele momento. O Realismo Crítico continua presente em seu trabalho, só que agora acrescido de outras estratégias para conseguir propor diálogos e passar pelo crivo da censura.³⁴² No programa do espetáculo, identificamos essa referência nas palavras de Fernando Peixoto, ao utilizar um aparábola para manter a comunicação em tempos difíceis e “[...] que se destina aos que desejam, buscam e são capazes de abrir os olhos com emoção,

³⁴¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de Partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 69-70.

³⁴² Nesse período o governo Geisel (1974-1978) se viu obrigado a promover uma abertura “lenta, gradual e segura”. No entanto, foi um período de recrudescimento do regime, um contra-senso quando se pensa em democracia. A “distensão” subordinava-se ao governo e para a manutenção da “ordem” os órgãos repressivos foram mantidos, assim como o AI-5 e a Lei de Segurança Nacional continuavam sendo instrumentos para os aparelhos repressivos mantenedores da ordem. De um lado, uma parte do Governo, contrários a abertura política, os radicais “linha dura” e de outro, aqueles que reconheciam a necessidade da volta à democracia, os “liberais”. A volta das eleições indiretas marca um significativo espaço para a oposição (MDB) e a derrota da situação (ARENA) que desencadeia uma crise entre os militares. Em meio a essa disputa entre “liberais” e “linha dura”, o ano de 1975, se definiu como de “caça aos comunistas” com desarticulação de órgãos, prisão e assassinato de dirigentes, e a retirada do Comitê Central do país. (Cf. FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog”** (1975) (re)significado em “Ponto de Partida” (1976). 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 83-86.)

dúvida e reflexão. E assim, Guarnieri continua fiel ao mais possível e vigoroso realismo. Que consiste sem dúvida em tornar reconhecível a verdade”.³⁴³ Importante, principalmente depois de todo o desmantelamento da capacidade de articulação do PCB ocorrida no ano anterior (1975) e da preferência pelos órgãos de censura e patrulhamento pelos militantes do Partido.

No entanto, a esperança vislumbrada em *Ponto de Partida* começou a florescer, principalmente, pela dimensão política da morte de Herzog, “[...] em que protestos e as manifestações públicas comprovaram que a sociedade civil se encontrava insatisfeita com os rumos do país; e a morte do jornalista representou possibilidade de mudança”.³⁴⁴ Porém, não podemos afirmar que, isoladamente, esse fato foi suficiente para provocar a abertura, mas atrelado ao colapso do “milagre econômico” e a tentativa dos radicais “linha dura” de impedirem a abertura prometida pelo Governo, deu forças para que a sociedade civil se articulasse em torno da volta do Estado de Direito.

INTERPRETAÇÕES À LUZ DA RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA AO TEATRO DE OCASIÃO

147

A PARTIR DESSES trabalhos é importante perceber qual a repercussão dos textos na conjuntura da década de 1970. Isso na medida em que seu impacto junto ao público e a crítica permite ao pesquisador verificar as possíveis interpretações que foram estabelecidas.

Sobre *Castro Alves pede Passagem*, Guarnieri fala no dia da estreia da escolha de Castro Alves e como o autor consegue estabelecer diálogo com a sociedade de seu tempo. A atualização feita por ele também enfatiza a relação passado/presente.

Sempre preferi escrever sobre a realidade imediata mas uma série de acontecimentos levaram-me a procurar na história os elementos para expressar o que sinto agora. [...] Eu encontrei a figura riquíssima de Castro Alves. Ele foi um jovem universitário (estudou direito em S. Paulo) curioso, participante dos acontecimentos cruciais de seu tempo. Ao mesmo tempo, apresentava as contradições e confusões comuns ao jovem de hoje. Minha peça é um texto que emociona, levanta um período da história brasileira e revela a força de uma juventude que se entrega aos seus ideais, um

³⁴³ PEIXOTO, Fernando. A parábola e a verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de Partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 12.

³⁴⁴ FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em “Ponto de Partida” (1976)**. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 96.

intelectual com convicções e dúvidas, enfim, uma personagem que não envelheceu.³⁴⁵

Nesse sentido, o autor encontra os pontos fortes para a montagem *Castro Alves* principalmente por ser um jovem envolvido com as questões de seu tempo. Em um panorama escravocrata, foi alguém que fez do seu trabalho instrumento de luta pela liberdade. Por meio de seus poemas acenava para um país mais democrático e livre.

Guarnieri transpõe a vida do poeta para um programa de televisão onde é entrevistado. Passado e presente, realidade e fantasia se entrelaçam no decorrer dos acontecimentos. Castro Alves surge em todas as fases de sua rápida existência e nos diversos ângulos de sua personalidade. O batalhador pela libertação dos escravos e, ao mesmo tempo, o boêmio, o jovem apegado ao pai e ao irmão. O republicano exaltado se deixa perder de amor por uma atriz mais velha e inconstante. A peça emana um clima de juventude e de luta pela vida. Guarnieri cria uma obra de ação intensa em linguagem poética de fácil comunicação.³⁴⁶

Dessa maneira, pela possibilidade de fácil assimilação e comunicação, a opção do autor por Castro Alves, mesclando realidade e fantasia tornou possível a comunicação entre palco e plateia. Por meio da palavra poetizada, Guarnieri buscou reencontrar o diálogo com o público. Na revista *Visão*, Sábato Magaldi também elogiou a iniciativa, ressaltando que

O resultado artístico dessa construção é dos mais felizes. A vivacidade da comunicação da TV impede as delongas das cenas explicativas e quebra, a todo momento, o ardor condoreiro que se liga à imagem do discípulo de Victor Hugo. Respeitam-se as características do poeta e ao mesmo tempo ele não é devolvido à poeira do século 19. Castro Alves ganha uma atualidade que o torna nosso contemporâneo.³⁴⁷

Ao falar da atualidade do poeta nos anos 1970, Magaldi toca no cerne da questão colocada por Guarnieri. É justamente pela atualidade das questões propostas por ele que o autor o recupera e produz o espetáculo. Assim, tem uma boa acolhida junto ao público. Ao colocá-lo em um programa de auditório, tem a oportunidade de trabalhar várias outras nuances, como o desconhecimento do Cantor Jovem³⁴⁸ diante da realidade ou, ainda, o

³⁴⁵ CASTRO ALVES de Guarnieri estréia hoje. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 03, 18 Maio de 1971.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/foto-carlos-nos-anos-70-castro-alves-pede-passagem/>>. Acesso em: 01 Fev. 2012.

³⁴⁸ O jovem cantor com seus trejeitos e falas pode ser identificado com o ícone da Jovem Guarda daquele período que teve ao seu lado a propaganda, a TV e a indústria fonográfica. O seu desconhecimento da realidade faz referência ao momento em que, mesmo diante da contestação exercida pela canção de protesto os temas de suas canções versavam sobre o amor, o desejo sexual, o desejo de ascensão social, sem contudo, contestar os valores estabelecidos. “A Jovem Guarda não expressava assim a vivência da juventude

autoritarismo do Apresentador, que não concede a palavra aos entrevistadores, ou se o faz, pede agilidade, pois a publicidade não pode esperar.

Para Jefferson Del Rios, a criação de Guarnieri é primorosa e a não concessão em termos literários aumentam a qualidade da empreitada.

Castro Alves pede passagem é a criação vitoriosa de um artista sério, coerente com suas ideias e seu passado. Teatro popular e brasileiro, sem concessões literariamente empobrecedoras e sem ambiguidades ideológicas. O dramaturgo ligado ao povo falando do poeta do povo. [...] usando com habilidade e alternância passado/presente, o que amplia as possibilidades criativas dos fatos expostos. Castro Alves libertário é o jovem intelectual engajado e sensível às mutações de seu tempo apesar de se debater em angustiantes contradições pessoais.

Na fulgurante trajetória do poeta, desdobram-se em quadros simultâneos ou sucessivos, a visão de um país em efervescência: a lista antiescravocrata [...] o latifúndio e suas relações de honra e poder. Mergulhado nas tragédias passionais e nas aventuras idealistas de família, o poeta molda a fortíssima personalidade que o levaria as lutas, paixões e, em parte, à morte.

Guarnieri faz de Castro Alves uma personagem fascinante, mas não se perde em romantismo inócuo. Redescobre, ainda, a importante figura de seu irmão José Antonio. O contraste entre os arroubos do primeiro e o niilismo do segundo forma um dos melhores confrontos dramáticos vistos no teatro brasileiro nos últimos anos. Castro Alves/José Antonio se contestam e se completam num processo dialético de duas criaturas que, ao final, se somam.³⁴⁹

149

As análises de Elza Cunha Vincenzo são esclarecedoras com relação a esse trabalho, enfatizando principalmente que a diversificação do foco dramático foi favorável ao espetáculo. Pois, ao mesmo tempo em que estava num programa de auditório, suas lembranças traziam para o palco a situação vivenciada, num constante ir e vir temporal.

Essa variedade de focos narrativos confere ao conjunto uma extraordinária riqueza dramática. O espectador é solicitado a fazer para si mesmo uma síntese dos movimentos sugeridos e, a partir dela, fica em condições de avaliar, de um lado, a história de Castro Alves e do mundo em que viveu, ambos desarquivados pelo método vivificador do teatro, e de outro, de captar as relações dessa história do século passado com seu próprio tempo.³⁵⁰

universitária empenhada na militância política, nem teve entre ela seus adeptos, embora expressasse a experiência de grandes parcelas da juventude brasileira”. PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**. 2 ed. São Paulo: Atica, 1993, p. 79.)

³⁴⁹ DEL RIOS, Jefferson. Castro Alves. Teatro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 03, 25 Maio de 1971.

³⁵⁰ VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 181.

Por meio dessa montagem, Guarnieri conseguiu estabelecer o lugar da palavra em seu teatro e expressar de forma contundente a realidade que o cerca. Outro aspecto positivo foi conseguir, utilizando a palavra como primordial e a conscientização política como meta, ser sucesso de público. Acaba, dessa maneira, com a ideia de que somente o sensorial, o irracional, podem dar conta da realidade do período, tentando despertar o espectador da inércia em que se encontrava. Isso tudo, além de conseguir passar pela censura.

Outra experiência foi *Botequim* se contrapondo ao tom de modernidade dado a sociedade brasileira de então, se caracteriza justamente pelo “antigo” e simbolicamente representa o que precisa ser extirpado do país. Roberto de Cleto, assim resume as qualidades de *Botequim*:

Um cenário de Arlindo Rodrigues muito bonito, que reconstitui com perfeição velhos botequins do Rio, hoje quase inexistentes. Uma interpretação absolutamente sensacional de Oswaldo Louzada, de uma verdade tão grande que às vezes a gente tem a impressão que frases que ele está dizendo não são absolutamente de Guarnieri, mas dele mesmo, tal a sinceridade com que soam. Uma garra e uma verdade também muito grandes de Marlene.³⁵¹

Já, Aldomar Conrado, procurando ressaltar a direção seca e direta, comenta o desempenho dos atores em cada personagem:

Na condução dos atores, Antônio Pedro revela-se excepcionalmente seguro. Não existe um ator sequer a quem fazer restrições. Evidente que alguns se sobressaem pela própria oportunidade que os personagens lhes oferecem, mas o nível geral é de rara qualidade. [...] Isolda Cresta estava precisando, há muito tempo, da oportunidade que Olga lhe oferece. E a atriz cria um personagem pungente, rico em sutilezas, certamente o melhor momento de sua carreira [...]. Louzadinha – Oswaldo Louzada, vivendo um Carrapato com profunda humanidade. [...] Thaia Perez e Eduardo Tornaghi interpretam com uma sinceridade comovente os dois jovens estudantes, que no final da peça são considerados 'contaminados' pelas autoridades sanitárias. Alvim Barbosa e Toninho Vasconcelos como os Encapados pareceram-nos à vontade demais. Para André Valli, um destaque especial. O Túlio criado por André terminou me acompanhando até agora. [...] Um personagem, enfim, que termina sendo um pouco o protótipo de todos nós, na nossa impossibilidade de gritar mais alto.³⁵²

Observamos que a atenção do crítico tanto no aspecto da direção quanto no desempenho dos papéis de determinados personagens. Notamos que a mensagem da peça pode ser visualizada, assim como o sentimento de impotência e falta de perspectiva do grupo

³⁵¹ CLETO, Roberto de. *Botequim. Última Hora*, Rio de Janeiro, [s/p], 07 mai. 1973.

³⁵² CONRADO, Aldomar. *Botequim* (o espetáculo). *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, [s/p], [sem data].

“proibido” de se movimentar, de interferir nos rumos, tanto da tempestade, quanto dos Encapados que acabam decidindo pelo destino de todos.

No entanto, nas críticas paulistanas, *Botequim* não foi recebido com tanto entusiasmo. Exemplo disso são os comentários de Clóvis Garcia:

Iniciando-se em termos de realismo, quase que como uma volta às origens, o que seria eficiente para transmitir os contornos do retrato pretendido, o texto descamba para um sentido alegórico, com situações, personagens, problemática e diálogos, que pretendem ser simbólicos. O resultado é um excesso de elementos diferenciados, sem unidade, deixando o espectador perdido nos meandros das intenções e subentendidos.³⁵³

Outro que também não gostou do espetáculo foi Sábato Magaldi: “Ou Guarnieri deveria elaborar uma história que se bastasse nas indicações naturais, ficando a cargo do público apreender a simbologia nela contida, ou poderia constituir uma realidade desde o início alegórica.”³⁵⁴ Percebemos que as duas críticas elencadas guardam ressalvas à mistura de estilos proporcionada pela encenação. É preciso analisar que Guarnieri precisava de uma forma estética que possibilitasse seu diálogo com o público e que passasse pelo crivo dos censores. Diante disso, não era possível, estabelecer um cunho realista para esse trabalho. No entanto, o autor não abandona essa forma dramática, apenas mescla aspectos realistas e alegóricos para produzir o efeito desejado: comunicar-se.

A pesquisadora Elza Cunha Vincenzo mais uma vez assina todas as restrições feitas por Magaldi ao trabalho de Guarnieri. Assim como aponta seu próximo trabalho como seu maior êxito. Lúcia Maria Mac Dowell Soares avalia esse trabalho do autor como a “[...] falência de todos os projetos de Guarnieri de um teatro que deixasse falar a voz opositora ao fechamento do espaço político e cultural. Tendo tematizado o endurecimento das vanguardas, torna-se inviável a *fala revolucionária*”.³⁵⁵

No entanto, o próprio autor sempre deixou claro que seu trabalho de militância política encaminharia a discussão estética. Assim, para continuar falando da realidade brasileira naquele momento, precisou recorrer às metáforas e alegorias para tentar se comunicar. E não podemos classificar esse recurso como ausência de posicionamento

³⁵³ GARCIA, Clóvis. Espetáculo desigual, cheio de intenções. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, [s/p], 04 Ago. de 1973.

³⁵⁴ MAGALDI, Sábato. O Botequim perdido no beco sem saída. **Jornal da Tarde**, São Paulo, [s/p], 17 Ago. de 1973.

³⁵⁵ SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O teatro político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983, p. 72.

político, simplesmente por não utilizar as palavras de ordem do Partido. Pensando assim, a busca de outros temas que pudessem promover o diálogo entre arte e sociedade continuam sendo a forma desse autor contribuir para a sociedade em que vivia. Numa época em que o realismo foi suprimido do palco como estilo de denúncia e reflexão política, Guarnieri consegue se manter no limbo: escapa à censura e transmite sua mensagem ao público por meio de uma metáfora mais humana do que didática. Como já foi salientado, Guarnieri localiza esse trabalho como um “teatro de ocasião”, esclarecendo que é:

[...] um teatro que eu não faria se não fossem as contingências. Que não corresponde, exatamente, ao que eu, como artista, estaria fazendo. Agora, como artista, eu também verifico minha realidade, e sei até quando, até onde e como a gente pode dizer e fazer as coisas. O que a gente não pode fazer é parar. [...] Mesmo falando por metáfora. Mesmo deixando o grito parar no ar, eu acho que a gente tem de ir até aonde não nos matem.³⁵⁶

Pensando assim, Guarnieri produziu durante toda a década de 1970 e é, com certeza, um dos mais críticos e contundentes autores teatrais de nossa história. Demarcando seu lugar como homem de teatro, sempre ao lado das lutas pela democracia e liberdade políticas, artísticas e culturais. Por tudo isso, reafirmamos que fez do seu teatro um arauto, reinventando sua estética teatral para deixar claro seus posicionamentos políticos e ideológicos.

152

Em *Um grito parado no ar* por meio dos conflitos entre os personagens conseguem falar não somente àquele grupo, mas para todos que tinham consciência do momento vivenciado no país.

Guarnieri dá ao texto surpresas inesperadas. Você é tomado totalmente pelo espetáculo. O autor é um homem do povo e a platéia é o povo. Tudo em Guarnieri se constitui numa coisa só: você é o personagem.³⁵⁷

Essa certeza confirma que o autor continua se preocupando com as classes subalternas e não abandonou sua postura estética, nesse trabalho presente nos depoimentos colhidos para os laboratórios de interpretação do grupo.

Por outro lado, a pesquisadora Mac Dowell Soares enfatiza em sua análise a ausência de esquematismos dos personagens, uma vez que, eles foram construídos para estabelecerem determinados conflitos, para daí surgir a possibilidade de comunicação com um público mais amplo. As questões dos atores atingem a classe teatral como um todo, mas a sociedade também vivencia toda essa intolerância do Regime.

³⁵⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 71.

³⁵⁷ GUARNIERI volta com “Um grito”. **Tribuna da Imprensa**, [s/p], 17 Jan. de 1974.

[...] a alegoria política da peça apreende as dificuldades dos personagens para a realização de seu projeto – a estreia da peça, bem como a melhor convivência com suas limitações. A ausência de esquematismo dos personagens, que se vêem envolvidos numa série de carências pessoais, profissionais e sociais, possibilita uma reação e um desejo de luta contra esse estado de coisas.³⁵⁸

Para Cunha Vincenzo, o autor está à vontade na construção desse trabalho, no entanto, naquele momento histórico, não acreditamos que fosse possível esse “estado de espírito”. Assim ela constata,

Em *Um grito parado no ar* Guarnieri está, como nunca, à vontade. Suas duas experiências fundamentais no teatro aqui se fundem definitivamente: o resultado é talvez a mais fluente de suas peças. Fluente é o primeiro adjetivo que nos ocorre ao falar de *Um grito*. [...] No caso presente, ela contribui para uma verossimilhança tão grande, para uma adequação tão perfeita à realidade, que toda a peça às vezes soa como realidade empírica pura e simples.³⁵⁹

A realidade empírica naquele momento histórico exigia bem mais dos autores teatrais que não eram “agraciados” pelas subvenções governamentais e precisavam lutar muito para conseguirem montar e manter um espetáculo. Dessa maneira, são esclarecedoras as palavras de Patriota,

Um grito parado no ar é uma representação do trabalho artístico em circunstâncias de opressão, materializada, no espetáculo, pelas dificuldades financeiras, na medida em que as condições de trabalho são diretamente afetadas pelas dificuldades em pagar as prestações dos produtos adquiridos, em manter o aluguel do espaço, em quitar as despesas com o consumo de energia elétrica, bem como não possuir verba para divulgar o espetáculo por ocasião da estréia.³⁶⁰

As construções metafóricas utilizadas pelo autor supõem a ação desarticuladora da censura, assim como o aniquilamento das condições de produção, inviabilizando muitos

³⁵⁸ SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O teatro político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983, p. 77.

³⁵⁹ VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 203.

³⁶⁰ PATRIOTA, Rosângela. *Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira*: In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral**. Estudos da dramaturgia brasileira no século XX. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Ideia, 2005, p. 203.

outros trabalhos nessa mesma perspectiva. A tentativa governamental é mesmo desmobilizar esse tipo de teatro produzido por Guarnieri e incentivar o crescimento de outras produções.³⁶¹

É por isso que, no início da peça, Augusto pergunta sobre a subvenção. Provavelmente esse espetáculo não receberia auxílio governamental, principalmente pelas questões colocadas em cena. É Fernando Peixoto que descreve as articulações existentes na encenação. Enfocando três planos de realidade,

Um diretor e cinco atores procuram realizar um trabalho, enfrentando toda sorte de pressões externas; o trabalho está sendo minado por uma infraestrutura repressiva, que provoca uma crise de conseqüências insuspeitas; a peça que este grupo está procurando encenar é mostrada através de cenas isoladas, mas nunca totalmente definida. [...] noutro plano estão os poucos momentos em que o diretor e atores conseguem vencer; são mostrados exercícios de interpretação, laboratórios e improvisações, discussões sobre os personagens. O espectador assiste ao processo de criação do ator. A mística do teatro é desnudada. [...] No terceiro plano estão as entrevistas com o povo, todas autênticas, gravadas nas ruas de São Paulo. Na peça dentro da peça seriam entrevistas realizadas para servirem de material de estudo para a criação de suas personagens.³⁶²

Um grito parado no ar é uma experiência extremamente fecunda, tanto no aspecto temático quanto no campo estético. Além disso, guarda uma originalidade narrativa pela construção das duas perspectivas de narração. Uma se refere ao espetáculo dirigido por Fernando Peixoto e a outra, a esse grupo de atores que tentam transpor as dificuldades e proibições para viabilizar o trabalho. Então, o público presencia todas as dificuldades

154

³⁶¹ Essa prática governamental tornou-se recorrente em períodos posteriores. Nas palavras de José Arrabal, [...] é a consolidação da capitalização acelerada do teatro empresa, mediada pelo Estado, inflacionando o custo de produção com subvenções milionárias, inflacionando o preço do ingresso, fechando ainda mais o gueto teatral. Assim esse teatro de empresa firma-se – depois de algumas porretadas até, em um ou outro empresário, para disciplinar, também entre eles, o ambiente – com SUS montagens, mercadoria variada, repertório ordenado. Espetáculos grandiosos, de arquitetura megalomaniaca, eventos de ocasião para ofuscar ainda mais os olhos, musicais de todo o tamanho e de todas as colorações, pornochanchadas, encenadores famosos do exterior, festivais internacionais de teatro, casas de espetáculos sofisticadas: organiza-se o supermercado. O terror cultural aterrorizando, não só castrou a liberdade de expressão e de criação, mas também promoveu, fazendo a sua parte na política morde e assopra, a desmobilização dos trabalhadores do palco na luta por suas dificuldades, confundindo-os, ao mesmo tempo em que se deposita nas mãos dos produtores culturais, e da burocracia de estado, a direção e a hegemonia da ‘vida teatral’. Para o teatro que sequer atende a 2% da população do país, os critérios de subvenção ao produtor capitalista crescem anualmente em progressão geométrica. Inflacionam-se os aluguéis dos teatros. Seus proprietários começam a interferir na contratação dos elencos, na escolha dos textos e dos diretores. Hoje todo o processo de produção teatral encontra-se predominantemente mediado pelo Estado e se a censura, agora, arrefeceu, devido às questões de conjuntura política e mesmo à situação de hegemonia do poder governamental e do empresariado, na direção da vida teatral, enquanto o aparelho repressivo, a censura continua aí, intacta, montadinha. No teatro, também a anistia foi restrita. (Cf. ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979, p. 34-35.)

³⁶² PEIXOTO, Fernando. Notas sobre Um Grito Parado no Ar. In: _____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec: 1980, p. 163-164.

encontradas para a concretização do espetáculo, principalmente financeiras, mas que assumem também o exercício constante de resistência ao governo ditatorial. Para esse período Guarnieri se utilizou da “linguagem da fresta”³⁶³ para burlar os órgãos de fiscalização.

A ação de *Um Grito* utiliza-se da metáfora, mostrar o teatro como um local onde se trabalha e se produz uma aparência da realidade. Quando despojado de tudo, resta ao grupo de artistas somente um uníssono grito final, símbolo da luta e também da sobrevivência em meio à opressão reinante. A estratégia usada pelo autor para continuar fazendo emergir das questões políticas mais candentes sua estética realista.

Enfrentando esses e outros problemas, principalmente a censura, a última peça dos anos 1970, escrita por Guarnieri é *Ponto de Partida*. Apesar da censura, algumas críticas puderam ser localizadas. Entretanto, elas também não poderiam falar claramente do que se tratava a parábola de Guarnieri, assim, Michalski desabafa: “[...] a gente sabe que determinados espetáculos e empenhavam em driblar através de uma linguagem mais ou menos metafórica as intenções da censura, então, denunciar isso, ou até mesmo interpretar muito explicitamente o sentido dessas metáforas poderia [...] expor os artistas”³⁶⁴ a diversas penalidades, mesmo em um contexto de oposição à ditadura militar, a ação da censura não permitiria tal publicação.

É de Michalski a crítica sobre a direção de Fernando Peixoto que se empenhou para ser “dosado”, procurando fazer o espectador compreender, além dos motivos emocionais, o reconhecimento do momento extremamente sombrio por que passavam os personagens em cena e os brasileiros na realidade. Contudo, o crítico não pode se ater ao texto e muito menos à mensagem que foi veiculada por Guarnieri, pois correria o risco de ser penalizado pelos órgãos da censura.

Fernando Peixoto movimenta os atores de *Ponto de Partida* um pouco como se eles fossem figuras de um jogo de xadrez jogado por dois adversários que pensam muito antes de fazer cada lance. Os movimentos são parcimoniosos, espaçados, retílineos. [...] Uma *mise en scène* geométrica, hierática, dura: na convenção proposta pelo texto, as pessoas não podem comportar-se como na vida real; na aldeia onde as verdades não podem ser ditas, os meios de expressão precisam ser rigorosamente dosados, para que cada gesto possa

³⁶³ Nas palavras de Rosângela Patriota essa linguagem é utilizada na impossibilidade de expor claramente uma ideia ou opinião. (PATRIOTA, Rosângela. Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira; In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral**. Estudos da dramaturgia brasileira no século XX. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Ideia, 2005, p. 203.)

³⁶⁴ MICHALSKI, Yan Apud Id. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 33.

explorar até o fim o seu potencial de sugestão visual e cada palavra contribua para abrir sub-repticiamente as portas da consciência do espectador. [...] O despojado e soturno cenário de Gianni Ratto, no qual os locais de entrada de cada personagem, bem como as áreas prioritariamente reservadas à evolução de cada um deles, definem sugestivamente a sua posição hierárquica dentro do sistema, constitui-se num poderoso guia para a leitura dessa realidade sombria. [...] A viril e dolente música de Sérgio Ricardo contribui bastante para o muito envolvente poder de comunicação de *Ponto de Partida*.³⁶⁵

Outro trabalho que constrói uma sólida reflexão é o da historiadora Ludmila Sá de Freitas que, ao analisar *Ponto de Partida*, salienta a atualidade do texto e sua relevância na construção da democracia e da liberdade.

Nessa luta pelas liberdades democráticas, Guarnieri foi interlocutor ativo no que se refere a produzir uma obra crítica e que discute a realidade brasileira. Para *driblar* a vigilância da censura, o dramaturgo seguiu os caminhos da linguagem metafórica – a parábola foi o recurso empregado para fazer a reflexão crítica partindo de um acontecimento trágico.³⁶⁶

Todos esses desdobramentos políticos permitiram ao Brasil chegar hoje à “plenitude democrática”. Todavia, os temas-chave debatidos por Guarnieri em *Ponto de Partida* ainda permanecem atuais. Assim, por mais que o autor alegue ter escrito por força das contingências, acreditamos que a qualidade artística desses trabalhos não se esvaíram com o passar do tempo, permanecem atuais e conseguem estabelecer diálogo com os tempos de hoje.

Ao lado dessas considerações, e pensando o processo histórico do final dos anos 1970, mais uma vez, Guarnieri se coloca ao lado *da frente ampla contra a ditadura* em prol da volta das liberdades, entendendo a necessidade da união de forças para o restabelecimento da democracia que:

[...] está ligada ao fortalecimento da sociedade civil e suas organizações de classe, como sindicatos, partidos, comitês de bairro, etc. E essa forma dinâmica de democracia, contrária ao projeto restritivo de autorreforma do regime militar, leva à necessidade de formação de uma frente ampla ou democrática de todas as forças e cabe aos comunistas ampliá-la. [...] Este grupo é a favor de frente ampla, no qual devem participar não só operários, mas também a burguesia liberal [...].³⁶⁷

³⁶⁵ MICHALSKI, Yan. Os Perigos das Verdades II. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 02, 13 Abr. 1977.

³⁶⁶ FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog”** (1975) (re)significado em *Ponto de Partida* (1976). 2007. 127f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 116.

³⁶⁷ CARONE, Edgard. **O PCB (1964-1982)**. São Paulo: Difel, 1982, p. 10-11. V. 3.

Nesse momento, há mais uma cisão dentro do Partido, o desligamento de Luis Carlos Prestes, por entender que o Brasil não vivia uma “revolução burguesa”, como definia o CC, assim como não era partidário por uma “frente ampla” e sim por “uma frente de esquerda” contra a ditadura. Ao mesmo tempo, a vitória da oposição (MDB) demonstrou a legitimidade da unidade de ação contra o Regime e “[...] pela primeira vez, nesses dez anos de ditadura, uniram-se numa ação concreta de luta praticamente todas as forças que se opõem ao regime”.³⁶⁸ O sentimento de descontentamento das diferentes áreas da sociedade civil encontrou-se com as propostas da Oposição e assim se mobilizando na busca pela democracia.

Aos poucos, o MDB se consolidou legalmente como oposição congregando tendências e propostas que convergiam na luta pela democracia e pelo fim da repressão. Por mais que o Governo tentasse, por meio de uma legislação arbitrária, a oposição ganhava mais espaço e a situação comprovava o desagrado da sociedade brasileira. Na avaliação do PCB, em 1977, revela que o resultado das eleições comprova o descontentamento dos brasileiros com a política atual e a força crescente da oposição leva a crer que congregam as melhores propostas para o Brasil naquele momento. Enfim, avalia de forma positiva os resultados eleitorais.³⁶⁹

Nesse contexto de luta, Guarnieri, nesses anos, construiu, por meio de suas peças, uma arma contundente contra as arbitrariedades do governo militar. Em muitos momentos, diz ser apenas “um sobrevivente” que encontrou no teatro uma maneira de expressar sua militância política. Em seu “teatro de ocasião” conseguiu mais do que informar, estabeleceu diálogos e problemáticas. Denunciou, posicionou-se, resistiu.

Depois de *Ponto de Partida* a gente começou a viver uma abertura política. Eu tinha passado por muitas lutas, tinha usado o meu teatro como instrumento de abertura política, a favor do *Movimento Pela Anistia*. Eu participei de todos estes movimentos para restabelecer a democracia e nós conseguimos abalar o governo mesmo. Ah, abalamos. Abalamos tanto a ponto de abrir.³⁷⁰

Por tudo isso, acreditamos que a contribuição de Guarnieri está diretamente ligada a sua postura política e que sua criação artística esteve sempre em consonância com a realidade

³⁶⁸ CARONE, Edgard. **O PCB (1964-1982)**. São Paulo: Difel, 1982, p. 153. V. 3.

³⁶⁹ Ibid., p.. 181-182.

³⁷⁰ ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** – Um Grito Solto no Ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 154-155.

brasileira. E ainda que, do embate entre a conjuntura dos anos 1970, a postura do autor e sua expressão artística estiveram ao lado da construção da democracia, pela volta do estado de direito e pelo fim da ditadura militar.

Desse conjunto dramaturgico, o principal intuito do autor foi denunciar o arbítrio, estabelecer diálogos com a plateia sobre a realidade brasileira e encontrar brechas no Sistema para continuar escrevendo. Principalmente sobre as mazelas do período simbolizadas pelo estrangulamento econômico, torturas, opressão, prisões arbitrárias, cerceamento da liberdade de expressão, principalmente artística e cultural.

Durante todo esse período esteve ligado ao Partido e adotou, pós-64 a luta pelo retorno às liberdades democráticas e, a partir de 1974, com o acirramento da censura e endurecimento do Sistema, passou a defender uma *frente ampla contra a ditadura*. Seu trabalho teatral não deixou de expressar suas posturas políticas e mesmo diante do terror instaurado pelos órgãos de vigília do Estado continuou lutando para o restabelecimento das liberdades e pelo fim das arbitrariedades do Regime. Por meio de seu trabalho questionou, propôs mudanças e sempre esteve preocupado com as questões estéticas. Assim, teve no Realismo Crítico seu aliado mais frequente, tanto nas suas primeiras construções, quanto nas metáforas próprias dos anos 1970.

Como sobrevivente daqueles anos, Guarnieri cumpriu seu papel de escritor engajado politicamente e suas peças, com o passar do tempo, não perderam a capacidade de expressão, o que evidencia que seu teatro não é datado, ou seja, não “serviu” apenas como arma de luta contra a ditadura militar, mas ainda hoje existe como possibilidade de diálogo. No final da década de 1970, ele parou de escrever. Nesse sentido, as palavras de Rosangela Patriota são esclarecedoras:

Com a perda do referencial de transformação revolucionária, tanto no nível do pensamento quanto da ação política, nesses novos tempos, consagraram-se a descrença em relação a um futuro melhor e a evidência de que o presente tornou-se uma constante, no qual as agendas, com vistas a construir condições para a efetivação de um ‘salto qualitativo’, desaparecem.³⁷¹

Posteriormente, com a abertura política, outros problemas estarão presentes: ou a censura da ditadura militar, ou a ditadura econômica. E se cria outro obstáculo: como um “sobrevivente” dos anos de ditadura política, quais as saídas possíveis para construir artifícios

³⁷¹ PATRIOTA, Rosangela. Vianinha: nosso contemporâneo. In: _____. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 222.

para vencer a ditadura econômica, a falta de patrocínios, o desencanto provocado na sociedade brasileira e a censura prévia do pensamento? Assim Guarnieri desabafa:

Depois de *Ponto de Partida* a gente começou a viver uma abertura política. Eu tinha passado por muitas lutas, tinha usado meu teatro como instrumento de abertura política, a favor do *Movimento Pela Anistia*. Eu participei de todos estes movimentos para restabelecer a democracia, e nós conseguimos abalar o governo mesmo. Ah, abalamos. Abalamos tanto a ponto de abrir. No final dos anos 70 eu já estava mais concentrado na televisão [...]. Sabe o que eu percebi depois, e que me deixou muito chateado? É que as pessoas tinham interiorizado os princípios do golpe militar. Eu já estava notando isso, mas com o tempo ficou muito claro. O golpe, em si, tinha acabado, mas seus efeitos continuavam na alma das pessoas. Eu disse: ih, caramba, agora vai ser difícil de a gente conseguir se livrar disso. E acho que não nos livramos disso até hoje. [...]. As pessoas hoje estão se questionando mais, dizem como é que é, como é que não é, mas existe uma herança da ditadura ainda viva dentro de muita gente. Uma geração inteira foi vítima daquilo.³⁷²

Diante disso, podemos dizer que Guarnieri acredita que a história caminha em direção ao progresso e que, apesar dos tenebrosos anos ditatoriais, a sociedade depois da abertura política viveria novos ares. Porém, outra surpresa: a ditadura deixou marcas profundas na sociedade brasileira e esta carrega seus resquícios. Então, agora se deve empreender uma nova luta em prol da conscientização das massas manobradas por esses vinte anos de cerceamento ao pensamento livre e crítico. Isso implica considerar que a coletividade é uma forma de inserção na comunidade, mais ainda, a coletividade surge como proposta de mudança efetiva na sociedade.

Mesmo empreendendo essa nova luta na década de 1980, sua carreira como autor de teatro se tornaria cada vez mais esparsa, lançando somente um texto em 1988: *Pegando fogo... Lá fora*. Nesse período, Guarnieri se concentrou em outros projetos, especialmente para o cinema e para a televisão, pois nesse período havia uma “recusa” aos textos politizados, marca do dramaturgo. E existia ainda uma diferença nas propostas para o teatro. Se nos anos 1970 havia uma preocupação com a luta política em prol da democracia, do estado de direito, na década seguinte, outros autores e diretores não mais compartilhavam esse ideal e, portanto, encontraram outras soluções dramáticas.

Dessa maneira, enquanto os autores comprometidos com a tese da resistência democrática enxergavam a luta política sob o prisma da tragédia, os jovens dramaturgos compreendiam o processo sob a égide da comédia,

³⁷² ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** – Um Grito Solto no Ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 154-155.

desacralizando o campo da política, que passou a ser abordado com ironia e não mais com a magnitude da dramaturgia engajada.³⁷³

Essa concepção cômica da política deu espaço ao chamado *Besteirol*, que teria lugar durante toda a década. Aí reside a importância de tratar questões que estarão ligadas ao caminho da arte engajada no período pós-ditadura e como Guarnieri irá dialogar com os novos tempos que se anunciam. Mas essa é outra história para outro momento. Em linhas gerais, investigamos como esse período estabeleceu um “lugar” para a produção deste dramaturgo e, em contrapartida, como Guarnieri retratou esses anos em seus trabalhos teatrais.

³⁷³ PATRIOTA, Rosângela. Vianinha: nosso contemporâneo. In: _____. **Crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 215.

Guarnieri hoje encontrou um caminho válido e polêmico na falta de perspectiva do teatro brasileiro. Seu trabalho é uma tomada de posição, uma declaração de princípios, a utilização consciente da linguagem teatral para uma reflexão crítica e impiedosa sobre o próprio teatro. Num momento de mistificação, de fugas, Guarnieri, talvez o dramaturgo brasileiro que melhor sabe provocar o riso e o choro na platéia, criando personagens marcados por um calor humano reconhecível e comovente, um escritor que sabe intuitivamente como criar situações emocionais irresistíveis, defende a vigência de uma arte racional, concreta como a verdade, livre e voltada para o potencial transformador dos espectadores.

Fernando Peixoto

Considerações

Finais

A década de 60 no Brasil foi marcada por acontecimentos políticos, como o Golpe de 64, o AI-5, a resistência democrática e a luta armada que intensificaram o diálogo entre arte e política, iniciado na década anterior principalmente por meio do Teatro de Arena de São Paulo. Após o golpe, os debates mais significativos estavam ligados à conjuntura política do período e as produções paulistanas eram seu maior símbolo.

Nesse espaço de contestação, temos a produção dramaturgica de Gianfrancesco Guarnieri, comprometido com o teatro e com as premissas políticas do PCB. Ao longo do trabalho, foi possível perceber que o dramaturgo esteve em sintonia com seu tempo e que seu trabalho teatral refletiu seus posicionamentos políticos e ideológicos, reafirmando sua proposta crítica para o Brasil em geral e para o teatro em particular.

Ao longo de sua trajetória construiu *por meio de sua militância política uma estética teatral* ligada primeiramente às questões *nacionais e populares* – debate de cunho político-ideológico ligado às esquerdas, que procurou estabelecer temas ligados à vida do homem comum, trabalhadores, operários, sertanejos pobres e da necessidade de mobilização e conscientização da população. Estabeleceu, por meio de *Eles não usam Black-tie*, diálogos com as classes subalternas, elegendo como protagonista o operário e a vida em comunidade. Fomentou, com esse grande sucesso da dramaturgia nacional, a criação dos laboratórios de dramaturgia para a construção de textos que pudessem retratar a realidade brasileira e suas contradições. E, a partir daí, construir a ideia de que, por meio uma mobilização das massas, o país seria transformado.

Como militante do PCB assumiu as determinações do Partido, mas não sujeitou sua arte ao panfleto. Refletiu, criticou e propôs saídas para os impasses do período. Porém, assumiu as análises da esquerda que interpretavam aquele momento histórico como uma conjuntura revolucionária e traduziu em seus trabalhos suas expectativas com temas relacionados à organização e à participação política, principalmente dos operários, às críticas ao sectarismo do Partido, por meio de seus personagens, e a descrença no movimento camponês.

Pós-64, as esperanças revolucionárias se esvaíram e os projetos de transformação tiveram de ser redimensionados. Seu engajamento político e artístico continuaram os mesmos, mas Guarnieri entendeu que era necessário redefinir temáticas, estruturas dramáticas e a própria construção dos personagens. Nesse período, para denunciar e propor mudanças, encontrou nos *musicais* uma importante arma na construção da resistência. Se eram

impedidos de falar, usavam as canções. Outro dado importante, antes da decisão do Partido em relação à luta pelas liberdades democráticas, vários artistas e intelectuais já tinham esse ideal em seu horizonte de expectativas. Portanto, nota-se que já em 1965 por meio de *Arena Conta Zumbi* e, em 1967, por meio de *Arena Conta Tiradentes*, Guarnieri conclama a todos pela luta em prol da liberdade utilizando a relação passado/presente para estimular a luta contra o arbítrio, a partir dos heróis do passado. Nesse caso, os heróis exemplares: Zumbi e Tiradentes.

A década de 1970 se caracterizou por serem os “anos de chumbo”, os mais duros do Regime para a classe política e artística no país. Foram anos de massiva propaganda governamental, falta de liberdade civis e partidárias, censura e perseguições. Mas foram também anos de resistência, formado por intelectuais, estudantes, operários e artistas. A punição para aqueles que ousassem contra o sistema variavam pelo grau da infração. Poderiam ser prisões, espancamentos, exílio, ou no pior dos casos, o desaparecimento.

Esse acirramento da censura provocou outra mudança na produção dramática de Guarnieri: para falar do presente recorreu ao *Teatro de Ocasão* que é feito justamente pela exigência das condições históricas. Nesse período produziu obras importantes como *Castro Alves pede passagem*, *Ponto de Partida* e um ícone da *resistência democrática: Um grito parado no ar*. Apesar da censura e das imposições do Estado, esse período (1964-1976) foi um dos mais fecundos na produção desse autor. Produziu trabalhos que conseguiram estabelecer contato com a realidade e ainda falar de temas importantes como: a censura, as prisões arbitrárias, torturas, indústria cultural, aniquilação dos opositores ao regime, asfixia das formas de produção teatral, entre tantos outros.

É justamente pela articulação entre arte/ política e história/estética que esse trabalho pode ser construído. Pois, a interlocução entre o objeto artístico e seus códigos estéticos devem ser produzidas devolvendo o objeto ao seu tempo, procurando recuperar a historicidade e daí surgirem as possíveis conexões com a sociedade. Todos esses apontamentos só foram possíveis pelo confronto do processo de criação das obras, com a conjuntura específica na qual foi produzida. Dessa forma, são perceptíveis os embates e as reelaborações presentes em suas obras, assim como a forma estética elaborada por meio de sua militância política.

Assim, é possível dizer que Guarnieri produziu uma dramaturgia comprometida com a realidade brasileira e engajada politicamente. O que significa que as discussões dramáticas

estiveram em sintonia com o momento vivido, com todos os problemas e adversidades do período. Primeiramente relacionadas ao contexto de mudança “revolucionária”, depois como “resistência democrática” e, por fim, ao lado da “frente ampla contra a ditadura” pelo retorno da democracia e em prol dos direitos humanos.

Referências

Bibliográficas

Textos Teatrais:

GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Animália**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Castro Alves pede passagem. [1971]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=Castro+Alves+pede+passagem&t=>>. Acesso em: fev. de 2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Marta Saré**. Texto datilografado, I-35.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O Filho do Cão. In: _____. **O teatro de Gianfrancesco Guarnieri 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de Partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Um Grito Parado no ar; Botequim**. São Paulo: Monções, 1973.

GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto; LOBO, Edu Lobo. Arena conta Zumbi. [19--]. **Biblioteca Digital de Peças Teatrais**, Uberlândia. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=arena+conta+zumbi&t=>>. Acesso em: fev. de 2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2001.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Gimba**, presidente dos valentes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Animália**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Zumbi**. [19--]. 49f. Disponível em: <http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=arena+conta+zumbi&t=>.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-tie. In: _____. **O melhor teatro: Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global, 2001

Críticas de Jornais e Revistas referentes aos espetáculos

“ELES NÃO USAM Black-tie”. **O Estado de São Paulo**, 22.02.1958.

- A HORA dos Amadores. **Folha da Noite**, Coluna Espetáculo, São Paulo, 26. Nov. 1952.
- BELLA, J. J. de Barros. UMA visão ativa e justa do mundo em que vivemos. **Folha da Manhã**, Assuntos Culturais, p. 5, 06 Jul. de 1958.
- BLANCO, Armindo. A apatia. **Pasquim**, Rio de Janeiro, p. 07. (Folhetim dramático)
- BOAL, Augusto. Tentativa de análise do teatro brasileiro. **Arte em Revista**. São Paulo: Kairós, 1979.
- BRUNA BECHERUCCI, “Black-tie”, **Anhembi**, abril de 1958.
- CARVALHAES. Esboço de cena em projeto de Espetáculo. **Folha de São Paulo**, 23 jan 1964, III Caderno, p. 4. Ilustrada.
- CASTRO ALVES de Guarnieri estréia hoje. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 03, 18 Maio de 1971.
- CASTRO ALVES de Guarnieri estréia hoje. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 03, 18 aio de 1971.
- CLETO, Roberto de. Botequim. **Última Hora**, Rio de Janeiro, [s/p], 07 mai. 1973.
- CONRADO, Aldomar. Botequim (o espetáculo). **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, [s/p], [sem data].
- DEL RIOS, Jefferson. Castro Alves. Teatro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 03, 25 Maio de 1971.
- DELMIRO GONÇALVES. “Eles não usam Black-tie”. **Anhembi**, abril de 1958.
- DIONYSOS. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 24, out. de 1978. Especial Teatro Arena.
- FRANCIS, Paulo. **Nelson e Guarnieri**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- GARCIA, Clóvis. Espetáculo desigual, cheio de intenções. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, [s/p], 04 Ago. de 1973.
- GASTAL, Ney. Fernando Peixoto: se pudesse fazer televisão como quero não hesitaria em largar todo o resto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 novo 1976. S/p.
- GUARNIERI volta com “Um grito”. **Tribuna da Imprensa**, [s/p], 17 Jan. de 1974.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. Minha vida gira em torno da hemodiálise. **Isto É Gente**, Disponível em: www.terra.com.br/istoegente/240/entrevista/index.htm>. Acesso em: 13 dez. de 2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **O Teatro como expressão da realidade nacional**. Arte em Revista. São Paulo: Kairós, out. 1981.

GUARNIERI, MAIS UMA VEZ CAVANDO em busca da raiz. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 abro 1977, p. 33.

JOSÉ RENATO. “Eles não usam Black-tie” no Teatro de Arena. **O Estado de São Paulo**, Folha da Manhã. 22.02.1958.

MACKSEN LUIZ. “Espetáculo em Black-tie”. **Jornal do Brasil**, 09.02.1979.

MAGALDI, Sábato. A Semente e os mitos. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, 13 maio 1961.

MAGALDI, Sábato. De Black-Tie a Gimba. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Suplemento Literário, [s/p], 09 Maio de 1959.

MAGALDI, Sábato. O Botequim perdido no beco sem saída. **Jornal da Tarde**, São Paulo, [s/p], 17 Ago. de 1973.

MAGALDI, Sábato. Um momento vital do teatro brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 08 out. 1976. S/p.

MAGALDI, Sábato. Um Tiradentes de nossos dias. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 10, 28 Abr. de 1967. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 20 Set. de 2011.

MAGALDI, Sábato. Zumbi. **Jornal da tarde**. 12 set. de 1969, p. 17. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 26 de out de 2011.

MENDONÇA, Paulo. Arena conta zumbi. **Folha de São Paulo**, IV Caderno, p. 04, 11 Maio de 1965. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 26 Out. de 2011.

MENDONÇA, Paulo. Feira de Opinião. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 05, 23 Junho de 1968.

MENDONÇA, Paulo. Marta Saré. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 03, 01 Mar. de 1969.

MICHALSKI, Yan. A parábola da justiça impossível. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9/10 abro 1977.

MICHALSKI, Yan. Os perigos das verdades (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1977. S/p.

MICHALSKI, Yan. Os perigos das verdades (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1977.

PEIXOTO: provocando reflexão ativa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 abro 1977, p. 34.

PRADO, Décio de Almeida. Arena conta Zumbi. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 22, 09 Maio de 1965. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 27 Out. de 2011.

PRADO, Décio de Almeida. Arena conta Zumbi. **O Estado de São Paulo**. 09 de mai. de 1965, p. 22.

PRADO, Décio de Almeida. Tiradentes contado pelo Teatro de Arena. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 Maio de 1967. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 20 Set. de 2011.

PRADO, Décio de Almeida. Tiradentes contado pelo Teatro de Arena. **O Estado de São Paulo**. 07. Mai. 1967. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em 20.09.2011.

SILVEIRA, Helena. **Folha de São Paulo**, I Caderno, Ilustrada, p. 4, 24 fev. de 1964.

Teatro de Arena 50 anos. Curiosidades sobre o espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 06 de Nov. de 2011.

TEATRO vai ignorar a Censura. **Folha de São Paulo**, 08 de jun de 1968, Ilustrada, p. 03.

TEATRO. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 23 Jun. de 1968.

VAZ, Biange Cabral. O realismo de Ponto de Partida. **Opinião**, São Paulo, 17 dez.1976, n. 215.

WALMIR AYALA. “Os acontecimentos”. **Revista Leitura**. Rio de Janeiro, jan. de 1960.

ZANINI, Ivo. “Marta Saré” começa temporada no São Pedro. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p. 03, 21 Fev. de 1969.

ZANINI, Ivo. “Marta Saré” começa temporada no São Pedro. **Folha de São Paulo**. 21 de fev de 1969, Ilustrada.

Dissertações e Teses:

BAPTISTA, Roberto. **Comunismo internacional, repressão e intervencionismo nos Governos Dutra e Vargas**. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O rei da vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia**. 2004. 145 f. Dissertação

(Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: Embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.)

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **Com os Séculos nos olhos** – Teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília, Brasília, 2006.

GOLDFEDER, Sônia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina** – O político e o Revolucionário. 1977. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Departamento de Ciências Sociais, IFCH, Universidade de Campinas, Campinas, 1977.

FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re) significado em Ponto de Partida (1976). 2007. 127f. . Dissertação (Mestrado em História), PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2007.

MENEZES, Marcos Vinícius Bandeira de. **Estratégias e táticas da revolução brasileira**: Prestes versus o Comitê Central do PCB. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) UNICAMP, Campinas, 2002.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena: “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2003.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o Show Opinião (1964). 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

PASCOAL, Eliane dos Santos. **Cenas da arena de um teatro**: Guarnieri e Vianinha 1958-1959. 1988. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968**: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2004.

SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro**: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967). 2002. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância política em *Brasil – versão brasileira* (1961). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri.** 1979. 293f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

Bibliografia Geral:

ALMEIDA FILHO, Hamilton. **A Sangue Quente:** a morte do jornalista Vladimir Herzog. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHW ARZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil:** Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. V 4.

ALMINO, João. **Os democratas Autoritários.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978):** o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. São Paulo: EDUSC, 1999.

ARAÚJO, Marco César. O desenvolvimentismo como uma ideologia de segurança nacional. **Revista Lutas Sociais**, São Paulo, Pós-graduação da PUC-SP, v. 4. Disponível em: <http://www.pucsp.br/neils/downloads/v4_artigo_marco.pdf>. Acesso em: 12 abr. de 2011.

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores)

ARNS, Paulo Evaristo. **Da Esperança à Utopia:** testemunho de uma vida. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

ARRABAL; José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70:** teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

AZEVEDO, Fernando Antônio. **As Ligas Camponesas.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A presença dos Estados Unidos no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE:** uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BASTOS, Elide Rugai. **As Ligas Camponesas.** Petrópolis: Vozes, 1984;

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Que pensa você do Brasil de hoje? **Primeira Feira Paulista de Opinião**, (PROGRAMA da peça), [s/p], 1968.

BRECHT, Bertolt. O popular e o realista. In: _____. **Teatro dialético**: Ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. Pequeno Organon para o teatro. In: _____. **Estudos sobre teatro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CALLADO, Antonio. **Tempos de Arraes**: a revolução sem violência. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980;

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio; et al. **A Personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943-1964)**. São Paulo: Difel, 1982. V. 3

_____. **O P.C.B. (1964-1982)**. São Paulo: Difel, 1982. V. 2.

CASTRO, Celso; D' ARAÚJO, Maria Celina. (Orgs.). **Dossiê Geisel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e apropriação. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

CHAVES NETTO, João Ribeiro. **Patética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964-1985.4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DIAS, Luciana; AZEVEDO, Jô; BENEDICTO, Nair. **Santo Dias**: Quando o passado se transforma em História. São Paulo: Cortez, 2004.

DIONYSOS, Especial: Teatro de Arena. Publicação do Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Entrevista de vídeo de José Renato disponível no site *Arena 50 anos* no dia 04 de agosto de 2004. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 11 mar. de 2011.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais – anos 70**. Campinas: Ed da UNICAMP, 2000.

FICO, Carlos. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GARCIA, Marco Aurélio. Prestes (1898-1990): um cavaleiro na esperança. **Teoria & Debate**, São Paulo, n.10, abr/mai/jun. 1990.

GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

_____. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro: SNT, 1981.

GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O Teatro como expressão da realidade nacional. **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós, out. 1981.

_____. Um artista do Povo. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 5, jan/abr 1996.

GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, Especial Teatro Arena, out. de 1978.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). **Dicionário de Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUZIK, Alberto. **TBC**: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HABERT, Nadine. **A Década de 70**: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4;

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

IANNI, Octavio. **Origens Agrárias do Estado Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

IGLÉSIAS, Francisco. Estudos sobre Joaquim Nabuco. In: _____. **História e literatura**: ensaios para uma história das ideias no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O fim da utopia**: política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro; Record, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **Pequena apologia de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002.

JORDÃO, Fernando. **Dossiê Herzog**: prisão, tortura e morte no Brasil. 6. ed. São Paulo: Global, 2005. [Edição Especial. 30 anos da morte de Vladimir Herzog].

KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. **O que são multinacionais**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

LIMA, Mariângela Alves de. História das Idéias. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 24, Out. de 1978. Especial Teatro Arena.

MACHADO Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: UFU, 2001.

MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. **Um palco brasileiro**: O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Maria Helena Pires. **Gianfrancesco Guarnieri**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MATOS, Olgária C. F. **PARIS 1968**: as barricadas do desejo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. Tardes de maio. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 10, out. 1996.

Memória Roda Viva. Programa com Gianfrancesco Guarnieri dia 05/08/1991. Disponível em: <www.rodaviva.fapesp.br>. Acesso em: 21 fev. de 2011.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. **O Teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

MONTENEGRO, Antonio Torres. As ligas Camponesas e a Construção do Golpe de 1964. **FUNDAJ**. Disponível em: http://www.fundaj.gov.br/licitacao/observa_ pernambuco_02.pdf. Acesso: 10 Abr. 2011;

MORAES, Denis de (org.). **Prestes com a palavra**: uma seleção das principais entrevistas do líder comunista. Campo Grande: Letra Livre, 1997.

MORAIS, Clodomir Santos de. História das ligas camponesas no Brasil – 1969. In: STEDILE, João Pedro. (Org.). **A questão Agrária no Brasil**: História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964. São Paulo: Expressão Popular, 2006. V. 4;

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MUNHOZ, Sidnei J. Ecos da Emergência da Guerra Fria no Brasil (1947-1953). **Revista Diálogos**, vol. 06. Disponível em <<http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol06.htm>>. Acesso em: 10 Out. de 2011.

NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. (Teatro)

PADRÓS, Enrique Serra. De Berkeley a Tlatelolco: o 68 nas Américas. In: PONGE, Robert. (Org.). **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade, 1998.

PAES, Maria Helena Simões. **A Década de 60**: Rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1993.

PATRIOTA, Rosangela, **Apontamentos acerca de recepção no teatro brasileiro contemporâneo**: diálogos entre história e estética, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Número 6 – 2006, mis em ligne le 31 janvier 2006, référence du 11 octobre 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>>. Acesso em: 24 jan. de 2012.

_____. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**, São Paulo, v.22 (1), 2003.

_____. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo, v. 24, n. 2, 2005;

_____. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 6, 2006, disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>>..

_____. Arte e resistência em tempos de exceção. **APM** - revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, ano XLII, n. 1, 2006.

_____. *Eles não usam black-tie*: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. **Estudos de História**. Franca, v. 6, n. 1, 1999.

_____. História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria C. T.; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: UFU, 2001.

_____. História, Teatro, Política: Vianinha, 30 anos depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 1, Ano 1, n. 1, out/nov/dez/2004. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 22 set. 2011.

_____. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Histórias & Historiografia**: Perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003.

_____. O historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo, recepção. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). **Escrita, linguagem, objetos**: leituras de história cultural. Bauru/SP: Edusc, 2004.

_____. Representações de liberdade na cena teatral brasileira sob a ditadura militar. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESA VENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. *Um grito parado no ar* - imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. **Vianinha** - um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002.

_____; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a Ditadura Militar (1964-1985). **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. Vol III, Ano 3, n. 4, Out./ Nov./ Dez de 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/5.Dossie.Rosangela_e_Alcides.pdf>

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. A parábola e a verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de Partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

PEREIRA, Alexsandro Eugenio. **O ISEB na perspectiva de seu tempo: intelectuais, política e cultura no Brasil – 1952-1964**. São Paulo: USP/FFLCH/DEP. Ciência Política, 2002.

PEROSA, Lílían M. F. de Lima. **Cidadania Proibida: o caso Herzog através da Imprensa**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo, 2001.

PONGE, Robert. (Org.). **1968: o ano das muitas primaveras**. Porto Alegre: Unidade, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. (Sel.). **O melhor teatro** - Gianfrancesco Guarnieri. 2.ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. **Teatro em Progresso: Crítica teatral (1955-1964)**. São Paulo: Martins Editora, 1964.

_____. **Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi** - presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: L. Z., 2002.

_____; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Parto Sá. (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004.

- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri - Um Grito Solto no Ar**. São Paulo: imprensa Oficial, 2004.
- SAID, Edward W. **Representações do Intelectual**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias**. São Paulo: Edusp, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SILVA, Thiago Moreira Melo e. A presença das Ligas camponesas na Região Nordeste. **XIX ENGA**, São Paulo, Universidade de São Paulo, p. 1-29, 2009. Disponível em: <www.geografia.fflch.usp.br/inferior/laboratorios/agraria/Anais%20XIXENGA/artigos/Silva_TMM.pdf> Acesso em: 10 Abr. 2011.
- SILVEIRA, Miroel. Ratos e Homens. In: _____. **A outra Crítica**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976.
- SINGER, Paul. **O capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica**. São Paulo: Moderna, 1993,
- SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O teatro político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983.
- SODRE, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- STEDILE, João Pedro. (Org.). **A questão Agrária no Brasil: História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964**. São Paulo: Expressão Popular, 2006. V. 4.
- THOMPSON, Edward Palmer. **Os Românticos**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2002.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: fábrica de ideologias**. São Paulo: Ática, 1982.
- UM GRITO PARADO no Ar. **Revista Argumento**, Rio de Janeiro, n. 1, [s/p], 1973. Entrevista concedida a Geraldo Mayrinki.
- VEIGA, Rui; LEITE, Ana Maria de Cerqueira; GOLDSZTEJN, Hélio; VIEIRA, Vitor. Gianfrancesco Guarnieri – Eu e o teatro: uma vida em seis atos. **Revista Versus: Páginas de Utopia**, out. 1976.
- VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). **O Brasil de JK**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Momento do Teatro Brasileiro. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro, Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1999.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.