

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LEANDRO LONGUI HERNANDES

PELAS BRECHAS DA RESISTÊNCIA: *UM GRITO PARADO NO AR* (1973)
COMO EXERCÍCIO DE UM “TEATRO DE OCASIÃO”

UBERLÂNDIA-MG
2014

LEANDRO LONGUI HERNANDES

PELAS BRECHAS DA RESISTÊNCIA: *UM GRITO PARADO NO AR* (1973)
COMO EXERCÍCIO DE UM “TEATRO DE OCASIÃO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA-MG
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

L437p
2014

Hernandes, Leandro Longui, 1987-

Pelas brechas da resistência : Um grito parado no ar (1973) como exercício de um "teatro de ocasião" / Leandro Longui Hernandez. - 2014. 138 f.

Orientadora: Rosangela Patriota.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

I. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Guarnieri, Gianfrancesco, 1934-2006. Um grito parado no ar \x Crítica e interpretação - Teses. 4. História e teatro - Teses. I. Patriota, Rosangela, 1957. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Leandro Longui Hernandez

PELAS BRECHAS DA RESISTÊNCIA: *UM GRITO PARADO NO AR* (1973)
COMO EXERCÍCIO DE UM “TEATRO DE OCASIÃO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Uberlândia, ____ de _____ de 2014.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos (UFU) – Orientadora

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)

Dedico aos meus pais
José (*In memoriam*) e Marlene

AGRADECIMENTOS

Nenhuma experiência é uma cruzada solitária. Em meios a tantos encontros e desencontros que a vida, generosamente, nos proporciona, deparamo-nos com pessoas que, de forma surpreendente, compartilham conosco experiências que se tornam especiais, por simplesmente se fazerem próximas. Isso, sem dúvida, fez os momentos dessa escrita se tornarem mais ternos.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, luz que não sabemos exatamente de onde vem, mas que nos dá força para seguir adiante.

Agradeço imensamente aos meus pais, José e Marlene, pelo apoio necessário, carinho e afeto. O meu amor por vocês é imensurável.

Ao meu pai (*in memoriam*), cuja ausência me deu força para não desistir nos momentos de solidão durante a elaboração do trabalho.

À minha mãe, para mim, exemplo de luta e perseverança: por ter me amparado sempre que necessário. Seu coração é enorme e dificilmente conseguiria descrevê-lo em poucas palavras. Muito obrigado, mãe, por sempre apoiar os meus sonhos e me fazer sentir mais seguro e firme diante das dificuldades do dia a dia.

À minha irmã, Dani, pelo apreço, carinho e por torcer pelo meu sucesso. Muito bom saber que posso contar com você, sempre.

Aos meus sobrinhos, por fazerem, das minhas breves idas a Guararapes, momentos de descontração. A alegria e a ternura de vocês tornaram, muitas vezes, o meu espírito mais calmo. O tio ama vocês!

Agradeço à professora Rosangela Patriota. Lembro-me bem da primeira vez que a vi e de como ela me incentivou a permanecer firme no propósito do mestrado. Obrigada acolhida e pela liberdade estimulada durante a elaboração desse trabalho. Isso me amadurecer como pesquisador.

Aos membros da banca de qualificação, professores Nádya Ribeiro e Alcides Freire Ramos, pela leitura cuidadosa e pelos apontamentos valiosos.

Aos meus amigos de sempre: Agamedes, Edson, Paula, Fabrício e Renata. Obrigado pelo apoio e pelas palavras de incentivo.

Ao meu amigo Rodrigo Félix, a quem serei eternamente grato pelas palavras de incentivo, que foram tão necessárias; pelo companheirismo, por tornar os nossos dias de convivência mais leves e por ser um dos meus grandes interlocutores. Muito obrigado!

Ao meu amigo Jonas Samudio, pela leitura e correção cuidadosa do trabalho e por ser um grande companheiro! Admiro a sua inteligência.

Aos meus familiares e demais amigos.

O grito é de todos nós. É uma verdade essencial e vital para todos nós. Por mais paradoxal que pareça, quando vejo os atores em cena, improvisando a organização formal do espetáculo, deixando que suas consciências carreguem o espetáculo para seus objetivos, mesmo quando estão fazendo o que nunca mandei fazer nem imaginei que fosse feito, sinto como se estivesse no palco ao lado deles”.

(PEIXOTO, 1989)

RESUMO

O objetivo do trabalho é discutir a historicidade do texto teatral *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri. Para tanto, desenvolvemos, primeiramente, uma análise do pensamento político do dramaturgo, perpassando por suas peças elaboradas nas décadas de 1960 e 1970; em segundo lugar, analisamos a peça *Um grito parado no ar*, relacionando-a com a realidade sociopolítica de seu momento de criação; por fim, investigamos aquilo que Guarnieri denominou de seu “Teatro de Ocasão”. Consideramos a relevância do estudo em relação às particularidades desse texto teatral, fonte documental que nos oferece vestígios para a compreensão da conjuntura sociopolítica brasileira da década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE: História. Ditadura no Brasil. Teatro. Guarnieri.

RESUMEN

La pesquisa intenta discutir la historicidad del texto teatral *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri. Para eso, desarrollamos, primeramente, una análisis del pensamiento político del dramaturgo, leyendo sus piezas teatrales escritas en las décadas de 1960 y 1970; en según lugar, analizamos la pieza *Um grito parado no ar*, relacionándola con la realidad sociopolítica de su momento de creación; por fin, investigamos lo que Guarnieri denominó su “Teatro de Ocasão”. Consideramos la importancia de lo estudio en relación a las particularidades de ese texto teatral, fuente documental que nos ofrece vestigios para la comprensión de la situación sociopolítica brasileña de la década de 1970.

PALABRAS-CLAVE: Historia. Dictadura en Brasil. Teatro. Guarnieri.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – AS PROPOSTAS DE DRAMATURGIA NACIONAL-CRÍTICA NA OBRA DE GIANFRANCESCO GUARNIERI	16
1.1 A dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri e a Revolução Democrático-Burguesa: o teatro anterior ao golpe de 1964	17
1.2 O golpe de 1964: o teatro em frente a um inimigo em potencial	45
1.3 1968, o golpe no interior do golpe: o teatro como resistência	62
CAPÍTULO II – O TEATRO AO ENCONTRO DE SI MESMO: O PROJETO ESTÉTICO-POLÍTICO DE <i>UM GRITO PARADO NO AR</i> (1973)	75
2.1 O dramaturgo e a sua obra: motivações, aspectos temáticos e formais de <i>Um grito parado no ar</i>	77
2.2 Nos bastidores do teatro: <i>Um grito parado no ar</i> como exercício de um metateatro	80
2.3 Descaminhos e incertezas: No princípio de <i>Um grito parado no ar</i>	86
2.4 Pelos caminhos entre o teatro e a censura	92
2.5 Teatro ao encontro de sua realização: resistência e inconformismo	102
2.6 Por uma vida mais digna: a luta diária do homem de teatro	106
CAPÍTULO III – A PALAVRA EM TEMPOS DE EXCEÇÃO: O “TEATRO DE OCASIÃO” DE GIANFRANCESCO GUARNIERI	113
3.1 A década de 1970: o teatro e a palavra que não se cala	115
3.2. O teatro na afirmação do texto contra o corpo	118
3.3 A palavra no “Teatro de ocasião”	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Nosso primeiro contato com as produções artísticas dos anos 1970, por um viés reflexivo, se deu durante a graduação em História; entre 2008-2009, desenvolvemos uma pesquisa que tinha como objeto a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque de Hollanda em parceria com Paulo Pontes. Nela, buscávamos investigar o contexto sociopolítico de produção da peça, por meio de sua estrutura dramática. Acrescentamos nossa participação, como ator, em grupos de teatro, em especial, no Teatro Universitário de Maringá (TUM), entre 2007-2009. Experiência estimulante e reflexiva, pois teatralizamos textos e encenamos peças da década de 1960, a exemplo da encenação de *O auto dos 99%*, produzida pelo CPC da UNE.

Dessa forma se deu o nosso contato com o teatro e com as discussões historiográficas que tem como fonte documental textos teatrais. Estimulados por essa primeira experiência, decidimos dar prosseguimento à pesquisa, ainda nessa perspectiva; assim, no seu desenvolvimento, nos encontramos, com o auxílio da Profa. Dra. Rosangela Patriota, com o texto *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri – e nos propomos à elaboração de uma pesquisa que o tivesse como foco, por três motivos: o primeiro, pelo nosso desconhecimento da obra do dramaturgo; o segundo, que mantém relação direta com o primeiro, é por ser, para nós, um desafio; por fim, por ser um texto teatral que conta com poucos trabalhos de mestrado e de doutorado que tenham a peça como objeto central.

Conceber uma obra de arte como objeto de estudo é um exercício recente na prática historiográfica e tem provocado acaloradas discussões em torno da relação entre história e ficção. As diversas expressões artísticas se tornam testemunhos preciosos para os historiadores, pois são incitadas pelas ações do homem sobre o tempo. Assim, consideramos a pertinência de tratar de algumas problemáticas que envolvem o texto teatral intitulado *Um grito parado no ar*,¹ contemplando-a como uma produção dramática comprometida com os problemas de seu tempo. O intuito dessa introdução é tecer algumas implicações que permeiam a relação proposta.

São muitos os trabalhos historiográficos cujos objetos de estudo acolhem expressões artísticas; isso não é algo inédito para a historiografia. Contudo, há de se tomar certos

¹ O texto teatral foi concebido em 1973, por Gianfrancesco Guarnieri. A responsabilidade de encenar ficou sob os cuidados da companhia Othon Basthos Produções Artísticas, que cedeu a Fernando Peixoto a direção do espetáculo. A primeira encenação ocorreu ainda no mesmo ano, no teatro Guaíra, em Curitiba –PR. Em linhas gerais, o enredo da peça gira em torno de um grupo de atores de vivenciam as dificuldades de se fazer teatro, com a falta de recursos sentida no percurso da narrativa.

cuidados no trato com tais fontes documentais, assim como com quaisquer outros testemunhos dotados de elementos estéticos. Assim, a investigação da produção dramatúrgica não deve negligenciar as inúmeras relações artísticas que a envolvem; cabe aos historiadores tomarem conhecimento sobre os pormenores da linguagem a ser abordada. No caso do referido texto teatral, surge-nos a seguinte indagação: Como tratá-lo adequadamente, tendo em consideração as suas relações com o tempo/espaço, a instrumentalização do ator, os figurinos, os adereços, a disposição do cenário, a sonoplastia, dentre outros elementos?

Na tentativa de responder à pergunta, cabe-nos refletir sobre as múltiplas relações presentes durante a análise de uma obra ficcional, a partir dos indicativos metodológicos expostos por Pesavento.²

Ao ter consciência da dimensão ficcional existente numa imagem pictórica, a historiadora tece comentários preciosos sobre elas, partindo da ideia de que há uma realidade que pode ser indagada, compreendida e reelaborada por meio das obras de arte. Para atribuir maior relevância a seu argumento, Pesavento nos adverte que uma obra ficcional estaria contornada por múltiplas relações. Este argumento nos permite refletir em tal multiplicidade tendo como ponto de partida uma das diversas faces da arte teatral, como, por exemplo, a atribuição de sentidos presente em *Um grito...* pelas mãos da direção ou, até mesmo, a leitura social engendrada pelas críticas teatrais. Nesse sentido, os subsídios teóricos de Roger Chartier nos são significativos:

*As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que dela se apropriam.*³

Diante das múltiplas relações que envolvem uma produção dramatúrgica, afirmamos que as obras de arte não são imóveis, ou seja, elas estão revestidas de significados. Ainda, consideramos que a dimensão almejada pela recepção pode evidenciar os horizontes de expectativas de um momento histórico, tal como a tomada de consciência de um grupo social. Assim, sensível aos problemas de seu tempo, mais do que nunca, e não sendo alienada, a arte

² PESAVENTO, Sandra J. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre arte e história. In: *Estudos Históricos*, RJ, n.30, 2002, p.56-75.

³ CHARTIER, Roger. A história entre narrativa e conhecimento. In: *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS. 2002, p.81-116 (grifo nosso).

está repleta de intencionalidade, a qual, segundo o referido historiador, pode ser evidenciada por meio das diversas releituras elaboradas pelos variados atores sociais.

Essa pesquisa tem por intuito refletir sobre *Um grito parado no ar* à luz de um processo histórico, marcado por permanências e rupturas: *Um grito...* não deve ser visto e analisado como uma produção isolada; antes, o texto se insere num conjunto de referências construídas. Fator que não inviabiliza a pesquisa, pois, como assevera Patriota, há um procedimento a ser tomado pelo historiador, que deve:

[...] a partir de romances, filmes, peças de teatro, etc., recuperar a historicidade inerente a eles. *Devolvê-los ao seu momento e, concomitante a este, buscar constituir um diálogo possível*, a partir de séries documentais que permitam uma maior inteligibilidade destes em relação ao processo vivenciado, assim como este fornecerá elementos que auxiliem na compreensão das especificidades do objeto estudado.⁴

O reconhecimento da intencionalidade, expressa nas ações dos personagens de um texto teatral, se dá, na pesquisa, pela recorrência à existência da realidade que o engendrou. Nessa perspectiva, a historiografia das últimas décadas não poupou esforços para tratar tal relação; com isso, possibilitou novos olhares, por parte do historiador, para tratar das produções artísticas, levando-o ao estudo de outras áreas – como a teatral –, alargando, com isso, as possibilidades de atuação e de reflexão.

Nesse sentido, convém nos lembrarmos que Roger Chartier reitera que as práticas constitutivas do mundo social não devem ser negligenciadas a ponto de serem reduzidas aos princípios que comandam o discurso. No tocante a *Um grito parado no ar*, podemos questionar: como apreendê-lo, então, a partir dessas considerações?

Nesse momento, nos vêm à memória as considerações de Michel de Certeau: pouco preocupado com a forma da escrita da história, a “operação historiográfica” (expressão cunhada por ele), repousa sobre critérios de cientificidade que aparecem durante o percurso da escritura, sendo o seu produto final resultado de uma inteligibilidade evidenciada pelo historiador.⁵ Com isso, podemos ressaltar um aspecto que perpassa nossa análise da produção dramaturgical de Gianfrancesco Guarnieri: analisando os textos teatrais como fontes documentais, nos foi necessário atentar que a “operação historiográfica” é possível se

⁴ PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *Revista História* (São Paulo), vol.24, núm.2, 2005, p.80 (grifo nosso).

⁵ Para outras informações, consultar: CERTEAU, Michel de. *Uma Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p.93-119.

considerarmos a relação dúbia do estudo da realidade para a qual devemos direcionar a investigação acerca dos textos teatrais. Dúbia, pois há uma realidade expressa pelo passado, o momento vivido pelo dramaturgo, sujeito a (re)elaborações, a partir das indagações do presente; há, também, a realidade correspondente ao tempo presente da escrita da pesquisa, seu postulado, a própria prática do historiador de se voltar ao passado em um constante ir e vir.

Nesse sentido, a reconstrução do passado se torna possível pelos estudos acerca do universo frágil da “memória histórica”; estudos que têm por intuito despetrificá-lo, por meio de novas colocações de questões e problemas, tendo em vista as ponderações de Vesentini: “necessidade de enfrentar este geral já dado, tomado previamente, estes fatos já aceitos e que transparecessem como tendo sido o passado comum de todos. Enfrentar e negar, revendo, tal comum, é o seu grande problema”.⁶ Podemos afirmar que o universo frágil da memória se faz presente na elaboração das linguagens artísticas, uma vez que elas são fruto do momento histórico em que são construídas. Se as experiências são múltiplas, cumpre-nos reiterar que a experiência autoral permeia as linguagens que tentam expressá-las, à medida que, por exemplo, em nosso objeto de pesquisa, a preocupação do dramaturgo corresponde à de muitos homens, já que nenhuma experiência é uma cruzada solitária.

Trabalhar com o texto teatral requer atenção por parte dos historiadores, tendo em vista as questões teórico-metodológicas que envolvem tal forma de pesquisa. É importante, pois, para o historiador, tomar conhecimento sobre a linguagem artística a ser investigada; de acordo com Chartier, cabe ao pesquisador ser o mediador entre a arte e a realidade, pois o texto teatral, como obra de arte, está contornado por inúmeras releituras, construídas por diferentes agentes, participantes do processo histórico.⁷ Assim, considerando que as leituras que fazemos da documentação influem diretamente na construção do trabalho historiográfico, podemos afirmar que o estudo dos textos artísticos, aliado ao de outras fontes documentais, depoimentos e críticas, por exemplo, nos ajudam a compreender a complexidade do mundo “real”.

Tendo em vista essas considerações, a estrutura desse trabalho nasceu a partir das reflexões suscitadas pela leitura de *Um grito parado no ar*. O primeiro capítulo objetiva

⁶ VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. São Paulo: HUCITEC, 1997, p.67.

⁷ CHARTIER, Roger. A história entre narrativa e conhecimento. In: *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2002, p.81-116.

mesclar a atuação da militância do Partido Comunista com a obra de Gianfrancesco Guarnieri, no período que abrange desde o final de década de 1950 até os primeiros anos da década de 1970. A partir dessa tentativa, constatamos que o dramaturgo buscou repensar a sua arte a partir de uma perspectiva crítica sobre a realidade brasileira em franca transformação. Se antes de 1964 a sua produção clamava pela união das forças progressistas do país, posicionando-se a favor dos anseios das camadas subalternas, após o golpe de 1964, ele se posicionaria juntos a outros intelectuais e artistas desejosos pela volta das liberdades democráticas. Com o enrijecimento do regime militar, Guarnieri optou por atuar a partir das brechas deixadas pelo sistema, construindo uma dramaturgia menos explícita em sua crítica, capaz de driblar a atuação da censura e dos órgãos de repressão. Por essa via, nascia o seu “Teatro de Ocasão”, que não dispensou a palavra, vista como foco principal do estímulo criativo.

No segundo capítulo, tratamos da historicidade de *Um grito parado no ar*, de 1973, nosso objeto de investigação. A partir dos temas censura política e econômica, restrições das liberdades, desenraizamento, além da maneira pela qual essa narrativa se dispõe – o metateatro – entre outros pormenores da linguagem cênica, constatamos que o texto participa das lutas de seu tempo, em especial, a que se posicionava contra a crise econômica que assolava grande parcela da sociedade brasileira, fruto de um modelo de desenvolvimento econômico concentrador de renda e excludente. É importante nos lembrarmos que a questão da censura econômica permeia toda a narrativa: afinal, levantar uma produção teatral responsável era um empreendimento difícil para a época, uma vez que o intuito dos que estavam ligados, diretamente ou não, ao poder era construir/apoiar os trabalhos não críticos.

No terceiro capítulo discutimos, a partir de *Um grito parado no ar*, aquilo que Guarnieri denominou como o seu “Teatro de Ocasão”. Pretendemos, com isso, esclarecer em que medida a atuação da militância contribuiu para a discussão da realidade brasileira, na década de 1970, a partir da valorização do texto dramático.

CAPÍTULO I

AS PROPOSTAS DE DRAMATURGIA NACIONAL-CRÍTICA NA OBRA DE GIANFRANCESCO GUARNIERI

Nosso objetivo, neste capítulo, é buscar compreender o viés estético construído pelo dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri para tratar de assuntos vinculados à vida política do país, abrangendo o contexto desde o final da década de 1950 até os primeiros anos da de 1970.

Para tanto, realizamos, primeiramente, uma investigação acerca das relações entre a dramaturgia de Guarnieri e as propostas da Revolução Democrático-Burguesa, oriundas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), perpassando pelas obras do dramaturgo elaboradas no período anterior ao golpe de 1964 (*Eles não usam black-tie*, *Gimba*, *A semente* e *O filho do cão*). Refletiremos, em seguida, sobre as obras escritas entre 1964-1968 (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Animália* e *Marta Saré*), analisando, por fim, aquelas produzidas no chamado “Teatro de Ocasão”, no período pós decretação do A.I – 5 (*Castro Alves pede passagem*, *Botequim* e *Ponto de partida*).

Com isso, pretendemos sublinhar a dimensão política própria da produção dramática de Guarnieri, bem como o modo como ela se articula com os anseios do seu contexto de produção.

1.1 A dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri e a Revolução Democrático-Burguesa: o teatro anterior ao golpe de 1964

No primeiro momento desta pesquisa, tornou-se necessário criar uma discussão que pudesse esclarecer em que medida as perspectivas de atuação do Partido Comunista Brasileiro dialogam com as estruturas dramáticas de Guarnieri, não perdendo de vista o fato de que a arte engajada adotou para si uma postura transformadora e articulada aos problemas de seu tempo. Os textos teatrais aqui analisados serão analisados e se tornarão pontos de reflexão para pensarmos a dimensão política por meio de permanências e rupturas que ocorreram no âmbito das produções dramáticas.

Convém nos lembrarmos que, além de confrontarem uma realidade, as produções artísticas também suscitam um debate em torno do fazer artístico, à medida que elas são fomentadas não apenas pelas circunstâncias históricas, mas igualmente pela vivência do dramaturgo. Nesse sentido, as experiências políticas⁸ podem ser traduzidas pela arte e, como

⁸ Compartilhamos da noção de experiência política mencionada por Beatriz Vieira. Para ela, a noção carrega a compreensão de que as ações do homem, do singular para o plural, sobre o tempo histórico, permeiam as refutações direcionadas a uma obra de arte, além de suscitarem as elaborações textuais que assumem diferentes sentidos ao longo de distintos momentos históricos. Nessa reflexão, sensível a experiência do dia a dia, o homem é visto como um ser atuante, reflexivo e nada apático às vicissitudes históricas. Assim, os descontentamentos políticos podem ser sentidos pelas experiências

tal, são repletas de ambiguidades. As linguagens artísticas podem ser consideradas testemunhos preciosos, cabendo ao historiador considerá-los durante as suas investigações, pois tornam presentes as inquietações sociopolíticas de um tempo.⁹

Nos trilhos da militância, muitos artistas sentiram a necessidade de intervir na realidade sociopolítica do país por meio da arte. As distintas manifestações artísticas buscaram, com veemência, atingir, cada vez mais, um número significativo de espectadores, com o intuito de conscientizá-los sobre a premente necessidade de se assumir um posicionamento diante dos acontecimentos políticos. As ideias da esquerda foram amplamente difundidas pelas mais distintas manifestações artísticas; podemos enxergar, na cena teatral brasileira, a busca incansável por uma arte de cunho nacional-democrático,¹⁰ uma arte que

humanas, que são capazes de serem traduzidas pela arte. Consultar: VIEIRA, Beatriz de Moraes. Ecos e ressonâncias teóricas: para pensar a relação entre poesia e história. In: *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011. Isso nos leva à seguinte reflexão: a conjuntura sociopolítica do final da década de 1950 e dos primeiros anos da década de 1960 caracterizou-se, dentre outros fatores, pela existência de uma efervescência cultural assinalada pela atuação de vários segmentos da sociedade que lutavam pela ampliação de seus direitos. Por essa via, partimos da ideia de que uma obra de arte carrega as experiências de um tempo, ou seja, há, nela, a problematização de uma realidade e a possibilidade de superá-la; se a arte é elaborada por agentes sociais que se relacionam com os seus pares, acreditamos que Guarnieri não esteve longe de tal vivência, pois sua dramaturgia participa das lutas de seu tempo, ativando a consciência crítica daquele que a lê/assiste, característica que pretendemos demonstrar ao longo desse capítulo.

⁹ Embora seja uma prática historiográfica recente, muitos historiadores têm se debruçado sobre as obras de arte, tomando-as como objetos de estudo. Abaixo, apenas algumas sugestões sobre autores que trabalharam tais questões referentes à escrita da história: PATRIOTA, Rosângela. Vianinha – *um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999; PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Orgs). *A História invade a cena*, São Paulo: Hucitec, 2008. p. 26-58; PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *Revista História* (São Paulo), vol.24, núm.2, 2005; PATRIOTA, Rosângela. O historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo, recepção. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.). *Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural*. Bauru: Edusc, 2004. p. 215-251; PESAVENTO, Sandra J. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. In: *Estudos Históricos*, RJ, n.30, 2002, p.56-75; RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

¹⁰ A historiadora Thaís Leão Vieira nos ajuda a compreender a vivacidade do debate em torno deste tipo de arte antes do golpe de 1964. Considerando as especificidades que marcaram distintos projetos revolucionários, destacam-se o Movimento de Cultura Popular, o MCP, criado na década de 1950, durante o governo de Miguel Arraes, em Pernambuco; e, posteriormente, o Centro Popular de Cultura, O CPC da UNE (União Nacional dos Estudantes), uma iniciativa de intelectuais no Rio de Janeiro. A estudiosa destaca as tentativas desses projetos de popularizar a arte. O foco de Vieira é trazer a contribuição do CPC na consolidação de uma arte engajada, instrumentalizada, capaz de atingir grande parcela da população brasileira, conscientizando-a sobre os males causados pela presença do imperialismo norte-americano no país. O intuito era levar as massas a participar da vida política, exigindo, das autoridades, a efetivação de certas reformas sociais, dentre elas, a agrária e a universitária. A autora ainda reforça que os cepecistas tiveram a responsabilidade de repensar a sua arte, o que fez tal projeto adotar outras técnicas de trabalho, tais como as influências do circo, do

pudesse, de fato, tratar de problemáticas sociais conectadas aos anseios dos segmentos sociais menos favorecidos. Foi um dos momentos, mais intensos de produção artística da História do Brasil, em que as produções dramatúrgicas tiveram um significativo envolvimento com a vida política do país; muitos intelectuais e artistas acreditaram na possibilidade de transformar os rumos da sociedade brasileira por meio da arte, e o fizeram marcados por uma boa dose de otimismo (pelo menos até o Golpe de 1964). Assim, a construção de uma percepção crítica do país esteve vinculada à prática da militância comunista, que buscou maior participação nos processos decisórios da vida política do país, bem como na adoção de padrões estéticos que pudessem viabilizar tal intuito.¹¹

Cabe-nos dar destaque à produção teatral de Gianfrancesco Guarnieri, um dos mais importantes nomes do teatro brasileiro, um homem sensível aos problemas do país, cujas convicções políticas se fundamentaram, durante o período de abrangência deste estudo, na solidificação de uma percepção crítica. O autor optou por construir uma arte engajada e, de forma sensível e inteligente, buscou focar-se nos problemas do “povo brasileiro”.

Na análise de Eric Bentley, entendemos a noção de engajamento como uma prática social movida pela premente necessidade do homem transformar os rumos da vida política do seu país. As posturas do artista engajado seriam a de não ser persuadido facilmente e a de notar que as suas ações contestatórias, expressas pelos caminhos da arte, são pontos decisivos e desencadeadores do processo histórico.¹²

Na análise do historiador Rodrigo de Freitas, o debate sobre a produção artística e sua possibilidade de intervenção na sociedade se intensificou na medida em que as experiências da esquerda europeia levaram muitos intelectuais a reverem o entendimento que tinham sobre “arte engajada”. Diante dessas vicissitudes históricas novas questões foram postas e, aquelas pertencentes às lutas do passado, revistas. Dessa forma, pensamos o engajamento como uma

teatro épico, do teatro de feira, etc. Dessa forma, o discurso nacionalista, democrático e populista pôde ganhar materialidade por meio de distintos trabalhos; o que há em comum entre eles, segundo a historiadora, é a luta contra o imperialismo norte-americano. Pensar numa arte de cunho nacional-democrático implica, antes de qualquer coisa, em compreender a efervescência sociopolítica do momento, que se materializou no campo estético, pois, como reitera Vieira, “afinal, a forma se vincula diretamente à problemática que o dramaturgo (ou encenador/diretor) quer materializar em dado momento histórico”, a exemplo dos cepecistas. Vale a pena 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 em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005, p.18-42.

¹¹ HOLANDA, Heloísa B. de. A participação engajada no calor dos anos 60. In: *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, cap.1, p.15-52.

¹² BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

prática intelectual mutável, que deve ser adaptada e vista em função de um tempo e lugar precisos, a fim de não cometermos anacronismos.

No tocante à obra e à vida de Gianfrancesco Guarnieri, notamos que ele buscou fazer de sua arte uma maneira de refletir e denunciar os problemas de seu país. Junto a outros intelectuais e militantes, ele não esteve sozinho nessa empreitada; vinculou-se a companhias de teatro cujos trabalhos se mostraram responsáveis com a realidade brasileira, a exemplo do Teatro de Arena, além de ter pertencido ao Partido Comunista Brasileiro que, na época do regime militar brasileiro, buscou interpretar, de maneira crítica, a conjuntura sociopolítica do Brasil, adotando diferentes estratégias de atuação. Nesse sentido, de acordo com Rodrigo de Freitas, as discussões em torno do engajamento, suscitadas tanto pelo filósofo francês Jean Paul Sartre quanto pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, são válidas no sentido de nos propiciar a reflexão sobre as variações da noção de engajamento e de sua valorização. No caso de Sartre e Brecht, tal noção foi apropriada, pensada e (re)elaborada, em vista das experiências históricas contemporâneas às suas trajetórias de vida. Acreditamos que Guarnieri traz, a partir da leitura de suas peças teatrais, uma percepção crítica sobre o processo histórico, uma vez que teve consciência sobre a dimensão dos problemas presentes nos diferentes momentos de sua escrita. Em outras palavras, também em Guarnieri “o engajamento artístico torna-se uma possibilidade premente, uma vez que está diretamente relacionado à função social da arte e à forma como a sociedade constrói a si mesma”.¹³

Enxergando a manifestação artística como uma forma do homem de ser e de estar no mundo, questionando-o e atuando de maneira incisiva na sociedade em que vive, é pertinente relembrarmos as reflexões de cunho nacional-democrático presentes no ideário de muitos grupos teatrais. Com isso, reconhecemos que o ideal de transformação vinculado à prática militante foi acolhido como uma importante tarefa para muitos que atuaram de maneira significativa, como, por exemplo, o Teatro Paulista do Estudante (TPE) e o Teatro de Arena, ambos sediados em São Paulo. De forma sensível, Guarnieri rememora a sua participação no TPE:

[...] Teríamos que incentivar os estudantes a terem uma vida mais ligada às artes, à cultura em geral. Nós íamos às companhias de teatro pedir ingressos

¹³ COSTA, Rodrigo de Freitas. *Brecht, nosso contemporâneo? : o engajamento como prática intelectual e como opção artística da companhia do Latão*. 2012. 305 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, p.39-75.

para dar a grêmios, entidades etc. E nessa época, eu assisti a um espetáculo maravilhoso, que fiquei embasbacado com ele. Fui diversas vezes assistir, foi o Canto da Cotovia. E dali então, surgiu a idéia da formação do Teatro Paulista do Estudante, que fizemos como uma missão muito mais de política estudantil, do que fazer teatro realmente. Achamos que o Teatro Paulista do Estudante poderia influir no estudante paulista, no sentido de que ele adquirisse uma organização melhor, uma existência mais positiva. E o que aconteceu, foi que esse movimento serviu para nós, particularmente para mim e para o Vianinha. Deixar de pensar em muita coisa, fechar o leque um pouco, e ir para o teatro.¹⁴

O depoimento evidencia que as origens do Teatro Paulista do Estudante – o TPE – estão vinculadas a um momento no qual a juventude comunista se manteve aberta e disposta a dar sentido político à prática teatral. Nas palavras de Guarnieri, nota-se que a ânsia de participar, de reforçar a necessidade de organização política por meio da arte, é uma característica marcante do momento que permitiria aos seus partícipes uma atuação efetiva diante do distanciamento entre a cúpula do Partido Comunista e as massas.¹⁵ A experiência de Guarnieri no TPE desencadeou não apenas nele, mas em outros integrantes, novas expectativas, uma vez que, por estímulo do encenador Ruggero Jacobbi, os jovens do TPE deveriam construir uma arte mais acessível às camadas populares, sem negligenciar, as dimensões estética e política.

A ideia de se popularizar a arte e de torná-la acessível aos segmentos sociais desfavorecidos ganhou significativa dimensão nas discussões internas do TPE e do Teatro de Arena. Esse, sob os primeiros cuidados do diretor José Renato, teve significativa importância para o TPE e vice-versa, pois, de acordo com alguns estudiosos, ambos compartilhavam os mesmos intuitos: criar uma dramaturgia nacional e viabilizar todos os preparos para que pudesse ser executada e agrupar a militância estudantil. Assim, o elo entre os grupos se fortaleceria, tendo em vista de que o Arena ofereceria orientação artística, infraestrutura, entre

¹⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Depoimentos 5*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981, p. 63.

¹⁵ A fundação do TPE não se deu apenas a partir da iniciativa do encenador italiano Ruggero Jacobbi, mas também pela ânsia de muitos jovens em afirmar que o homem é um ser social, partícipe da sociedade na qual se encontra inserido. Por essa via, não podemos negligenciar, de fato, que uma das preocupações dos militantes do Teatro Paulista do Estudante é a deles buscarem uma formação intelectual assentada em leituras e deliberações em torno de renomados filósofos, como Karl Marx, Hegel; entre outros. Assim, esse exercício de reflexão contribuiu para a formação de uma percepção mais crítica sobre o momento vivenciado. Contudo, mesmo diante dessa busca incansável por uma arte nacional e popular, tal companhia não se desligou do repertório internacional. Consultar: RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, p.13-44.

outras atividades para o TPE, que, em troca, contribuiria para o aumento do elenco do Arena. A realização dos ensaios com um elenco mais numeroso ganharia maior força com a vinda de Augusto Boal.¹⁶

Cabe-nos ressaltar a vontade – já despertada – de diversos segmentos sociais, dentre os quais artistas e intelectuais, de trazer, para o centro do palco, a preocupação com o repertório dramaturgico, pois, na visão de muitos deles, faltava um trabalho com autores nacionais, cuja dramaturgia estivesse realmente em sintonia com os problemas do momento.

Nesse sentido, os integrantes do Arena¹⁷ apostam na encenação de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, também como forma de reerguerem financeiramente o grupo. A encenação dessa peça teatral trouxe novas expectativas para a companhia, que vivenciava um momento crítico em que o seu fechamento parecia ser inevitável, devido à difícil situação econômica em que o grupo se encontrava:¹⁸

Essas pecinhas também fracassaram e Augusto Boal para sobreviver teve que dirigir espetáculos para outros grupos, Vianinha teve que se afastar também e Zé Renato resolve então, para fechar o Teatro de Arena, montar uma peça de autor brasileiro. Ele pensou: “quem sabe se com um pouco de sorte posso pagar algumas dívidas? Se não der, pelo menos fecho o Arena com dignidade, apresentando uma peça brasileira de um jovem desconhecido!” Esse jovem desconhecido era eu, e a peça, *Eles não Usam*

¹⁶ Augusto Boal, recém-chegado dos Estados Unidos, foi recebido, a princípio, com receios pelos integrantes do Arena. Ele trouxe preciosas contribuições para a companhia. A inclusão de Boal, em 1956, deu novo contorno ao teatro da rua Teodoro Bayma, pois contribuiu para definir sistematicamente a estética e a política do grupo. 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, p. 19. Vale lembrar que os ensinamentos de Constantin Stanislavski foram amplamente estudados não apenas pelo elenco do Arena, mas também por outros grupos, como o Oficina. A escolha deste método, como um caminho interpretativo, dentre os vários, foi novidade para os jovens atores, visto como um grande salto no campo criativo.

¹⁷ De acordo com Rosângela Patriota, a conduta politizada dos integrantes do Arena, neste momento, volta-se a favor de se arquitetar uma arte cujo processo criativo pudesse, de fato, estar totalmente conectado aos problemas sociais do país, isto é, a tomada de consciência sobre os impasses do momento deveria permear todas os aspectos da atividade artística, principalmente no tocante à relação palco-plateia. Assim, fica-nos claro que o Arena, ao tomar esse tipo de conduta, posicionou-se em contrapartida aos espetáculos realizados pelo Teatro Brasileiro de Comédia – o TBC. Vale a pena consultar: PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *Revista História* (São Paulo) v.24, n.2, 2005, p.90.

¹⁸ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Nacionalismo crítico – Liberdade – Identidade Nacional. In: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 141.

Black-tie, aí foi a grande virada, porque para surpresa nossa a peça estourou e foi um puta sucesso.¹⁹

A partir da declaração, pode-se constatar que, de fato, *Eles Não Usam Black-tie* marcou a trajetória não apenas de uma companhia, mas a da cena teatral brasileira. Num momento em que a situação do Arena parecia ir “por água abaixo”, eis que aparece um texto com uma “linguagem nossa, um negócio de povo. Operário em cena pela primeira vez como protagonista”.²⁰ Cabe-nos indagar: o que podemos refletir a partir da escolha do operário como protagonista?

A ação dramática ocorre num morro carioca, marcado não apenas pela pobreza, mas também pelo espírito de confraternização entre os moradores. Constituída por três atos, os acontecimentos da trama obedecem a uma cronologia linear. É no espaço social da favela que os seus personagens transitam, cujas ações físicas, em diferentes momentos e, num crescente, explicitam diferentes formas de ser e de estar no mundo.

Otávio é um líder operário, aquele que segue à risca a ideia de acatar a greve, como um dos caminhos para melhorar a condição de vida de seus amigos de trabalho.²¹ Logo no início da narrativa, Otávio está seguro diante do que pensa: mobilizar um número cada vez maior de operários, a fim de deflagrar a tão esperada greve. Contudo, é dentro do seu próprio lar que o protagonista se depara com Tião, o seu filho, aquele que não enxerga perspectiva de mudança por meio de uma ação coesa.

Ambos assumem posicionamentos distintos frente à greve,²² assim como, no seu contexto histórico de atuação, Guarnieri era atento aos vários posicionamentos frente às

¹⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 35.

²⁰ 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, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

²¹ De acordo com Magaldi, a solidariedade é uma característica marcante de *Eles não usam Black-tie*, uma questão exposta pelas ações físicas dos habitantes de um morro carioca, visto como um espaço social, fruto da formação dos grandes centros urbanos. Porém, à primeira vista, o texto dramático pode parecer romântico e simplificado. No entanto, ao longo da trama, as diferenças ideológicas, a necessidade de seus personagens se afirmarem diante da vida, torna-se uma questão cada vez mais premente. MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3. Ed. São Paulo: Global, 1997, p.246.

²² Diversas organizações sociais (movimentos estudantis, ramificações no meio camponês, campanhas anti-imperialistas), em maior ou em menor grau, estiveram conectadas às orientações do PCB. Contudo, o final da década de 1950 assinala pontos de discórdia entre os seus ativistas, devido à necessidade do partido vincular a sua retórica a uma prática militante efetiva, que pudesse levar em

orientações do PCB. Se, por um lado, o personagem de Otávio congrega em si alguns valores, tais como a honestidade, a fidelidade, a humildade e o amor a uma causa compartilhada, por outro, Tião está desprovido deste sentimento de pertença, tendo em vista o seu temor pelos efeitos da greve, não enxergando, por isso, sentido em estar a favor dela. O que lhe interessa é sair do morro e voltar a morar na cidade, junto à sua noiva que está grávida.

O embate entre o individual e o coletivo é um tema significativo dessa narrativa que ganha contornos mais nítidos conforme a greve se aproxima. Já no segundo ato, um dia após a festa de noivado de Maria e Tião, em tom de cumplicidade, este deixa explícita a sua ideologia a Jesuíno, um dos operários, também empático à ideia de não se unir aos grevistas e buscar acordo individual com os donos da fábrica:

Jesuíno: Tião, eu sou pela sorte. Vamo tirá no palito. Se eu ganha, 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 arreberte de fazer greve a vida toda por causa de mixaria. Eu não sou disso. Quero casá e vive 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!²³

Ao tratar da comunidade de um morro, o autor buscou, parece-nos, pormenores de sua própria vivência: durante sua adolescência, por intermédio de uma empregada, teve contato com a mãe dela, com uma realidade diferente da qual estava habituado: uma favela do Rio de Janeiro. Isso parece tê-lo inspirado a criar Romana, esposa de Otávio. Na trama, ela é responsável por cuidar dos afazeres domésticos e por tentar moderar a paixão de seu esposo pela deflagração da greve. A inquietação dessa personagem, sentida desde o início da narrativa, ganha sentido nas últimas cenas, quando todos (Bráulio, um velho amigo de Otávio, também Otávio, Romana, Chiquinho – irmão de Tião – e sua namorada Teresinha) comemoram o sucesso da greve. Em meio à manifestação de alegria, num repente, o silêncio

consideração as circunstâncias históricas do Brasil. Tal preocupação, em princípio, partiu da base, que buscou, na prática cotidiana, firmar contatos e alianças com os operários, principalmente os de tendência reformista. Por essa via, acreditou-se ser importante pôr em xeque a orientação política do PCB, o que viria a ocorrer, momentos depois. Consultar: GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 28.

²³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-tie. In: _____. *O melhor teatro: Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 2001, p.58.

paira no ar, quando Tião, após ter se recusado a participar da greve, aparece na porta do barraco, com receio, buscando justificativas para sua não participação na greve, recebendo, de seu pai, Otávio, uma resposta irônica:

Tião: Papai...

Otávio: Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu pra você toma outro rumo, porque essa não é a 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 acredita que num foi por covardia, Ele acha que você até 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!²⁴

Cabe-nos, aqui, reforçar que o confronto entre o individual x coletivo é uma questão imperiosa na referida trama. O importante para Tião é sair do morro e construir uma vida, na cidade, ao lado de Maria e de seu filho. Para ele, a greve não faz sentido, e prefere não participar deste movimento, não apenas por temer perder o emprego, mas por querer se livrar da condição de operário, procurando ascender socialmente (de uma forma que não estivesse conectada aos anseios coletivos). No desfecho da trama, ainda na comunidade da qual procura se desvincular, Tião vai embora, sozinho, pois Maria, com muita dificuldade, recusa-se a ir com ele. O final fica em aberto. Será que há possibilidade de Tião voltar a morar no morro? O que nos chama a atenção é que a intenção do autor parece não ser a de formar um juízo crítico quanto às atitudes tomadas por Tião, no sentido de avaliarmos se ele tomou ou não uma atitude correta, pois Guarnieri “não construiu heróis, mas diferentes caminhos para a solução dos impasses”.²⁵

Eles não usam Black-tie, louvado com vigor, pela crítica e pela plateia, constituiu-se, aos poucos, como um dos marcos da história do teatro brasileiro,²⁶ bem como reafirmou a

²⁴ Ibid., p.82.

²⁵ RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012, p.54.

²⁶ A trajetória do Teatro de Arena foi analisada por muitos estudiosos da área de letras e/ou artes. Assim, os indicativos metodológicos explanados pela historiadora Rosângela Patriota nos inspiram a pensar na repercussão da encenação de *Eles não usam black-tie*, durante a conjuntura sociopolítica do final da década de 1950, uma vez que o tratamento dado a tal acervo documental merece uma atenção maior por parte dos historiadores. A referida peça teatral, de fato, redimensionou, do ponto de vista

vontade já cultivada por muitos artistas e intelectuais em momentos anteriores: analisar temas candentes do momento vivenciado pelo autor por meio de uma arte “popular e nacional”. Nessa perspectiva, não se pode negligenciar a relevância de tal produção dramatúrgica como ponto de reflexão e de provocação àqueles que almejavam construir um diálogo efetivo entre arte e política.²⁷

A recepção acalorada de *Eles não usam Black-tie* nutriu questões relevantes em torno do fazer artístico, que deveria estar conectado à realidade brasileira. Tal repercussão deve-se, de fato, às circunstâncias históricas que incitaram sua elaboração, circunstâncias em que as camadas populares desfrutavam do direito de manifestar os seus anseios, exigindo das autoridades políticas mudanças estruturais. Tal perspectiva, na trama, desdobra-se a partir do conflito entre duas gerações: a ação dramática “se desenrola pelo conflito entre Otávio e seu filho Tião: ambos operários de uma fábrica que assumem posturas divergentes quando o assunto é a deflagração de uma greve por aumento salarial”.²⁸ A partir da leitura crítica que se faz de *Eles não usam Black-Tie*, notamos que a luta política faz sentido se for coletiva e que a tomada de decisão do cidadão brasileiro diante dela faz com que sejam assumidos alguns

estético, a trajetória do Teatro de Arena, constituindo-se como um dos seus importantes acontecimentos, que, pode ser analisada com vistas ao processo histórico. Afinal de contas, como salienta Patriota, há que se tomar cuidado com as distintas narrativas que buscam reler a história do Teatro de Arena, à medida que muitas vezes elas apresentam um universo frágil e superficial, que pouco explora e demarca com precisão as circunstâncias históricas que condicionaram tais acontecimentos. Assim, Guarnieri soube congregiar numa linguagem simples, repleta de vícios, gírias, dentre outros ditos populares, os problemas básicos que as camadas populares vivenciavam naquela conjuntura, tornando-se protagonistas da trama. Os problemas questionados por Guarnieri são vários, como a exploração da classe operária, a fome e a miséria dos trabalhadores. Além do mais, ao tratar do modo de vida dos moradores de uma favela carioca, o autor tece uma crítica acirrada ao subdesenvolvimento, bem como à dependência econômica do país ao capital monopolista externo. Assim, *Eles não...* reanima a necessidade dos jovens do Arena de consolidarem um projeto estético-político, destinado aos setores progressistas do momento e enraizado nos problemas do povo brasileiro. Consultar: PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *Revista História* (São Paulo) vol.24, núm.2, 2005, p. 97-105.

²⁷ A construção de um nacionalismo crítico se deu pelos temas, personagens e estruturas dramáticas das peças. Com isso, podemos afirmar, de acordo com Patriota e Guinsburg, que os artistas deste momento efervescente puderam criar uma dramaturgia em sintonia com o momento histórico, de forma que uma prática teatral engajada se consolidou aos poucos e por meio dela foi possível lutar em favor das causas populares, cujas raízes puderam ser pensadas tanto pelas relações conflituosas da cidade quanto pelas do campo. Consultar: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Nacionalismo crítico – Liberdade – Identidade Nacional. In: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 135-174.

²⁸ 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, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, p. 21.

riscos. Guarnieri nos propõe uma reflexão, reforçando o seu compromisso com as questões sociais, conforme suas afirmações que explicitam a capacidade do Arena de, como grupo, pensar as suas angústias, os seus medos, enfim, os seus problemas, refletindo-os por meio de uma perspectiva histórica:

Não, a grande diferença é que nunca colocamos nossa carreira individual como objetivo. Nossa meta era, era, outra. Nós não tínhamos grandes responsabilidades... quer dizer... 'Olha, se eu não sou um bom ator é porque não tenho obrigação de ser... Estou aqui também fazendo um negócio coletivo porque achamos que através desse trabalho podemos nos organizar e desse modo servir a cultura nacional, ajudar a formar uma consciência brasileira...' E tudo que acontecia politicamente na época foi importante!²⁹

Nessa linha de raciocínio, a peça teatral reanimou as expectativas dos integrantes do *Arena*, que investiram na criação dos Seminários de dramaturgia. A partir daí, esses artistas se propuseram a reservar uma boa dose de seu tempo para avaliarem e opinarem sobre os trabalhos de seus colegas, o que significava, nesse momento, cederem espaço para a discussão de textos criados por autores nacionais. A troca intelectual permitida por essa experiência ganhou uma dimensão significativa,³⁰ que teve como horizonte, em menor ou em maior grau, explicitar problemáticas sociais e por em xeque a presença constante do capitalismo monopolista externo nos assuntos nacionais.

A ideia de falar da realidade sociopolítica brasileira esteve cada vez mais vinculada aos problemas vivenciados pelas camadas populares, à medida que representar os seus anseios, suas angústias e carências, tornou-se uma questão necessária do momento. Segundo Gianfrancesco Guarnieri, isso marcaria a preocupação central de sua dramaturgia,³¹ que, sem exageros, pode ser sentida também em seu próximo texto dramático: *Gimba*.

²⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983, p.30.

³⁰ A historiadora Nádia Ribeiro tece uma reflexão cuidadosa sobre o Seminário de Dramaturgia, dando-lhe destaque pelo seu poder de deliberar questões importantes nos primeiros anos efervescentes da década de 1960. Para tanto, a autora reúne fragmentos engendrados por aqueles que vivenciaram este momento, rememorado algum tempo depois. Apesar das contradições e excessos que marcaram o seminário, em virtude da formação divergente de seus participantes, consolidou-se, aos poucos, um fazer artístico. Todavia, não podemos perder de vista certa postura intolerante adotada por alguns dos integrantes do *Arena*. Consultar: RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

³¹ ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 55-56.

Concebido em 1959 e encenado no Teatro Maria Della Costa,³²Guarnieri apresenta novamente os contrastes sociais do morro carioca, não mais acentuados pelos impasses de um líder que busca a deflagração de uma greve operária por aumento salarial, mas pela presença de um malandro do morro, personagem que conquistou a fama por sua força, valentia e por não temer as autoridades.

A linguagem é simples, informal, marcada por ditos do povo, e acessível às camadas populares, tal como se via em *Eles não usam black-tie*. A ação dramática se desenvolve em torno de Gimba, que após ter ficado distante da favela, busca construir uma vida mais tranquila, procurando se desvencilhar de um passado marcado por crimes que cometeu. Em seu retorno, é esperado com entusiasmo e alegria por parte dos moradores da comunidade, em especial, por Tico, seu herdeiro e sucessor.³³

Ao voltar para a comunidade onde foi criado, Gimba encontra o amparo de muitos moradores³⁴e, ao mesmo tempo, passa a ser perturbado pelas crendices de uma “macumbeira local”, Chica que é procurada por Gabiró, um rival enciumado, a fim de realizar um trabalho contra a vida de Gimba e Guiô. Logo após, o pressentimento de Chica desperta medo no protagonista:

³² O cenário cultural paulista, durante as décadas de 1940 e 1950, assistiu à fundação de uma série de companhias teatrais, o que contribuiu para a solidificação de um teatro moderno brasileiro. Nesse contexto de efervescência cultural, São Paulo recebeu encenadores e cenógrafos europeus, que tiveram peso significativo na inovação artística brasileira. A ideia de criar uma arte mais flexível e coletiva ganhou força maior entre artistas que buscaram não ficar presos ao papel centralizador dos chefes de algumas companhias. Nessa reflexão, o teatro Maria Della Costa, inaugurado em 1954 e propriedade do diretor teatral Sandro Pollonio e da atriz Maria Della Costa, trouxe novidades para a época, pois o seu espaço não abrigou apenas um maior número de espectadores, mas também ofereceu aos artistas melhores condições de trabalho. A companhia contou com a participação de artistas renomados, tais como Eugênio Kusnet, Ruggero Jaccobi e Gianni Rato. Mais sobre a atmosfera cultural paulistana, consultar: 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, p. 57-73.

³³ Valendo-se de um prólogo, o autor enfatiza as características de Gimba, Guiô e Chica macumbeira, e evidencia que a conduta de Negrão se diferencia em comparação a dos demais malandros (1, 2 e 3), pois ele, ao caminhar em cena, rememora com saudosismo o barraco de Guiô, bem como deixa explícita a sua admiração por Gimba. Em meio a vozes policiais, que demonstram a perseguição no morro, os malandros fogem e Negrão, ainda em seu devaneio, é levado pelo delegado Santana e por outros dois policiais.

³⁴ É curioso notar que, já no início da trama, o autor expõe a situação lamentável na qual a comunidade se encontra. Sem infraestrutura, sem saneamento básico, sem uma vida digna. Os laços de pertencimento são fortes entre os moradores, fator que nos leva a pensar sobre a intencionalidade do dramaturgo: a despeito das dificuldades, a solidariedade, a confraternização e o companheirismo tomam força diante de qualquer empecilho que possa surgir. Assim, os anseios das camadas menos favorecidas não devem se transformar em esquecimento ante o olhar das autoridades políticas.

Carlão: Que é que houve, Gimba?

Gimba (Excitadíssimo): O santo é forte, viu! O santo é forte!

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!

Gimba: ouve, ouve só essa macumbeira!

Médico: Com medo da velha, Gimba?

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

Médico: Macumba maior é a miséria!³⁵

Na passagem, é explicitado que o medo de Gimba está atrelado às questões espirituais. Por temer o sobrenatural, o desconhecido, ele se incomoda com os dizeres de Chica. O diálogo com o médico demonstra a necessidade das camadas populares tratarem com lucidez os seus problemas, como a miséria, a pobreza e a exclusão na qual estão imersas.

Quando Gimba já havia tecido o plano para fugir com sua amada, Guiô, surge-nos uma nova situação dramática: Mãozinha aparece e traz consigo a notícia de que a polícia está subindo o morro à procura de Gimba. O desespero toma conta das próximas cenas. Um dos policiais cai numa armadilha e é assassinado. O choque de Amélia diante do ocorrido é revelador, no sentido de por em xeque a ideia de que a violência é uma característica inerente ao modo de vida das camadas populares. Pelo contrário, ela deve ser entendida como fruto do crescimento urbano desordenado, de práticas políticas que não se voltam ao bem-estar das comunidades, em suma, pelas contradições sociais.

Longe de enxergar o modo de vida na favela de forma pejorativa, o autor de *Gimba* nos chama a atenção para enxergar, no enredo, valores imprescindíveis ao homem, mesmo quando este está inserido numa realidade sociopolítica expropriada de condições de sobrevivência. Já cercado pela polícia, Gimba não quer fugir, tampouco enfrentá-la. Ele se rende, de fato, aos poucos, ao destino preconizado por Chica.

Nas cenas que se seguem, diante da imprensa, notamos a falta de honestidade do delegado Damasco, ao distorcer a imagem de Gimba, acusando-o de ser mais perigoso do que se imaginava. Como se não bastasse, Carlão passa a ser interrogado por Damasco, que busca convencê-lo a entrar no barraco de Guiô, onde também se encontram Gimba e Tico, para fazer com que Gimba se entregue à polícia. Porém, essa tentativa de negociação não obtém sucesso,

³⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Gimba, presidente dos valentes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973, p.52.

pois Carlão não abre mão do sentimento solidário que lhe pertence, não reconhecendo haver o que furte a sua confiança e lealdade para com seus companheiros:

Damasco: Prá que mentir, então? Será que um sujeito de sua idade anda a procura de cartaz? Confessar pertencer a um sem pertencer só pode 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?

Carlão: Escuta, patrão: se quis é descê a lenha desce, se quisé prendê, prende, mas chega de conversa fiada!

Damasco: Vamos com calma, seu moço! Se perco meu tempo aqui é porque estou vendo que você é diferente dos outros. Não sei quais são seus motivos, mas o fato é que você pretende passar por malandro sem ser. Por que?³⁶

Nessa altura dos acontecimentos, o sonho de Gimba em ir embora para o Mato Grosso, ao lado de sua mulher, vai perdendo força: Guiô traz consigo o brilho da vida, reanimando Gimba, dizendo-lhe que vale a pena lutar por ela. Assim, a esperança renasce em Gimba, por um momento, quando ele decide se entregar à polícia. Contudo, acaba sendo baleado por um policial.

Diante da opção feita, o protagonista, Gimba, parece ter sucumbido aos pressentimentos da temida Chica. Embora o desfecho fique à mercê dos seus dizeres, convém lembrar de que o sonho de Gimba seria impossível de ser realizado, pois, numa perspectiva um tanto pessimista, a “sua vida, assim como sua morte, já se encontravam inscritas dentro da própria organização da sociedade que permite a existência da favela”.³⁷

Nesse sentido, Guarnieri tratou, novamente, o tema da coletividade numa dimensão maior: eis que o conflito entre o individual e o coletivo é reapresentado, numa nova versão, em *A semente*, de 1961. As primeiras rubricas do autor já demonstram a tensão do ambiente em que a ação dramática se desenvolverá: a capital São Paulo, uma cidade industrial, embalada por um ritmo de vida acelerado e desumano. Constituído por três atos, tem Agileu (líder da classe operária) por o protagonista, aquele que abraça a causa revolucionária, acreditando na luta política junto aos seus companheiros. Para ele, a emoção é um sentimentalismo barato e a religião gera o conformismo, não oferecendo subsídios para o homem enfrentar os problemas da sociedade na qual se insere.

³⁶ Idem, p.71.

³⁷ MARTINS, Maria Helena Pires. *Gianfrancesco Guarnieri: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1980, p.27.

Tanto a emoção quanto a religião provocam a fraqueza no homem, pois ambas não permitem uma avaliação crítica e lúcida da realidade.³⁸ O primeiro ato evidencia a sua visão sobre a luta política, que não é compartilhada por outros dirigentes do partido:

Agileu: Precipitou... Precipitei uma pinóia. Então vamos ficar esperando de braços cruzados, só cobrando mensalidades, campanha de finanças? Não, meu velho, a hora é de agir... Me dá uma irritação isso! Precipitou! Então não estão vendo que nunca houve tantas condições pra se fazer um movimento de massa em grande escala? O pessoal todo está consciente. Estão aí, boca aberta, esperando que alguém faça alguma coisa! Pois vamos organizar essa gente! Se tem dedo-duro, tanto pior.³⁹

Os pontos de discórdia da esquerda revelam os diferentes caminhos, graus e formas dos militantes pensarem a organização revolucionária ou, em outras palavras, as diferentes estratégias de atuação. Na passagem a seguir, expõe-se a crítica tecida por Agileu à cúpula do partido, no tocante à falta de ação política e ao uso frequente da retórica por alguns de seus dirigentes:⁴⁰

Assistente: Sua atitude não é de companheiro. Atitude romântica, de pequeno-burguês oportunista...

Agileu: Rotula, rotula, vai rotulando. Então vocês ainda não moraram? O que o camarada aqui tem é medo de responsabilidade. Por isso freia. Um

³⁸ Na estrutura dramática, o leitor não conhece as características de Agileu apenas por suas atitudes, mas também pelo prólogo, constituído por vozes dissonantes, o que reforça as várias versões construídas em torno deste líder, ao longo da trama: “VOZ DE HOMEM – Agileu! Agileu Carraro!/ VOZ DE MULHER – Vinte anos de luta tem Agileu!/ VOZ DE HOMEM – Agileu? Agileu é de ferro!/ VOZ DE MULHER – é de aço. Frio, frio, frio!/ VOZ DE HOMEM – Agileu! Agileu Carraro.../ VOZ DE MULHER – Ai, Agileu!.../ VOZ DE HOMEM – Agitador!... Homem sem fé!... Sem princípios!/ MULHER – Frio! frio! frio!/ VOZ DE HOMEM – Homem valente. Lutador de raça. Líder... Compacto!” GUARNIERI, Gianfrancesco. *A Semente*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Org.). *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2.ed. São Paulo: Global, 2001, p. 103.

³⁹ Ibid., p.105.

⁴⁰ A declaração política de março de 1958, realizada por alguns dirigentes e militantes do Partido Comunista do Brasil (denominado como tal até 1961), foi um importante documento redigido pelo Comitê Central. Nele, muitos militantes cobraram uma ação política concreta diante das circunstâncias históricas, criticando, dessa forma, a teorização por parte da esquerda. O pensamento político deveria ser reavaliado à luz dos problemas emergentes do Brasil: “a declaração de março reconheceu o desenvolvimento capitalista já em efetivação, o que até então o PCB se obstinava em negar. Só que o desenvolvimento capitalista ainda não se completara, nem amadurecera para a revolução socialista. A tarefa dos comunistas devia ser a de lutar pelas reformas de estrutura a fim de que o desenvolvimento capitalista viesse a tomar um curso que o aproximaria da revolução nacional e democrática”. GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2003, p.30. Nesse sentido, uma nova política, pautada nas condições efetivas do país, deveria ser arquitetada com o caminho revolucionário pacífico, unindo forças existentes no país não empáticas à intervenção estrangeira nos assuntos nacionais.

movimento na fábrica é perigoso. Pode falhá. Pode vir crítica do Comitê Central. É uma ação. Mais garantido ficá no quentinho, discutindo só, analisando artigos! Não é, companheiro? Não é mais seguro, mais simples, bem mais fácil?⁴¹

As inquietações de Agileu, referentes ao posicionamento cauteloso de muitos de seus amigos, correspondem às de muitos comunistas brasileiros que não ficaram satisfeitos com as novas orientações dos dirigentes do PCB, que passava pela redefinição de sua linha política. Essa redefinição culminou na adoção de um modelo revolucionário democrático pacífico, que deveria agir aos poucos, sem travar, de fato, uma luta direta contra o poder estatal.⁴²

Ainda na trama de *A semente*, as divergências ganham contornos bastante nítidos, à medida que a eclosão da greve se aproxima, evidenciando a necessidade de pensarmos as contradições da esquerda brasileira a partir de uma conjuntura sociopolítica específica. Nessa, o PCB, como de costume, antenado às ações do PC da União Soviética, teve de reavaliar as suas estratégias de atuação. Agileu representa a postura daquele que não está apenas insatisfeito com a exploração na qual se encontra, mas procura sair dela por meio da luta política, não se conformando com as atitudes conformistas de muitos de seus colegas de trabalho. É nos interessante notar que: se Agileu pouco se importou quando soube que sua mulher, Rosa,⁴³ havia sido presa, tampouco se comoveu com a morte de Toniquinho – um garoto que, não por descuido, mas por falta de treinamento em operar uma máquina, sofreu um acidente durante o trabalho –, nem com a morte de seu pai, Américo, temos a impressão de estar diante de um personagem insensível e impulsivo; contudo, tal impressão se dissipa na medida em que não perdemos de vista a dimensão sociopolítica presente ao longo de *A semente*, dimensão que relega o individual para o segundo plano. No caso do protagonista, o seu modo de ser e agir com os seus pares evidencia, em maior grau, a falta de uma conexão efetiva do Comitê Central do partido com os anseios da massa operária, um problema a ser resolvido.

⁴¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *A Semente*. In: PRADO, Décio de Almeida (Org.). *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2.ed. São Paulo: Global, 2001, p.122.

⁴² SPINDEL, Arnaldo. *O que é comunismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.82.

⁴³ Na delegacia, Rosa é indagada por um delegado sobre o envolvimento de Agileu, acusado de ser um agitador, com o extinto Partido Comunista. Tirando proveito da humildade e ignorância desta personagem e sobre pressão do inquérito aberto, o delegado busca convencê-la a assinar um documento em branco, o que se consuma. Nas próximas cenas, os jornais publicam a notícia de que Rosa declarou estar ciente sobre a participação de Agileu no partido, bem como em movimentos subversivos ocorridos no ABC paulista. Assim, Rosa será condenada por grande parte dos operários, pois, assim como outras mulheres, será vista como uma traidora e não empática aos interesses da classe operária.

Agileu consegue mobilizar grande parte do operariado para a passeata e a iminente greve. No terceiro ato, o leitor/espectador se depara com o movimento operário em frente à fábrica, liderado por Agileu, que com seus companheiros, busca melhores condições de vida, bem como pagamento das horas extras e dos adicionais. Porém, acatar tais reivindicações não é possível para o dono da fábrica, pois, como capitalista, a sua preocupação se situa no aumento da produção, construindo novos balcões, sem diminuir a jornada de trabalho, tampouco reajustar o salário de seus empregados.

Durante a movimentação, o patrão conta com o apoio das autoridades militares, se valendo do uso da violência armada. Iniciada a passeata, em meio à multidão, a tensão é inevitável, pois “ouve-se uma rajada de metralhadora. Logo após, silêncio total. Alice, como uma planta ferida, curva-se e sustém-se envolvendo a cintura de João. Este estende os punhos cerrados, num gesto de imensa, destruidora, aniquiladora dor”.⁴⁴ Nesta passagem, sentimos a intensidade do conflito: a violência dos militares, em consonância com o desejo dos proprietários da fábrica de não se entregarem aos “caprichos” de seus empregados, nos apontam a relação de conveniência estabelecida entre os dois grupos. O resultado disso, obviamente, configura-se na morte de Alice, grávida de João, um dos operários que, embora fosse a favor da luta, naquele momento temia por ela, uma vez que sua preocupação estava em sustentar a sua família. Assim, a postura alheia desse casal diante da efervescência dos acontecimentos, tornada visível pela morte da amada, suscita a reflexão de que muitos operários correriam riscos, independentemente da posição que assumissem frente à greve.

Nas cenas que se seguem, o delegado explicita-nos a sua pretensão de transformar Agileu em um traidor de sua própria classe, livrando-o da prisão. Logo após, na fábrica, quando muitos operários são demitidos, a desconfiança sobre os princípios de Agileu ganha força, uma vez que o fracasso da passeata já era fato consumado. Reunidos na entrada da fábrica, os operários recebem a notícia de que Agileu havia traído a classe operária, denunciando os dirigentes do partido às autoridades. A armadilha arquitetada pelo delegado com, o apoio da imprensa, se cumpre e os seus efeitos podem ser sentidos na passagem a seguir:

Operário 1 (surgindo) : Está aí, n'ê, filho da mãe, traidô porco! Vem pra cá, vem se defendê!

⁴⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. A Semente. In: PRADO, Décio de Almeida. (Org.). *O melhor teatro* – Gianfrancesco Guarnieri. 2.ed. São Paulo: Global, 2001, p.168.

Agileu: O que é que vocês querem?

Operário 1: Acabá com a tua safadeza, nojento; sabe tudo, filho da mãe! Vem pra cá, vem! Foram trinta por tua causa, descarado; trinta!

Agileu: Quem disse que eu traí?

Operário 1: vem de bonzinho, agora! Cadê, cadê a arrogância? Chama agora os outros de infeliz, chama!

Agileu: Estou admirando a valentia de vocês. Gostaria de ver assim na passeata, na fábrica... Vem então!

Operário 2: Chega de conversa. Taca a mão!⁴⁵

Diante disso, Agileu volta para a sua casa e, a despeito das tentativas de Rosa para recomencarem as suas vidas, o protagonista não abre mão de suas convicções políticas. Ele deseja, a qualquer custo, dar continuidade à mobilização operária, desatento a que seus companheiros o desprezam e não consideram seus princípios como verdadeiros. Apresenta-nos, parece-nos, a sua falta de lucidez diante do processo revolucionário.

Acreditamos que Guarnieri, ao criar o protagonista, tinha em conta o esforço de evidenciar as discórdias do Partido Comunista, questão explícita pela relação que o protagonista tem com os seus pares, o que assinala a divergência de pensamento entre a cúpula e a base. Afinal, embora a sua tentativa de convencer os operários, mobilizando-os na realização de uma passeata, não tenha conquistado êxito, seu esforço não foi em vão, visto evidenciar as contradições dentro do PC e a necessidade das forças revolucionárias reverem as suas táticas de atuação. Dessa maneira, pensamos que o intuito do dramaturgo, em seu texto, não foi questionar as premissas do Partido Comunista, mas trazer para o debate as dificuldades “reais” de viabilizá-las.

Nesta nova empreitada, motivados pelas circunstâncias históricas, muitos artistas reconheceram um inimigo em potencial: o imperialismo norte-americano. Ansiando por novas mudanças sociopolíticas, bem como pela imensa vontade de participarem da vida política do país, muitos dos segmentos intelectuais da sociedade conduziram, por meio da arte, suas ações políticas com vistas à concretização da Revolução Democrático Burguesa,⁴⁶ projeto em consonância com as premissas do PCB.

Guarnieri frisa o impacto da peça *A Semente* no início da década de 1960, por esta trazer, novamente, a questão do operariado para os palcos brasileiros. Como constatamos até

⁴⁵ Ibid., p. 180-181.

⁴⁶ De acordo com Marcelo Ridente, “a grande tarefa dos comunistas seria juntar suas forças às da burguesia nacional e de outros setores progressistas para levar a cabo a revolução democrático-burguesa no Brasil, etapa necessária para a emancipação da classe trabalhadora”. RIDENTE, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993, p.25.

aqui, os temas tratados nessa peça foram discutidos sem rodeios pelo autor, que procurou explicitar as distintas reações da esquerda diante das mudanças de linha política do partido e, com isso, a sua vulnerabilidade. Nas palavras do autor:

[...] A peça era meio violenta. Tratava de uma discussão política, da realização da luta operária. A peça tocava abertamente o Partido Comunista, discutia o caminho da esquerda, das linhas de esquerda e o fio condutor vai sacar um caminho de violência. Acho essa minha peça muito importante.⁴⁷

Ampliar a discussão por meio do teatro: eis uma característica marcante do momento. Nesse intuito, foi necessária a experimentação da linguagem para alcançar o ponto de explicitar, por meio das ações físicas dos personagens, o conflito existente entre a burguesia e o proletariado, tendo como fio condutor as reivindicações políticas despertadas pela intensa mobilização social. Numa linha interpretativa, há, tanto em *Eles não usam black-tie* como em *A semente*, uma nova percepção crítica do momento vivenciado não apenas por seu dramaturgo, mas também por todos os intelectuais, artistas e demais engajados que não ficaram calados frente às questões políticas.

Podemos afirmar que tais peças carregam, no campo simbólico, as experiências políticas dos seus momentos históricos de atuação. Coube ao teatro reafirmar o seu lugar na sociedade, visto como uma via de comunicação adequada de denúncia e protesto, o que trouxe aos palcos temas candentes. Mais do que isso, a existência de uma “consciência de classe” pode ser tratada explicitamente no texto teatral, pondo em evidência os impasses políticos do momento vivenciado. Nesse sentido, a afirmação de Bentley, é nos pertinente, não por esclarecer apenas a relação de um espetáculo com o público, mas por deixar evidente a dinamicidade da linguagem teatral:

O teatro é supra-real. O pequeno ritual da encenação, celebrado com uma modesta dose de competência, pode emprestar aos acontecimentos uma dimensão diferente, uma realidade mais direta. E a força concreta e tangível, que uma encenação exerce sobre os espectadores que a ela assistem, devemos acrescentar o seu poder simbólico sobre aqueles que dela ouviram falar.⁴⁸

⁴⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983, p.42.

⁴⁸ BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p.162.

Com o intuito de conscientizar as camadas populares sobre a situação política do país e, em especial, sobre a presença do capital monopolista externo nos assuntos nacionais, muitos grupos teatrais floresceram nesse momento singular de nossa história, levando muitos artistas a reverem o entendimento que tinham sobre a arte popular.

É nos importante lembrar de que o papel do intelectual diante da sociedade foi repensado, o que o levou a criar novas estratégias políticas de atuação. É claro que a opção pelo engajamento se deu por meio de diferentes níveis e os que a abraçaram buscaram maior aproximação junto ao “povo”, quer fosse por meio das temáticas, da estrutura dramática ou dos personagens. Nesse sentido, recordamos as considerações de Hollanda:

Trata-se, claramente, de *uma concepção da arte como instrumento de tomada de poder*. Não há lugar aqui para os artistas de minorias ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de povo. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se a ela não se chegar pelo problema social.⁴⁹

É inegável que, sob o ponto de vista da militância, coube às artes repensarem as suas estratégias de atuação, tendo como viés o discurso nacionalista e populista de então.⁵⁰ Nesse contexto, alguns projetos foram arquitetados, dentre os quais a criação dos Centros Populares

⁴⁹ HOLANDA, Heloísa Buarque de. A participação engajada no calor dos anos 60. In: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, cap.1, p.15-52. [grifo nosso].

⁵⁰ De acordo com Rosângela Patriota, no começo da década de 1960, outros projetos artísticos são arquitetados pela busca incansável de uma arte popular e nacional. Vale ressaltar que a luta pelo imperialismo norte-americano é uma questão em vigor naquele momento, que se materializou por meio de diferentes expressões artísticas. Após ter se desvinculado do Arena, no começo da década de 1960, Vianinha, assim como outros, começou a repensar o entendimento que tinha, até então, sobre os caminhos trilhados pela militância que se propusera a construir uma arte popular. Sendo um dos fundadores do CPC da UNE, o dramaturgo passou a compartilhar as suas inquietações junto a outros intelectuais motivados pela ideia de que o fazer-artístico deveria ser revisto, tanto pelo aspecto temático quanto pelo formal, reforçando, com isso, o compromisso das diferentes linguagens com os anseios das camadas populares. Nessa perspectiva, não apenas Vianinha, mas como outros intelectuais e artistas tinham a pretensão de buscar novas estratégias narrativas, que se propusessem a dialogar com um número elevado de espectadores. No entanto, a dedicação desse dramaturgo não o fez abandonar o drama realista, cuja compreensão se dá a partir da conexão entre as cenas, característica que não se fez presente, por exemplo, em outros de seus textos estruturados por situações independentes, a exemplo do Auto dos 99%, texto redigido, em 1963, pelo CPC da UNE. Consultar: PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p.93-140.

de Cultura (CPCs)⁵¹ espalhados por vários cantos do país e cuja linguagem teve como característica principal o caráter imediatista e revolucionário, trazendo uma importante reflexão sobre a relação entre conteúdo e forma, e pondo em xeque o fazer artístico tradicional-burguês. O discurso nacionalista, reformista e democrático do CPC trouxe o propósito de levar a arte às massas. Importante lembrar de que tal projeto foi marcado por uma efervescência política e cultural, que pode se expressar pela ação militante de grupos estudantis e intelectuais, os quais assumiram posições favoráveis às reformas de base propostas pelo governo de João Goulart: a bancária, a universitária, a administrativa e a agrária. Como adverte Hollanda, “Brasil, primeiros anos da década de 1960: talvez em poucos momentos da nossa história o que poderíamos chamar de ‘forças progressistas’ tivessem tão próximas do poder político”.⁵²

As produções artísticas das décadas de 1950 e 1960 travaram importantes discussões e buscaram construir um diálogo efetivo com a população brasileira; diálogo pautado não apenas pelo tema do nacionalismo, como também pelos da modernização e da democratização. Foi um período otimista, no qual se acreditou na possibilidade de transformar os rumos da política do país por meio da arte. A necessidade de trazer à tona os problemas emergentes, tanto da área urbana quanto da rural, incitou a produção de muitos artistas, tendo como principal questionamento a estrutura econômica brasileira.

A questão rural, nesse sentido, foi explorada por Guarnieri em *O filho do cão*, uma produção do Teatro de Arena, cuja estreia se deu em 31 de janeiro de 1964.⁵³ Agora, a

⁵¹ Quanto às origens do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), vale lembrar que a iniciativa foi compartilhada não apenas por artistas, como Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis, mas também por intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), dentre eles, Carlos Estevam Martins. Os cepecistas buscaram repensar o fazer artístico, adotando para si mesmos um projeto revolucionário assentado na premente necessidade de conscientizar as massas, fator que, no prisma do PCB, deflagraria as condições necessárias para a concretização da Revolução Democrático-Burguesa no Brasil. Assim, Thais Leão Vieira nos chama a atenção para o fato de que os cepecistas puderam repensar tais questões à luz de um embate suscitado por um momento específico: lutar contra os segmentos sociais empáticos à presença maciça do capital monopolista externo. 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.

⁵² HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marco A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.11.

⁵³ Convém lembrar que outros trabalhos marcaram os primeiros anos da década de 1960, por terem como preocupação temática as relações conflituosas entre os latifundiários e os trabalhadores rurais, a exemplo de *Quatro quadras de terra* (de 1963) e *Os Azeredo mais os Benevides* (de 1964), ambas redigidas por Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha.

denúncia se foca na questão da alienação no campo, no modo de vida dos camponeses, em como eles estão cegos diante da miséria na qual se encontram, solitários diante da submissão que os cerca.

Um das características de Guarnieri é que grande parte de suas produções foi elaborada durante um curto intervalo de tempo. O texto *O filho do cão* foi produzido num momento de tensão social, no governo de João Goulart. Diante da dificuldade deste em conseguir um acordo político com os diversos segmentos sociais (o que é um traço típico do seu governo), numa sociedade com a qual se mostrava impossível fazer um acordo, a política conciliatória empreendida durante o governo de Jango gerou diversos impasses entre a esquerda nacionalista e a direita conservadora, fator que se tornou uma questão cada vez mais difícil de ser resolvida, uma vez que as exigências sociopolíticas dos distintos segmentos sociais cresciam extraordinariamente no país.

O filho do cão possui três atos. A ação dramática se desenvolve em meio ao misticismo, à religiosidade dos camponeses, o que é sugerido pelo título da peça, que evoca uma expressão popular de xingamento, assim como a denominação de “cão” remetendo à figura do Diabo, bem como ao laço de dependência que une os camponeses aos seus patrões (os latifundiários). O texto possui como cenário o sertão nordestino, marcado por seus longos períodos de seca, pela miséria e pela da fome. Nas primeiras páginas, este universo é apresentado por meio de um dos personagens centrais: Santo Homem. Um peregrino que anda pelo sertão adentro levando a palavra de Deus e a eterna danação àquele que não tem fé. Ele não está sozinho nessa missão: Cordeirinho, uma menina ingênua e maltrapilha, acompanha-o, sendo punida algumas vezes ao longo da narrativa, pela dificuldade que tem de decorar certas palavras.

Na palhoça de Osmar, vivem Aurélia (sua esposa), e os seus dois filhos (Pedro e Rosa). A preocupação inicial do casal está focada no plantio, no gado, enfim, nas dificuldades presentes no dia a dia. Tentando quebrar um pouco tal clima, e preocupado com o sustento de seus familiares, Pedro entra em cena e entrega alguns mantimentos à família, bem como alguns presentes: um tecido para sua mãe e outro para Rosa. Sem revelar nesse momento a origem de tais produtos, ele argumenta que os conseguiu por meio de seu trabalho e que não irá devolvê-los.

A ação dramática ocorre nas palhoças de Osmar e de Jeremias e na casa da fazenda, onde mora **Ciro**⁵⁴ – filho do dono das terras –, **Afrânio**, um dos empregados responsáveis pela administração da fazenda e **Zé Toledo**, outro empregado. Os personagens serão movidos pela ideia de que Rosa e Gertrudes foram persuadidas pelo Demônio, o que resultou na gravidez de ambas.

No primeiro ato, deparamo-nos rapidamente com o conflito que se instala na palhoça de Jeremias, que está enfurecido por saber que sua filha está grávida, agredindo-a fisicamente. Notamos, de imediato, que a relação de mando-obediência está vinculada à violência, no sentido mais amplo, perpassando a estabelecida entre o empregado e o patrão e, dessa forma, atingindo a instituição familiar:

Jeremias (espancando-a): Pois tome se não teve! Mulher à- toa! Melhor ter morrido tua mãe pra não passar por essa vergonha!

Gertrudes: Me ouve, meu pai!

Jeremias: Quero ouvi nada! Peçonhenta! Que é que você fez dos ensino que te ensinei? Que é que você fez

Gertrudes: Me dê uma oportunidade que te explico⁵⁵

A origem demoníaca da gravidez de Gertrudes, questão interiorizada, na peça, pelo imaginário dos camponeses, deixa Jeremias transtornado. No primeiro ato, encontramos outro problema vivenciado pelos camponeses: a falta da posse das terras onde habitam, tendo apenas o usufruto delas. Então, o forte misticismo dessas camadas populares para lidar com essas questões ganha dimensão maior. Rosa passa mal diante de sua família, que se encontra em sua casa, junto à presença do compadre Zé Toledo. Num repente, Jeremias dispara vários tiros do lado de fora, assustando a todos. Ao chegar à palhoça ele adverte ter ido atrás do “Cão”.

⁵⁴ **Ciro** viveu os melhores momentos de sua vida numa grande cidade, onde se formou e obteve todo o conforto e esbanjamento custeados pelo dinheiro do pai. Agora, ele vive na fazenda como forma de castigo concedido pelo seu pai, que se encontra na Europa. Já no primeiro contato que o leitor estabelece com tal personagem, notamos a sua falta de responsabilidade quanto aos assuntos administrativos da fazenda. “**CIRO** – Que papéis são?/ **AFRÂNIO** – É a parte que seu pai deixou a seu encargo. Já redigi os documentos. O senhor poderia, ao menos, assiná-los!/ **CIRO** – Você é um exausto, Franinho. Como você trabalha, não?/ **AFRÂNIO** – Bastante. E gosto./ **CIRO** – É. Cada um como cada um./ **AFRÂNIO** – Então?/ **CIRO** – Daqui a pouco eu vou lá. Té já, viu?!” – **GUARNIERI**, Gianfrancesco. *O Filho do Cão*. In: _____. *O teatro de Gianfrancesco Guarnieri* 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

A estrutura dramática é simples, marcada por uma linguagem informal, condizente à atmosfera sociopolítica em que vivem os seus personagens. A presença de Santo Homem e de Cordeirinho na casa de Osmar afirma o que todos, antes, duvidavam: o mal está por todo o lado e Pedro e Rosa devem se livrar dele; Pedro contesta as crendices de seu povo, o que não adianta, pois as suas reações evidenciam que não há compreensão que fuja do que está assimilado na consciência de muitos camponeses.

Rosa e Gertrudes, por sua vez, ficam sob a atenção de Santo Homem. Na palhoça de Osmar, elas procuram praticar o sacrifício, como forma de serem salvas das armadilhas do demônio e de conquistarem o perdão de Deus. Trata-se de uma das cenas mais instigantes da trama, à medida que o sentimento de culpa por participar no sacrifício parece não ser compartilhado por Gertrudes, que rejeita o filho que está em seu ventre.

As crianças nascem. Primeiro a de Rosa e, após algum tempo, a de Gertrudes. Envolvida por tais acontecimentos, a família de Osmar é convocada, sob a pressão de Zé Toledo, que se encontra armado, a se retirar das terras de Ciro Medeiros, por causa do crime que cometeram; o sacrifício da criança gerada por Gertrudes diante de todos, exceto de Rosa e de Pedro que fugiram, na noite anterior. No final dessa trama, a família organiza os seus poucos pertences e se despede de Ciro, em tom de agradecimento e respeito à decisão tomada pelo patrão.

O que nos chama a atenção, mais uma vez, é aquilo que o dramaturgo parece reiterar por meio da escolha das temáticas exploradas por esse primeiro momento de nossa análise: a necessidade das camadas subalternas, tanto as da cidade como as do campo, organizarem-se em busca de seus direitos, pois, para Guarnieri nenhuma luta é uma cruzada solitária.

No tocante ao texto/enredo *O Filho do Cão*, as massas camponesas se encontram envolvidas pelo misticismo que as tornam frágeis e incapazes de promoverem alguma movimentação e união em prol da luta e da garantia de seus direitos. Embora muitos tenham consciência sobre os problemas que vivenciam, a religiosidade, tal como aparece na peça, nos revela como tais camponeses estão à mercê dos interesses dos mandatários locais, que tiram proveito da situação para assegurarem o poder e, obviamente, manterem a ordem social. Observamos, ainda, a impossibilidade dos trabalhadores rurais, e demais camponeses, realizarem alguma aliança com os latifundiários, pelo enfoque dado à miséria e à pobreza desses segmentos excluídos, em que se evidenciam as relações de mando-obediência presentes no campo.

Acerca do impacto dessa peça teatral na conjuntura do Brasil daquele momento, tomaremos o depoimento do ator Juca de Oliveira, que participou da primeira montagem de *O Filho do Cão*. O ator reitera que as expectativas em relação à estréia eram grandes, pois se tratava de uma peça montada pelo Teatro de Arena, cujo repertório, até então, era composto por tramas ambientadas na cidade ou por textos clássicos. Por outro lado, ele adverte que “as maiores ressalvas se referiam ao fato de que Guarnieri se aventurara a uma realidade que não conhecia e que, portanto, as situações seriam às vezes pouco verossímeis”.⁵⁶

Posto isso, a crítica comentada parte do pressuposto de que o universo representado por Guarnieri nessa trama trouxe uma percepção pouco apurada e distante do que os camponeses nordestinos vivenciavam. Em contrapartida, nos dizeres do dramaturgo, ao se referir à escrita dessa peça teatral, notamos que o seu propósito era tratar da miséria, que, junto à solidão, assolava os excluídos do campo:

Bom, O filho do cão é uma peça que eu escrevi um pouco sob pressão. O Arena estava sem peça para montar, e era necessário se fazer uma peça. E geralmente, quando fico assim muito pressionado, eu procuro fazer um trabalho realmente sem controle. Procuro jogar, vamos dizer, quase tudo de mim, para ver se atinjo, porque estou sem tempo. Não pude amadurecer, para dar aquela moldada final, e tal. Então, realmente, O filho do cão, eu acho que é a mais pesada das minhas peças. A mais insidiosa mesmo. Mas, tem toda uma visão da miséria, em todos os níveis. Por isso é que nela, eu não escolhi a cidade, mas o campo. Para falar desta miséria que é mais aprofundada pela solidão. Porque a miséria na solidão é um negócio muito mais terrível ainda. Mas, na verdade, eu acho muito duro falar sobre minhas peças. Na verdade, eu prefiro escrever. Mas, O filho do cão talvez seja um tratado sobre a miséria e a solidão mesmo.⁵⁷

Estamos diante de dois documentos que têm muito a nos afirmar. Em relação ao primeiro deles, convém explanarmos algumas questões que não foram explicitamente pontuadas. Se levarmos em consideração o fato de Guarnieri ter sido um ativista político e de que, portanto, sua escrita nos apresenta uma percepção crítica sobre a conjuntura sociopolítica, a realidade representada em *O filho do cão* demonstra o olhar que ele, e outros militantes, tinham sobre o processo vivenciado. A respeito deste, valendo-nos da análise de Gorender,⁵⁸ destacamos que a partir do V congresso do PCB, realizado em 1960, o Brasil

⁵⁶ Depoimento de Juca de Oliveira sobre a peça teatral *O filho do cão*. In: GUARNIERI, Gianfrancesco; SOUZA, Worney Almeida de. (orgs). *Crônicas 1964*. São Paulo: Xamã, 2007, p. 40.

⁵⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Depoimentos 5*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981, p. 83.

⁵⁸ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 31.

passou a vivenciar um intenso debate democrático. O partido expressou a sua preocupação com as reivindicações que ocorriam no campo. Assim, a peça foi redigida num momento em que muitos segmentos da sociedade brasileira buscavam alternativas políticas para garantirem os seus direitos. No tocante aos trabalhadores rurais e aos camponeses submetidos aos latifundiários locais, o PCB, atento aos movimentos sociais, teve de se posicionar.

Na análise de Azevedo, o projeto político do partido se pautava pelo caráter pacifista e democrático que a revolução brasileira deveria tomar, isto é, os anseios e as aflições dos camponeses seriam representados politicamente nas assembleias legislativas, a fim de suscitar mudanças significativas na constituição, uma vez que essa não assegurava os direitos dos trabalhadores do campo. Reitera esse autor, que o governo do estado de Pernambuco buscou caminhar ao lado da política nacional, conciliando os interesses locais, atenuando os conflitos e buscando atender aos anseios das camadas populares, conforme as brechas constitucionais. Tal conduta política levaria muitos camponeses a adotarem medidas mais radicais com vistas à realização da reforma agrária, pois a questão da estrutura fundiária era um dos assuntos em destaque do momento. Na visão desses camponeses, a política de aliança do PCB não lhes era favorável por subestimar o seu potencial revolucionário e por preservar os interesses de fazendeiros, dentre outros mandatários locais.⁵⁹

Como assevera Gorender,⁶⁰ no início da década de 1960, a busca pela mobilização camponesa era significativa – além de ser uma questão presente em muitos projetos políticos estaduais. Porém, isso não foi suficiente para evitar os pontos de discórdia entre os dirigentes do PCB e os líderes de algumas ligas camponesas, pois, sob o ponto de vista dessas, tal partido não enxergava na figura camponesa o ingrediente central na luta pela desejosa reforma agrária. Como afirma Azevedo: “E as ligas passam a agregar a palavra de ordem da reforma agrária, baseada no princípio de que a terra deve pertencer a quem nela trabalha”.⁶¹ Esses impasses marcaram a atuação da esquerda brasileira desse momento, que, em linhas gerais, interpretou a conjuntura sociopolítica como revolucionária.⁶²

⁵⁹ AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.97.

⁶⁰ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2003, p.38.

⁶¹ AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 98.

⁶² Segundo Gorender, o projeto político arquitetado durante o governo de João Goulart esteve em consonância com as teses reformistas do PCB, que se transformaram em alvo de críticas, o que possibilitou a formação de organizações partidárias, como o Partido Comunista do Brasil (PC do B), a Ação Popular (AP), a Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (POLOP), dentre outras que leram a conjuntura sociopolítica a partir de diferentes referenciais teóricos e mobilizaram

A concepção de reforma agrária, vivida no Brasil, passou a ser revista por uma parte da militância, já no início da década de 1960, tendo como modelo revolucionário as experiências vivenciadas por outros países, a exemplo do cubano. Sobre tal questão, Azevedo adverte que, ao adotarem medidas mais radicais, muitas ligas enxergavam que a realização da revolução socialista no Brasil era uma tarefa do presente, que seria alcançada pela via armada, contando com o apoio de trabalhadores e demais engajados. Porém, tal percepção sobre a conjuntura brasileira não se sustentou por rejeitar as regras do jogo político em vigor, aquele que se voltava para as reformas de base. Tais regras incitavam o debate sobre a estrutura fundiária do Brasil, pois se tratava de um projeto que mexia com o ego dos setores progressistas e conservadores.⁶³

No interior do PCB prevaleceu a tese de que o caminho da revolução brasileira seria pacífico e democrático, vinculado ao agrupamento cada vez maior das forças nacionalistas. Nessa efervescência ideológica, a situação política do país ficou incontrolável. Na análise de Gorender, a dificuldade de manobrar as diversas exigências políticas marcou o governo de Jango. Diante dos impasses, muitas correntes de esquerda não buscaram, de fato, um contato efetivo com as massas, uma aproximação que permitisse uma avaliação mais coerente com a situação dos segmentos sociais do Brasil. A atmosfera política efervescente, acentuada durante a atuação do referido governo, foi um fator que condicionou, em maior grau, o distanciamento entre a realidade do país e as discussões teóricas gestadas por diversos dirigentes partidários.⁶⁴

Os textos teatrais de Guarnieri, investigados até aqui, revelam-nos os embates políticos de seus distintos momentos históricos de atuação, numa concepção realista.⁶⁵ A peça

distintos segmentos da sociedade brasileira. GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2003, p.37.

⁶³ AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.95-98.

⁶⁴ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2003, p.49.

⁶⁵ Gianfrancesco Guarnieri esteve consciente de que a arte não é reflexo da sociedade. Nesse primeiro momento, adotou o realismo como corrente estética, presente em seus textos dramáticos. A propósito, o realismo não é um conceito que está enrijecido, portanto, torna-se necessário reavaliá-lo durante este primeiro momento de nossa investigação, e as reflexões de Bernard Dort nos ajudam nessa tarefa. Partindo da ideia de que há em tal corrente estética a busca pelo rompimento de qualquer atitude conformista do espectador diante da sociedade que o cerca, o realismo se apresenta como possibilidade de intervir na sociedade, buscando conscientizá-la. Compreender como a estética realista se manifesta implica negar o caráter contemplativo e entorpecente atribuído à arte, à medida que esta deve acompanhar as transformações da sociedade, e questioná-las junto à plateia. Assim, acreditamos que, acima de tudo, Guarnieri pensou a sua arte por meio de uma perspectiva extremamente crítica, deixando questões abertas ao leitor/espectador, que não deve se privar de participar ativamente dos problemas sociopolíticos. Afinal, a tônica histórica é uma característica marcante na arte do

teatral *O Filho do Cão*, embora tenha ficado apenas um mês em cartaz, não deixa de ser uma criação instigante: não à toa, o seu dramaturgo, imbuído pelas questões de seu tempo, fez dessa obra uma significativa forma de reler o processo histórico, posicionando-se em sintonia com as orientações do PCB: a realização da reforma agrária, uma das reformas de base mais desejadas pela esquerda, seria um dos passos fundamentais para a consolidação da Revolução Democrático-Burguesa. Porém, como alcançá-la diante das dificuldades explanadas por esta peça teatral?

Se por um lado, o horizonte de expectativas nutrido por esse momento fez muitos artistas repensarem a sua arte, por outro, o Golpe de 1964,⁶⁶ em vista das circunstâncias que o

dramaturgo, que não apenas reconhece os anseios das camadas populares, mas luta pelos seus direitos. Assim, a proposta estética do autor nos parece clara: refletir sobre o movimento operário-camponês sob o prisma da revolução democrático burguesa. (Consultar: DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997).

Convém nos lembrarmos que os personagens apresentados aqui não são movidos por conflitos psicológicos, isto é, para compreendermos a trama, não há necessidade de estudar o seu perfil psicológico. Tratam-se de personagens tipificados, pois eles não mudam ao longo da trama e são identificados sem muito esforço pelo leitor. São os “tipos” da sociedade. Por exemplo, em *O Filho do Cão*, temos a figura de Santo Homem, aquele que representa os indivíduos que se apropriam do discurso religioso, tirando proveito da humildade e do desespero dos camponeses que se deixam levar facilmente pelas justificativas propostas por esses líderes em relação à miséria e à fome. Na trama, fica explícito que, embora muitos camponeses tenham consciência dos problemas existentes, as possibilidades de superá-los são ocultadas, na medida em que o imaginário religioso é uma característica que permeia a narrativa. Exemplo disso se encontra na crença do sacrifício e no conformismo da população local.

⁶⁶ O Golpe de 1964 abalou as perspectivas democráticas da esquerda, que buscou novas estratégias de atuação. Nesse sentido, não muito tarde, duas frentes de oposição iriam se consolidar: “uma ainda próxima das teses do PCB, que primava pela resistência democrática ao priorizar a luta pelo retorno do Estado de direito por meio da atuação nas brechas deixadas pela repressão dos militares, e uma segunda, que optou pela radicalização através da luta armada, a guerrilha urbana ou rural” (COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de Resistência Democrática: Os Tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, p.99; também publicado como livro: COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na Noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2010).

A partir do Golpe de 1964, uma nova realidade sociopolítica foi inaugurada no país. Os artistas tiveram de criar novos diálogos pautados pela volta da liberdade democrática. Côscios da importância de sua arte, agora, muitos artistas, de forma intensa, tiveram de repensá-la pela ótica de construir uma frente de resistência democrática. Nesse sentido, “a dinamicidade e o vigor do teatro mantiveram-se” (GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. Nacionalismo Crítico – Liberdade – Identidade Nacional. In: GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). *Teatro Brasileiro: Ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.154). Contudo, a descrença em relação à atuação militante do PCB não foi unânime e muitos artistas se mantiveram vinculados às proposições do partido, apesar de a militância de esquerda ter vivenciado um sentimento de incapacidade, por aquilo de amargo e sombrio que o golpe trouxera consigo. Para maiores detalhes, consultar: PATRIOTA, R. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p.111-118.

motivaram, levou à ruptura dos esforços democráticos empreendidos pelas forças revolucionárias, e à leitura, por parte dessas forças, de que suas investidas foram relegadas ao fracasso, voltando-se contra os interesses políticos das camadas subalternas. Assim, a necessidade de avaliar a atuação do PCB tornou-se uma questão cada vez mais lúcida e premente. Afinal, onde estavam os erros e os acertos do PCB? Tal interrogativa gerou dúvidas, incertezas e inseguranças cada vez maiores no seio da esquerda brasileira.

1.2 O golpe de 1964: o teatro em frente a um inimigo em potencial

Com o golpe de 1964, consolidou-se, aos poucos, um Estado autoritário e excludente. A partir da memória de seus contemporâneos, podemos perceber o impacto que a experiência teve sobre aqueles que buscavam construir um Brasil democrático e participativo: diante do Golpe, muitos segmentos sociais ficaram perplexos, a exemplo de intelectuais, trabalhadores e artistas. Vinculados ou não ao PCB, esses segmentos da esquerda “viam desmoronar seu projeto de revolução democrática, e ficaram de imediato sem ação diante do golpe, o mesmo ocorrendo com os mesmos grupos que defendiam a via armada já antes de 1964, como a POLOP, o PORT e o PC do B”.⁶⁷ Nesse sentido, tratar dos problemas do Brasil desse novo momento tornou-se uma questão relevante, que fez o Teatro de Arena repensar os seus caminhos artísticos, tanto do ponto de vista temático como estético; pois o intuito, agora, era o de lutar pela volta das liberdades democráticas e de não transformá-las em esquecimento. Um novo trabalho foi gestado, buscando temas do passado para compreender as angústias e o inconformismo do presente; nesse cenário, destacamos *Arena Conta Zumbi*, cuja estreia se deu no dia 1 de maio de 1965.

Concebido por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, o texto de *Arena conta Zumbi* traz consigo uma nova concepção artística pautada por temáticas que pudessem, de fato, explicitar os problemas advindos pelo novo poder instituído. Nesse momento, o Arena passava por uma situação econômica difícil, o que fez tanto Guarnieri como Boal reverem, com cuidado, o processo criativo, haja vista que podemos constatar no texto teatral um arsenal de produção sistematizado e de baixo custo.

Cremos que uma das grandes indagações dos seus autores, residiu na tentativa de transpor a pesquisa feita, anterior à construção do texto, num viés estético capaz de despertar

⁶⁷ RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.p.63.

a consciência da sociedade sobre a nova realidade sociopolítica do país. Nessas condições, uma nova problemática se fez presente na história do Teatro de Arena: quais seriam os meios para a companhia (re)contar a história de Zumbi dos Palmares, de maneira que pudesse criar novos diálogos críticos com o tempo presente de seus criadores? Tal característica deveria ser mantida pela companhia, não meramente como fruto do acaso, mas como possibilidade de dar continuidade à confecção de trabalhos comprometidos com as transformações vivenciadas pela sociedade brasileira.

Dividida em dois atos e com 23 cenas, a construção de *Arena conta Zumbi*, nasceu a partir da iniciativa dos autores de recolherem documentos de época, aqueles que contam a “história oficial” do Brasil. Com destaque para a rebelião negra, além de canções, lendas e obras literárias, entre outros discursos, eles buscaram subsídios para a compreensão do momento questionado: o pós golpe de 1964. Diante do impacto por ele, a liberdade tornou-se um tema pertinente; a experiência demonstrou a vontade dos que estavam no poder, e dos segmentos empáticos a esses, de inibir a participação de grande parcela da população brasileira nos processos decisórios da vida política do país. Contudo, a esquerda brasileira não foi apática a essa percepção.

Do ponto de vista estético, *Arena conta Zumbi* trouxe novidades para a história do teatro brasileiro, evidenciando a dinamicidade da linguagem teatral. A narrativa é construída a partir de vários referenciais estéticos: por exemplo, o corpo e a voz dos atores foram trabalhados com o parâmetro nas orientações de dois renomados criadores, Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht. Durante a composição do texto, outros recursos extrateatrais (uso de slides, projeções, leituras de poemas etc.) reforçavam a busca de seus autores por um espetáculo que pudesse tirar a plateia, formada por intelectuais, em grande parte, de qualquer atitude conformista, conscientizando-a sobre as arbitrariedades do novo governo. Assim, a liberdade de gêneros/estilos se fez uma característica marcante.⁶⁸

Deparamo-nos, no primeiro ato, com as relações conflituosas estabelecidas entre os donos de terra, os comerciantes e os escravos, em especial, os fugitivos. E tais relações são geradas por diferenças sociais, que podem ser sentidas no decorrer do primeiro ato: por meio da vinda de escravos para o Brasil, bem como com a fuga de muitos para os quilombos.

⁶⁸ 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, p. 57.

À medida que os quilombos ganham maior vida, os donos das sesmarias se sentem ameaçados; afinal de contas, um modo de vida, mais pacífico e tranquilo, nascia entre os quilombolas. Com o apoio da Igreja e de muitos comerciantes, os proprietários de terra começam a esboçar um plano de ataque e de extermínio dos quilombos. Destacamos, assim, que em poucas páginas se mostra a contemporaneidade desta obra de arte: o passado foi relido e narrado pelo grupo com vistas às arbitrariedades cometidas pelas autoridades políticas, a partir do Golpe de 1964.

O que nos chama a atenção, e não por acaso, ainda no primeiro ato, é a emergência do tema liberdade, que se deve, certamente, ao regime de exceção recém-instalado. Se, antes do golpe, as forças progressistas estavam vigorosamente envolvidas na vida política do país, agora, o intuito era lutar pela volta das liberdades democráticas.

No segundo ato, assistimos os detalhes da preparação do ataque a Palmares, bem como o desmantelamento dessa comunidade. Para a realização de tal empreitada, tornou-se necessário, em primeiro lugar, livrar a Capitania da traidora cidade de Serinhaém:

Coro: Branco contra branco
O que há, o que é, como é?
Assaltar Serinhaém,
Não é bom, isso é mau
Por que é?
Que pretende, Dom Fernão,
Será bom, será mau,
Ninguém sabe o que será!⁶⁹

Com o ataque iminente à Palmares, Zambi, antes de morrer, passa para Ganga Zumba a responsabilidade de assumir o seu lugar na liderança do movimento de resistência, de luta pela manutenção dos quilombos. Ganga Zumba, sem hesitar, a assume, reforçando que a morte de Zambi será vingada, em nome da liberdade.

⁶⁹ MARTINS, Maria Helena Pires. *Gianfrancesco Guarnieri: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1980, p.80.

Vale lembrar que o coro (do grego *Khorós* – conjunto de dançarinos) é um recurso cênico que foi amplamente utilizado nas tragédias gregas. Em *Arena Conta Zumbi*, os seus criadores preservaram o intuito original deste recurso: julgar as cenas anteriores, anunciar o que está por vir, bem como explicitar moralmente as atitudes dos personagens.

Durante a análise pormenorizada das cenas da peça, tecida por Iná Camargo Costa, um detalhe não deve passar despercebido: durante a batalha final contra Palmares, os autores tecem uma crítica à atuação da Igreja, valendo-se de um ritual litúrgico (um coro), como forma de deixar evidente o caráter destrutivo da instituição, que, na época tratada, apoiou o massacre a Palmares. Para maiores detalhes, consultar: COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.124.

Ganga Zumba: Quilombola! Nossim Reis Zambi morreu abrindo as picadas para nossa liberdade. Os branco quer nós de joelho. Nós vamo ajoelhá os branco. Queremo terra onde o homem ajude o homem. E é preciso acaba com os Homem que esconde essa terra. Chamo todo meu povo pra lutá, sem fim! Ganga Zona e Zambi serão vingado!⁷⁰

As cenas seguintes mostram a campanha contra Palmares. O diálogo entre as autoridades locais, na época do Brasil colonial, revela, nos parece, o “momento” e o “lugar” em que se inserem os criadores, a percepção de grupos da extrema direita empáticos à intervenção estrangeira nos assuntos do país, e contrários a qualquer manifestação que pudesse pôr em xeque a nova ordem vigente. No diálogo, é explicitado o conflito entre o opressor e o oprimido, e enxergamos a injustiça que será cometida em relação aos quilombolas, justificada por aqueles que buscavam assegurar o poder político por meio de práticas violentas:

Domingos: (depois de tentar repetir os nomes em vão) – Desse negro, evoluiremos para um novo tipo de guerra! Procuram-se os negros atingidos por doenças contagiosas. Febres, tísica, peste, varíola – Constituiremos 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 dignos de toda honra e mercê...

Bispo: Aos negros, devemos acabar pois vivem com tal liberalidade, sem lembrança da outra vida e com tal soltura 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.⁷¹

Notamos, nos quilombolas, a consciência de um passado, ainda que de uma parte dele: tempos de paz e tranquilidade vivenciados nos quilombos. Por outro lado, temos um grupo que se justifica ideologicamente para não libertá-los da exploração que “naturalmente” lhes pertence. A relação passado-presente permitiu, pois, a construção de uma nova percepção

⁷⁰ MARTINS, Maria Helena Pires. *Gianfrancesco Guarnieri: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1980, p.85.

⁷¹ *Ibid.*, p.87.

crítica do momento vivenciado por grande parte da sociedade brasileira, logo após a edificação do Golpe de 1964. Atentos aos temas da história de Zumbi de Palmares, assim como aos acontecimentos de 1964, os autores experimentaram dar uma nova forma ao texto teatral, com o intuito de denunciar os problemas sociais a partir da (re)criação de acontecimentos do passado.

As questões políticas gestadas no pós-golpe incitaram tanto Guarnieri como Boal a elaborarem um trabalho diferenciado, que pudesse suscitar o espectador a se posicionar diante da sociedade que o cercava. Tal tarefa, na medida em que deixou evidente o comprometimento de militantes e intelectuais frente às arbitrariedades do governo militar, trouxe a premente necessidade de formar uma frente de resistência, fator que se harmonizou com as orientações do PCB, e que buscou despertar as diversas forças existentes no país, adversárias à ditadura civil militar.⁷²

A despeito das valiosas reflexões sobre o grau de envolvimento-questionamento que tal obra despertou no seu momento histórico de atuação, não se pode negar que há, em *Arena conta Zumbi*, a tomada de consciência por grande parte da esquerda. A peça pode ser considerada uma das primeiras manifestações artísticas logo após 1964 que, ao recriar a história da rebelião negra, indagava (pergunta tão pertinente para o “presente”): Para que desistir? Tal mensagem deveria ser assimilada pela plateia, da qual se cobrava uma ação política – tais pareciam ser as palavras de ordem da esquerda que se fortalecia naquele momento.

O empenho de Boal e Guarnieri se manteve atrelado à necessidade de pôr em xeque a censura e a repressão que se instalavam no país. Em 1967, *Arena conta Tiradentes* foi gestada e encenada pelo Teatro de Arena, de São Paulo. Como o nome sugere, os seus criadores contaram a história de Tiradentes, aquele que, em nome da liberdade, procurou desatar o nó entre o Brasil e a Metrópole, na segunda metade do século XVIII.

⁷² Em linhas gerais, a leitura que muitos militantes do PCB fizeram sobre a conjuntura do país, antes do golpe, mostrou-se equivocada, por motivos apontados pelos mesmos militantes no pós-64: ao invés de acumularem forças, muitos militantes buscaram canalizar as suas energias exigindo, das forças aliadas, ações que não correspondiam à correlação de forças do momento. Ainda, a autocrítica do PCB reitera que muitos se preocuparam demasiadamente com a política conciliatória de Jango; não que tal empreitada estivesse fora de questão, mas teria sido mal conduzida. Assim, acreditou-se que lutar contra a política de conciliação significava lutar contra o imperialismo e os seus agentes internos. As forças adversárias cresciam e já esboçavam abertamente o golpe contra o regime. Notamos, nesse sentido, que foi um engano muitos militantes terem dado tamanha credibilidade à política de Jango, ação que estava longe das orientações definidas pela linha política do V Congresso do PCB. CARONE, Edgar. *O P.C.B. (1964-1982)*. São Paulo: Difel, 1982, v.2, p.49-55.

Para compor a peça, os autores trilharam um caminho de pesquisa que pouco se diferenciou dos procedimentos feitos no texto anterior. Procuraram recuperar a memória sobre a Inconfidência Mineira a partir de obras tanto científicas quanto artísticas, destacando o caráter deliberativo da narrativa. Do ponto de vista estético, temos, aqui, um trabalho mais maduro, que construiu diversos significados por meio de distintos referenciais, pois:

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 debate entre a arte e sociedade.⁷³

A consideração da historiadora Nádia Ribeiro merece ser retomada: mais do que questionar a intervenção norte-americana na realidade sociopolítica do país, a peça deve ser analisada considerando a necessidade dos autores de falar de uma situação sujeita a imposições com contornos cada vez mais nítidos, a partir de 1964, bem como de enaltecer a ação política de luta pela liberdade.

A peça é dividida em dois atos. O primeiro trata da imprudência do governador Luiz da Cunha Menezes, bem como da sua prepotência e apatia frente à vida dos cidadãos de Vila Rica, na capitania das Minas Gerais. Por pouco se importar com o povo, bem como por não tratar com jurisprudência os assuntos administrativos da Colônia, as suas ações políticas voltam-se a favor de si mesmo, enriquecendo cada vez mais. Na capitania do Rio de Janeiro, numa cena realista,⁷⁴ Tiradentes frisa a necessidade da construção de uma forma de governo,

⁷³ RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2011, p.97 (grifo nosso).

⁷⁴ Depoimentos de um dos autores, Boal, entre alguns trabalhos acadêmicos assinalam que duas funções foram adotadas durante a elaboração textual de *Arena conta Tiradentes*: a primeira corresponde à função protagônica, ou seja, quando o ator toma para si a consciência da personagem e não a dos autores ou, em outros dizeres, o ator segue à risca os critérios da verossimilhança, provocando empatia da plateia, que lê/assiste o que se passa no palco como acontecimentos cujos valor é dado pronto, entregue “gratuitamente” ao espectador. Já a segunda função diz respeito à do coringa: quando o ator, neste caso, não incorpora a personagem, mas sim a carga. Adiante, analisaremos com maior precisão esta última função.

Destacamos o trabalho de Cláudia Arruda Campos, no que diz respeito ao trato dado aos personagens pelos criadores da trama. Para a autora, constatamos em *Arena conta Tiradentes* um trabalho mais sólido e maduro, do ponto de vista estético, se o compararmos ao texto anterior, *Arena conta Zumbi*. Coexistem, no primeiro, e com louvor, o coringa e o herói, concebidos sob diferentes perspectivas de criação, e as suas diferenças no texto só o enriquecem. O ator a interpretar Tiradentes deve ser único, não trocar de personagem ao longo da trama, pois a ele cabe o papel de incorporar o protagonista, vivenciando todas as emoções que a inconfidência pôde lhe provocar. Já o papel do

que se fundamentasse na ideia de que “todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido”.⁷⁵ Assim, se o governo de Luiz da Cunha Menezes não agradou às autoridades e intelectuais da época, devido aos gastos desnecessários e à sua infidelidade à Coroa Portuguesa, o novo governador, Barbacena, cobraria dos súditos uma postura mais leal a Portugal, tomando medidas governamentais: em cumprimento à ordem de D. Maria, a Piedosa, rainha de Portugal, Barbacena “comporta-se como se estivesse falando aos telespectadores: A Derrama será lançada. Boa noite, senhores!”⁷⁶

Embora o novo governador tenha uma postura condizente à vontade de Portugal, fica-nos evidente a sua preocupação com o que se passa na colônia, reiterando, algumas vezes, que a Derrama⁷⁷ é uma ordem expressa pela Coroa Portuguesa. Contudo, a sua viabilidade (o

coringa é despertar a consciência crítica diante do que sucede na trama, tendo, então, uma postura distanciada. Por outro lado, de acordo com a autora, tais mecanismos não podem ser considerados irreversíveis, pois no final da peça, diante do insucesso da empreitada liderada por Tiradentes, esse passa a integrar o coro; também o coringa exerce o papel de sofrer o sentimento de culpa do protagonista. Nessa reflexão, “flui com igual eficiência da ação do protagonista e da demonstração do coringa. Ambos, um pela razão, outro pelo envolvimento emocional, nos oferecem a compreensão do erro, a indicação do caminho e do modelo a seguir”. Assim, acreditamos que os autores quiseram evidenciar a necessidade de conscientizar a plateia sobre a repressão que crescia no país, bem como do anseio de reforçar a luta anti-imperialista, uma vez que o passado foi relido, e apenas se pôde chegar a este por meio das inquietações do presente. Para outras questões, consultar: CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes – E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁷⁵ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p.71.

⁷⁶ Ibid., p.101-102.

⁷⁷ Nas próximas cenas, assistimos à suspensão da Derrama realizada por Barbacena, em vista de que o número de conjurados contra o governo crescia. Com isso, parece-nos que as autoridades políticas já reconheciam, e reconhecem —“ no presente dos criadores” — a existência de grupos revolucionários contra a postura autoritária do governo. A partir das reflexões do historiador Alcides Freire Ramos, ressaltamos que são muitas as narrativas que trabalham a Inconfidência Mineira, por vários ângulos e nuances. Tendo como objeto de estudo o filme *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, o historiador investiga os pormenores dessa linguagem, e reitera que o filme não toca em várias questões presentes nos documentos e recortes jornalísticos da época da Inconfidência. Entre elas, a questão da derrama e do assassinato do vice-rei. O autor assevera que os roteiristas buscaram ressaltar a vida pública de Tiradentes, para construir a imagem de um ativista político, aquele que se debruçou sobre a possibilidade de eclosão do movimento revolucionário/libertário de sua época. Assim, na narrativa fílmica, o acontecimento da Inconfidência é concebido por meio de uma perspectiva da esquerda, demasiadamente atuante no calor dos anos 60/70. Ramos, ainda, faz um apontamento-chave, para compreendermos melhor a intencionalidade dos roteiristas/direção: É sabido que Tiradentes também reservou tempo para a leitura sobre as principais ideias revolucionárias, que circulavam em seu tempo. Contudo, a concepção dos criadores projeta Tiradentes sem negligenciar o ideário revolucionário, o qual é explicitado pelas ações práticas do protagonista contra a repressão. Vale lembrar de que o projeto do filme foi pensado em agosto de 1970, quando a decretação do A.I-5, que será discutido adiante, despertou a reação dos militantes mais radicais. Para maiores detalhes, consultar: RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002, p.189-267.

pagamento das dívidas de muitos cidadãos) parece pouco eficaz para um país cujas mãos não possuem o controle de sua própria riqueza:

Francisco (Tem o tom de Ordem do dia) - Todos os nossos governantes afirmam que só o sacrifício de hoje criará o bem estar de amanhã. Mas vivemos sempre o hoje. O amanhã só se faz tardar. O povo já não aceita promessas de futuro.

Barbacena - Não é vosso dever, coronel, pensar em função do povo!

Francisco - A Derrama fará com que o povo se levante. Minas será livre!

Barbacena O povo não se levante nunca, nem que o açoitem – se é forte a mão que açoita. A Derrama será o açoite do povo.

Francisco - Perdoe, Excelência. A Derrama é cobrança de dívida. Não deve ser castigo!

Barbacena - A Coroa vê mais longe! O Brasil já se começa a pensar como país. Não só os mazombos que aqui nasceram, mas os reinóis que aqui ficaram, todos começam a pensar nas vantagens de cortar os laços com a mãe pátria. É perigoso deixar o povo pensar sozinho. Mesmo que a Derrama não trouxesse nenhum lucro, devia ser exigida. Só usando a força o povo sentirá a presença divina da Coroa.⁷⁸

No fragmento abaixo, temos uma discussão travada na casa do tenente-coronel Francisco de Paula, onde se encontram, com grande entusiasmo, intelectuais e autoridades, dentre os quais, Tiradentes. Os reconhecidos “inconfidentes” direcionam as suas atenções a um detalhe relevante: a revolução poderá ou não contar com a participação do povo?

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 organiza 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 fôr a vontade de todos. Vossa Mercê não terá o que temer. E nós aqui estamos falando em nome do povo.⁷⁹

O fragmento nos oferece vestígios valiosos para pensar a atuação da esquerda brasileira: o papel dos intelectuais e artistas engajados, quando o golpe já havia sido consumado e, assim como tal, revelado à sociedade brasileira algumas de suas mais cruéis faces, a repressão e a censura, necessárias para a manutenção do poder autoritário. Temos um grupo formado por intelectuais e civis, que deliberam os meios para a realização de um

⁷⁸ Ibid., p. 87.

⁷⁹ Ibid., p.108.

movimento de libertação, cuja “participação armada popular”⁸⁰ esteve em pauta. Porém, cumpre-se lembrar de que tal detalhe teórico encontrou um empecilho na prática, imposto pela distância alarmante dos intelectuais com as massas. No texto (já no início do segundo ato), o coringa expõe o ponto de vista dos criadores:

Coringa: - Quando pensamos escrever a história de Tiradentes, tínhamos a impressão de que Silvério não era tão safado como todo mundo dizia, nem o Alferes tão herói como constava. Depois, estudando, chegamos à conclusão de que Tiradentes foi mais herói ainda do que se diz e Silvério tão safado quanto consta. Mas não podemos discordar totalmente da análise que ele fez de alguns inconfidentes: é bem verdade que a maioria estava em cima do muro pronta prá qualquer lado, conforme o balanço. E, se é verdade que muitas revoluções burguesas foram feitas pelo povo, também é verdade que, nesta, o povo estava ausente, e mais que ausente, foi afastado. Por isso, cada conjurado ficou sozinho: longe do povo que não desejava, longe do poder que pretendia derrubar.

Sozinho, cada um pensava na sua prosperidade individual; sozinho, cada um pensou depois na sua salvação. Menos Tiradentes: este queria estar junto – mas escolheu mal com quem.⁸¹

Não podemos negligenciar que o Brasil de 1967 assistiu a uma série de transformações políticas, muitas das quais haviam sido silenciadas pelo golpe de 1964, pois a preservação do regime recém-instituído se dava pela lógica da necessidade de encobrir as atrocidades advindas da censura e da repressão. A ausência das massas foi umas das características que deveria ser mantida para os que estavam no poder e lhe eram empáticos. Sendo assim, consideramos que os autores de *Arena conta Tiradentes*, atentos a tais transformações, tiveram como intuito repensar os caminhos estéticos, desenvolvendo alternativas de produção que dessem continuidade à criação de diálogos críticos com a platéia, sem se mostrarem

⁸⁰ A questão da luta armada não é exclusiva do momento de escrita da peça. Trata-se de uma vontade semeada, alguns anos antes de 1964, por membros da esquerda mais audaciosa. No entanto, enquanto o PCB seguiu à risca a ideia pacífica da revolução brasileira, buscando a paulatina implosão do sistema capitalista, outros militantes se desvencilharam de tal partido, acusado por seu imobilismo frente às transformações sociopolíticas do país. Dessa vez, sem muitos receios, esses militantes buscaram expressar os seus descontentamentos por meio da ação política/armada. Contudo, faltou-lhes uma leitura mais cuidadosa e rigorosa sobre a relação entre a burguesia brasileira, o imperialismo norte-americano e o latifúndio, bem como faltou atenção à situação social de grande parcela da população brasileira, relegada à exclusão. Em outras palavras: a despeito de que a luta armada ganhou força maior nesse momento, tal experiência no Brasil merece uma reflexão mais específica, que não desconsidere as circunstâncias históricas condicionadas pelo golpe de 1964. Para maiores detalhes, consultar: RIDENTE, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.

⁸¹ Ibid., p.126.

apáticos diante das questões sociopolíticas.⁸² Assim, nos trilhos do realismo, a presença do “ator-coringa” é uma questão que não pode passar despercebida por nossa análise. Afinal, a adoção, por parte dos criadores, de tal mecanismo foi condicionada pelas vicissitudes do momento.⁸³

Assistimos nas próximas cenas, numa sequência temporal não linear, a delação de Silvério – um dos inconfidentes - ao governador Barbacena sobre o levante aspirado e planejado por Tiradentes. Este último, aos poucos, fica relegado ao isolamento diante da falta de fidelidade dos seus, até então, companheiros, à medida que o medo desses passa a demonstrar a fraqueza de um ideal. Na estrutura de um inquérito, o discurso abaixo é instigante:

P. Carlos: - Como ministro, não lutei contra o poder: apenas contra seus excessos. Isto ocorre com frequência: a Igreja muitas vezes assume a aparência de revolucionária, quando na verdade apenas luta contra os excessos de um poder e não contra a sua essência.

Juiz: - Reverendo: um poder não existe em sua essência. Existe no dia a dia. Quando é difícil para o povo aceita-lo, o povo se revela em seus excessos. Ele se aplica com brandura ao povo dócil, com energia ao amotinado. Não é por capricho que o Estado se mostra de uma ou outra forma: é por necessidade, é por desejo de preservar-se. Numa República Democrática como a que foi sonhada por vossa Paternidade o povo descontente elege e troca seus governantes. Mas num sistema como este em que vivemos, a impopularidade do poder é compensada pela sua força. Os excessos de um

⁸² Cabe-nos ressaltar que, parece-nos, o intuito dos autores era o de não encarmos a realidade como um dado pronto e acabado, pois ela está em constante transformação, que às vezes pode se tornar imperceptível àquele que não consegue notar a existência de um processo histórico que condiciona – e atenua – o que vem a ser representado. Nessa linha de raciocínio, mais uma vez, aqui, a estética realista é repensada pelos criadores, a partir da ideia de que esta não pode se privar de buscar compreender uma realidade complexa; daí seu caráter experimental, que, nas palavras de Dort “procede por aproximações e não cessa de questionar suas maneiras de reproduzir ou de interrogar o mundo” (DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.119).

⁸³ Para melhor refletirmos, cumpre-nos lembrar de que o método “coringa” pôde ser trabalhado com maior rigor nesse momento. Como a ausência das massas na participação da vida política do país era um problema cotidiano, e se, para os autores, pertencentes ao Teatro de Arena (que na época engendrou trabalhos comprometidos com a ausência de liberdade no país), a arte é uma representação da realidade, há confluência dessas perspectivas na figura do Coringa. Na trama, ele cumpre mobiliza a narrativa, por ter o poder de suscitar a consciência crítica do espectador, dele se aproximando em alguns momentos, bem como por se distanciar dos personagens e tecer, de maneira fria (entenda-se sem sentimentalismos), explicações sobre as cenas anteriores e as que estão por vir. Para compreendermos melhor esse mecanismo da linguagem, propomos enxergar o Coringa como um ator, uma vez que ele executa uma ação. No entanto, sugerimos vê-lo também como a consciência de um de seus criadores, que fala ao tempo presente (1967). Por essa via, tal sistema não nasceu por acaso, reforçando o princípio de que uma obra de arte está aberta e possui uma percepção apurada sob a realidade que a cerca, que pode estar fadada, muitas vezes, ao que ela – a peça – já propõe em sua estrutura.

sistema são a sua essência. E se contra eles luta a igreja, não luta apenas contra os excessos do poder mas contra o poder em si. E assim se torna revolucionária. Fica portanto provada a sua culpa!⁸⁴

Aos poucos, todos os ditos “revolucionários”, aqueles que de alguma forma se reuniram para discutir as injustiças sociais na vida da colônia, bem como a necessidade de libertar o Brasil, começam a fugir de sua responsabilidade. Isso revela que muitos estiveram ligados aos seus próprios interesses e privilégios, enfraquecendo o movimento revolucionário. Em contrapartida, como adverte a historiadora Michele Soares:

Porém, entre eles, se destaca Tiradentes que reúne qualidades morais e intelectuais de alguém que luta por seus ideais de justiça e liberdade [...]. Assim, o seu erro teria sido acreditar que os outros envolvidos no movimento tinham os mesmos ideais e que eram confiáveis.⁸⁵

Em contrapartida às justificativas ideológicas repressivas das autoridades políticas do século XVIII, os autores apresentam ao leitor/expectador o Tiradentes que não abriu mão de suas convicções políticas, que não mediu esforços, entregando-se de corpo e alma para conseguir reunir um número cada vez mais expressivo de conjurados. E que, por isso, foi preso e torturado, sacrificando-se pela liberdade. A metáfora é exposta ao público-alvo, o qual, nesse momento, é constituído por artistas e intelectuais: se fala sobre a questão da luta pela liberdade, durante os finais do referido século, como forma de se questionar a sua ausência no momento em que a peça é encenada. Ao rememorar o processo criativo do texto, Boal frisa a relevância de trazer tal versão/solução cênica para a época:

Tiradentes poderia ter secretos planos de fortuna individual se sobrevivesse a Inconfidência: preferimos mostrá-lo como um homem que deseja a liberdade não para si mesmo, mas para o povo; preferimos aceitar a visão que dele se tem tradicionalmente, ainda que seja esta talvez mistificada.⁸⁶

Na onda dos acontecimentos, insatisfeitos com a violência crescente no país, sentida cada vez mais na falta de liberdade artística nos processos criativos, Guarnieri estreia

⁸⁴ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p.152.

⁸⁵ 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, p. 72.

⁸⁶ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p.51.

Animália, engendrada pelo Teatro de Arena, no dia 07 de junho de 1968, no Teatro Ruth Escobar.

O texto apresenta uma estrutura dramática mais simples do que a dos anteriores. Não se fala por meio de metáforas. Aqui elas praticamente não aparecem. As rubricas direcionam os atores, o que nos leva a refletir que, para o seu autor, mais importante do que ser alguém em cena, é aquilo que se faz em cena. Os personagens não recebem nomes, mas são conhecidos, pelo leitor, por meio de “denominações coletivas”, que representam a teia dos impasses gerados pela atuação de distintos segmentos da sociedade brasileira.

Sem rodeios, o autor já nos deixa claro que a situação dramática terá como cenário um palanque montado em uma praça pública. Ao fundo, uma grande tela para projeção de slides. Os personagens se aproximam diante do palanque, atentos. Em meio à multidão, um moço é cercado por um grupo. Porém, não desanima e persiste: - “(num grito quase desesperado) Fora!... Abaixo a ditadura!... Viva América Livre!”.⁸⁷

A postura do Soldado é a de abafar qualquer tentativa subversiva ao poder ditatorial. O personagem representa os militares que tomaram o poder em 1964. Diante do crescimento gradual da oposição aos ditames do governo militar, aparece-nos a pretensão desse grupo social de buscar mecanismos para alienar a população brasileira, mascarando os embates políticos do momento. Exemplo de tal intencionalidade se apresenta no discurso seguinte, quando o soldado faz uso do seguinte vocativo:

Soldado- (pigarreia e recomeça o discurso) *Cidadãos!*... É no instante... (prossegue ininteligivelmente) a la Renato Consorte. Apenas sons, as sílabas não formam palavras; cantilha. Inflexões sem conceito; de quando distinguem-se algumas palavras, pedaços de frases – “desenvolvimento”... “futuro da nação”... “contenção da inflação”... “bem estar social”... “metas do governo”...⁸⁸

Era necessário silenciar as vozes da oposição. Para tanto, muitos militares, dentre outros segmentos sociais empáticos às atitudes tomadas pelo governo ditatorial – uma parte da Igreja Católica e da burguesia nacional –, praticaram a violência, em sentido amplo; pois, além das torturas físicas, as quais eram encobertas pelo governo, prevalecia, de maneira desmedida, a violência psicológica: o Brasil desse momento revelou a sua hipocrisia e intransigência frente aos anseios de intelectuais e artistas. O caráter invasivo do governo era

⁸⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Animália*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004, p. 8.

⁸⁸ Ibid., p. 9 (grifo nosso).

cada vez mais presente na vida do país, asfixiando, em especial, muitos artistas, haja vista muitos espetáculos terem sido interditados por meio de prescrições da censura; censura que, muitas vezes, agia sem coerência, com ações que fora de qualquer compreensão.

Adiante, deparamo-nos, na narrativa, com uma cena instigante: em ritmo de brincadeira, com direito a distribuição de prêmios e propagandas institucionais – pois aqui o cenário anterior se transforma em um programa de auditório –, o Soldado, numa tentativa de convencer a multidão, que se encontra em frente ao palanque, deixa-nos claro qual era um dos principais problemas do Brasil (como se não houvessem outros atrelados à atuação de um Estado excludente e autoritário): “Soldado – E vamos prosseguir com a nossa brincadeira, nunca esquecendo que pior que a corrupção só... Coro – Subversão!”⁸⁹ Para tanto, ele cria uma hierarquia cujos problemas, obviamente, são supostamente listados de acordo com a conveniência de quem está no poder.

O Soldado é interrompido várias vezes pelo Hippie e pelo Moço, quando tenta dar continuidade ao seu discurso. O primeiro não apresenta fator de risco à ordem vigente por não ser considerado um elemento agregador. Já a presença do Moço e da Moça nesse mesmo espaço público – uma praça – representa os anseios do segmento jovem e revolucionário, que busca o cumprimento de suas exigências para a efetivação de mudanças no país. Próximo a isso, a presença do Mudo e da Muda e o fato de apresentarem esparadrapos na boca, nos revela que tais personagens representam os operários e camponeses reprimidos. Apenas um detalhe: não nasceram reprimidos, mas foram calados com o golpe de 1964, que buscou coibir qualquer participação popular adversária ao poder instituído. A seguir, na trama, a rubrica sinaliza o deslumbramento desses trabalhadores diante de um aparelho de televisão, bem como a manipulação dos militares.

Slides – Sobrepõe-se ao perfil de fábricas rostos de gente do povo, operários e camponeses, homens, mulheres e crianças, moços e velhos. Mudo e muda querem beijar-se. O esparadrapo impede. Agonia. Por fim descobrem que podem arrancar o esparadrapo um do outro com os dedos. Ansiosos estão por libertar-se do esparadrapo quando o soldado corre para ligar o aparelho de televisão. 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.⁹⁰

⁸⁹ Ibid., p.14.

⁹⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Animália*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004, p.16.

Na passagem, Guarnieri parece pôr em xeque o poder de manipulação do Estado. Assim como outros artistas engajados, tem consciência de que o cerceamento das liberdades estava ganhando força maior e, assim, tornou-se necessário que a população brasileira tomasse conhecimento dos problemas do Brasil, ocultados pelos veículos de comunicação, que buscaram persuadir a opinião pública, dificultando, com isso, a possibilidade de questionamento da vida política do país. Como adverte a historiadora Nádia Ribeiro, “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”.⁹¹

As ações contestatórias do Moço persistem, aumentando o confronto com o Soldado. Na percepção desse último, num dos momentos no qual dialoga com a Senhora – a personagem que tipicamente representa a burguesia nacional – as ações violentas do Moço são injustificáveis e não merecem ser chamadas de revolucionárias. Com isso, Guarnieri propõe uma pequena pausa: as autoridades políticas encobrem a própria violência que praticam e fazem questão de evidenciar apenas um dos lados da história: o que está vinculado à desmoralização da esquerda brasileira – embora uma parte desta também tenha sido responsável pelos seus próprios fracassos.⁹²

⁹¹ RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, p.106.

⁹² De acordo com Marcelo Ridente, duas perspectivas de atuação contra a ditadura militar se consolidam: a primeira visava a volta do Estado de direito; já a outra não implicava necessariamente a ideia de redemocratização, mas, sobretudo, a de revolução. Sobre a última, o autor nos chama a atenção para o fato de não negligenciarmos as contradições da luta armada no Brasil e as dificuldades de pô-la em prática, em vista de que a opção e adesão dos intelectuais a tal projeto não teria alcançado grandes proporções, deixando lacunas para pensarmos as divergências de pensamento (e de atuação) da esquerda brasileira. Exemplo disso se expressa no fato de alguns grupos não terem assumido “de corpo e alma” esse projeto. Outros, ainda, por terem atuado sem maiores reflexões sobre os riscos e as possibilidades de acerto. E há aqueles que não se propuseram a se transformar em organizações militaristas, além de outra parte da esquerda que ficou proibida de se envolver com atos de guerrilha urbana, a exemplo da Ação Popular (AP). Importante lembrar que, uma vez aderido a tal projeto, o intelectual deveria passar por um processo de transformação, que em si mesmo exigia uma boa dose de empenho e preparação. Sob o ponto de vista do autor, essa é uma característica importante, dentre outras, e que ajuda a compreendermos a derrota da luta armada no Brasil. Tendo como horizonte revolucionário a experiência Cubana, entre outros focos na Argentina e no Uruguai, o autor reitera que a resistência armada não foi meramente uma luta institucional. Mais do que isso, tal experiência se enraizou numa percepção analítica e crítica sobre a situação mundial, o que fez muitos militantes apostarem no caráter de libertação nacional e socialista da revolução brasileira. No entanto, o caráter ilusório da esquerda armada não se mostrou suficiente, perdendo definitivamente as suas forças com o endurecimento do regime militar (RIDENTE, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993). Reiteramos, ainda, que, por meio de *Animália*, Guarnieri está imbuído dos

Sem ter em mente os perigos que estão por vir, o Moço não desiste de lutar e a Moça acompanha-o nessa empreitada. Os dois chegam a ser assassinados pelo Soldado, enquanto os Mudos hesitam em ajudá-los, não apenas em função do trauma que carregam, mas também porque chegam a ser tolhidos pelo cassetete e pela arma do Soldado, recursos necessários para a manutenção da segurança. Tais conflitos são aveludados pelo discurso da Senhora; para ela, a participação popular é louvável apenas quando se manifesta pela bondade e caridade ao próximo, presentes nas campanhas assistenciais. É claro que, aqui, mais uma vez, o discurso religioso aparece na trama para reforçar o conformismo, eliminando qualquer possibilidade de questionamento da ordem vigente.

Importante destacar, nesse momento, a necessidade de Guarnieri, e de muitos intelectuais, artistas e demais engajados, de convocarem a união de todos aqueles que buscavam lutar contra as imposições do governo ditatorial. Nesse sentido, a tônica emergencial pode ser vislumbrada, em *Animália*, pois há, na peça, traços que nos permitem compreender as dificuldades que a esquerda brasileira vivenciava em 1968, no tocante à união das forças adversárias ao poder, união para lutar contra um inimigo em potencial: a ditadura militar. Assim, se “Guarnieri atribuiu ao estudante a responsabilidade de atuar e mudar o

problemas de seu tempo e chama-nos a atenção, em tom emergencial: a ditadura só será derrubada com o apoio de todas as forças sociais, fator que esteve condizente com as orientações do PCB.

Convém lembrarmos que muitos projetos artísticos diferenciados começaram a se manifestar momentos antes, sendo construídos por meio de diferentes perspectivas de intervenção social, os quais, muitas vezes, propuseram uma ruptura com as orientações do PCB, a exemplo do Tropicalismo. De acordo com a historiadora Kátia Eliane Barbosa, o Tropicalismo foi uma experiência estética que nasceu num momento frágil do Partido, em que esse vivenciava um dos períodos críticos de sua história. Inconformados com a postura pacifista do PCB, muitos artistas buscaram criar novos diálogos com a sociedade de seu tempo e, para tanto, se fundamentaram na adoção de um novos repertórios. Foi o caso do espetáculo *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenado no Teatro Oficina, de São Paulo, no ano de 1967. Inspirados pelo trabalho cinematográfico de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, o trabalho do Oficina se pautou por experimentações adquiridas por meio dos ensinamentos de Bertolt Brecht, Artaud, Grotowsky, entre outros. Assim, os personagens passaram “a ser enfocados a partir de um lugar social e não mais sendo tratados de forma realista”. Ainda de acordo com a autora, muitos artistas contemporâneos a tais transformações sociais acusam a atuação do Teatro Oficina nesse momento, por sua *visão irracional e apocalíptica* sobre a conjuntura. Ela reitera que tal julgamento é um equívoco, se levarmos em consideração que, de fato, o Oficina buscou fazer um teatro mais ousado e irreverente, suscitando, com isso, uma nova estética. Contudo, o grupo não perdeu a sua credibilidade histórica, pois a radicalidade da proposta deve ser entendida diante “da necessidade de estabelecer uma nova relação com a plateia, por meio de uma estética que explorasse todas as possibilidades do palco e tirasse esse público do estado letárgico em que se encontrava”. (BARBOSA, Kátia Eliane. *Teatro Oficina e A Encenação de O Rei da Vela (1967): Uma representação do Brasil na 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).

mundo – pois na peça só ele contesta o poder militar –, também reconheceu as limitações políticas dessa juventude”.⁹³

Ainda no mesmo ano, Guarnieri escreveu o texto *Marta Saré*. A direção esteve nas mãos de Fernando Torres, com cenário e figurino de Flávio Império e direção musical de Flávio Castilho. A estreia se deu no Teatro São Caetano, no Rio de Janeiro; após alguns meses, o espetáculo inauguraria o Teatro São Pedro, na Barra Funda, em São Paulo.

A trama gira em torno da vida sofrida da protagonista, Marta Saré. O ambiente inicial é, de novo, o Nordeste, marcado pela miséria, pobreza e coronelismo. A história é comovente e repleta de momentos com acentuado grau de violência.⁹⁴ Órfã desde recém-nascida, Marta é levada até uma igreja, sendo acolhida por um casal – Deodora e Coronel – que desejava ter uma filha. Na fazenda, os conflitos são desencadeados quando a protagonista se envolve com um dos empregados, provocando a fúria do Coronel, que a deseja como sua propriedade. A camponesa, aos poucos, será desprovida de seus direitos. Estuprada pelo coronel e, imediatamente, expulsa da fazenda, Marta, para sobreviver, passa a se prostituir, na cidade de São Paulo; logo após, se casa com Antônio, que a tira da prostituição, oferecendo-lhe uma vida segura e estável, contanto que ela se mantivesse fiel ao pacto conjugal.

No entanto, na pensão onde o casal se hospedava, um dos hóspedes encanta Marta, por sua disposição e juventude; o hóspede, Romão, conta com a sua ajuda para se esconder da Polícia Política. Os dois passam a se relacionar e, aos poucos, Romão lhe apresenta a

⁹³ 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, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, p.34.

⁹⁴ De acordo com Guarnieri, a pedido de Fernando Torres, o texto original teve de passar por algumas modificações, pois a ação dramática se desenvolvia pelo fluxo de lembranças da protagonista, isto é, o enredo não seguia uma cronologia linear, o que provocou estranheza por parte da produção que julgou ser necessária a realização de algumas mudanças que pudessem trazer maior clareza e compreensão (GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.98-100).

Quanto à questão da linguagem em *Marta Saré*, a atriz Fernanda Montenegro, que interpretou a protagonista, tece alguns comentários relevantes sobre a oportunidade valiosa que teve em trabalhar um texto de Gianfrancesco Guarnieri. Do ponto de vista qualitativo, a atriz realça que a peça exige uma reflexão maior, para não cair em alguns equívocos, como, por exemplo, o de tentar enquadrá-la em algum movimento artístico. A linguagem é direta, sem rodeios e nada requintada, em contrapartida a outras produções voltadas para o “bom gosto e tanta elegância” – o texto, ainda reitera a atriz, pede licença ao leitor por ser às vezes tão grosso e cruel. Fernanda Montenegro termina a sua avaliação enfatizando o fato de ter montado mais um texto nacional, “o prazer de representar uma personagem cheia de amor e violência”. Vale lembrar que a atriz rememora o espetáculo em 1969, quando houve maior enrijecimento do regime militar. In: *Revista de teatro SBAT*, Rio de Janeiro, nº 368, março-abril de 1969, p.24.

relevância da luta política. Contudo, tanto Romão como Antônio falecem, e, a partir daí, Marta Saré resolve abrir um bordel em parceria com uma amiga. As mulheres do bordel começam a se posicionar contra a participação do país na Segunda Guerra Mundial, ao lado dos Estados Unidos. Observa-se aqui, mais uma vez, a recusa da esquerda em aceitar uma política de aproximação ao capital norte-americano. Não que o autoritarismo instalado no país, em 1964, tenha sido exclusivamente um projeto norte-americano. Como afirma Nádia Ribeiro, as elites nacionais também temiam a força dos movimentos sociais emergentes no final da década de 1960 – tanto no Brasil quanto em outras coordenadas da América.⁹⁵

Junto a outras mulheres comunistas, Marta é presa e detida por seis meses, por ter participado de uma manifestação contra o envolvimento do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Além disso, por ter escolhido a prostituição como mecanismo de sobrevivência no sistema capitalista, ela é julgada pelo Partido, que a impede de ser uma legítima representante. Nesse momento, o prostíbulo é interditado, e a indignação e revolta diante da postura do Partido aumentam, pois ele deveria se ocupar com questões mais relevantes e menos morais. Sem perspectiva de se manter, Marta aproveita a oportunidade criada para vender a casa, quando consegue matar o comprador, e a si mesma.

Não é à toa que Guarnieri traz aos palcos brasileiros, em 1968, o acontecimento da Segunda Guerra Mundial. Ao compará-lo ao referido ano, o dramaturgo tenta reforçar a tomada de iniciativa por parte da população brasileira. Com argúcia, o autor nos coloca frente aos embalos políticos e à férrea censura que crescia no Brasil, censura que ganhava contornos cada vez mais nítidos. Isso implicava um olhar para o passado, não muito distante – governo Dutra, no pós-guerra –, caracterizado por realizar uma política externa independente, aliada ao capital norte-americano. A partir daí, o PCB perderia a sua expressividade reivindicatória e seria posto na ilegalidade.⁹⁶

Na trama, embora as mulheres comunistas não tivessem alcançado êxito durante a manifestação, Guarnieri propõe uma reflexão sobre os caminhos que deveriam ser trilhados pela esquerda brasileira, uma vez que a luta armada foi se tornando uma opção radical de enfrentamento da ordem vigente. Nesse sentido, afirmamos, com Nádia Ribeiro, que

⁹⁵ RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2011, p.115.

⁹⁶ *Ibid.*, p.115.

“Guarnieri continuou produzindo e enfatizando em sua obra o descontentamento com os governos militares, mas em consonância com as diretrizes do PCB”.⁹⁷

1.3 1968, o golpe no interior do golpe: o teatro como resistência

O Estado brasileiro, em meio às reivindicações sociais marcantes do ano de 1968, respondeu de forma cada vez mais intransigente, valendo-se do uso da violência para intimidar e abafar as manifestações dos distintos segmentos da sociedade. Como se não bastasse, a decretação do Ato Institucional n.5 (A.I.-5) abalou seriamente grupos sociais, cerceou liberdades e causou significativo impacto em diferentes produções artísticas, então em crescente processo de florescimento.⁹⁸ Nesse sentido, embora as restrições políticas prejudicassem o trabalho de muitos artistas, outras possibilidades de intervenção sociopolítica foram gestadas à luz desses embates, e muitos artistas não desistiram de pensar a sua arte com responsabilidade social, a exemplo de Guarnieri.

Criar diálogos com a sociedade do início da década de 1970 foi uma tarefa cada vez mais difícil, haja vista a impossibilidade dos artistas e demais engajados tecerem abertamente uma crítica à atuação do governo militar. Os sonhos da década de 1960 foram duramente interrompidos, o que fez com que muitos artistas optassem por novas estratégias de intervenção, as quais, muitas vezes, muitas vezes, se desvincularam, definitivamente, das teses do PCB.⁹⁹ Nas palavras de Guarnieri, muitos artistas se perderam no caminho, diante do aumento gradual das tensões do momento:

⁹⁷ Ibid., p.117.

⁹⁸ Logo após o A.I.-5, muitos artistas e intelectuais sofreram perseguições. Alguns chegaram a ser presos, outros, torturados. Um exemplo é peça *Roda Viva* (dirigida por José Celso Martinez Corrêa), invadida pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), um grupo de extrema direita, após a apresentação. O resultado, negativo, obviamente, configurou-se no cenário destruído e na prisão dos atores. Ademais, o diretor desse espetáculo, como forma de exílio, se mudaria para Portugal: deixar o país era uma solução viável para os artistas mais ousados.

⁹⁹ A decretação do A.I. -5, com o seu impacto na sociedade brasileira, no final da década de 1960, tornou-se ponto de reflexão precioso para os ativistas do PCB, à medida que levou à desarticulação de distintas organizações de esquerda, marcantes do ano de 1968, apesar dos diferentes graus e tipos de comprometimento político por elas mantidos. As perspectivas que nortearam o partido, nesse momento, voltaram-se àqueles que acataram a luta armada. Outras manifestações, lendo diferentemente o momento, atuaram de forma isolada, subestimando o potencial das forças reacionárias que estavam no poder. Ainda de acordo com os documentos do partido, o avanço do autoritarismo e do arbítrio do regime revelou uma de suas faces mais cruéis, o que dificultou o desempenho da oposição. Assim, a tarefa da esquerda brasileira, na visão do partido, era formar uma frente de resistência ao regime ditatorial, que pudesse, aos poucos, agrupar as forças nacionalistas e democráticas advindas de distintos segmentos sociais (artistas, estudantes, sindicatos, etc.), favoráveis

Como autor, sempre me situei com honestidade procurando escrever e trabalhar de acordo com a situação do meu país. Com tantos problemas em cima de mim, e vivendo embaixo de uma casa de marimbondos, optei claramente pelo seguinte: é isso o que tenho que fazer e vou fazer da melhor maneira possível, vou ter jogo de cintura... Ter jogo de cintura não significa se trair, significa, sim, procurar umas brechas para poder dizer as coisas. E eu acho que tenho feito isso. E para fazer isso, claro, é necessário ter certamente uma qualidade de político. O autor precisa realmente ter uma noção política do que está acontecendo e não absolutizar... Tive muitos colegas por aí que absolutizaram e se desesperaram diante dos momentos terríveis, e isso posso garantir, aconteceu, porque lhes faltou uma visão política correta.¹⁰⁰

O início da década de 1970 foi marcado pela presença de uma árdua censura e repressão política. Os dizeres de Guarnieri traduzem a vontade de muitos artistas daquele momento de transformarem as suas habilidades artísticas em meios de resistência. Ainda, podemos constatar que a pressão constante da censura não inibiu o potencial criativo de muitos artistas, resultando em trabalhos significativos, cujos projetos estético-políticos merecem ser reavaliados à luz de suas especificidades históricas.

Os canais abertos de contestação se fecharam; nesse impasse, Guarnieri sentiu a necessidade de driblar a censura militar, optando por construir uma dramaturgia que pudesse dar continuidade ao diálogo com os problemas do momento. No campo dramático, a luta continuou, adotando novas formas de intervenção sociopolítica. Nesse sentido, os próximos textos de Guarnieri trouxeram a busca por um denominador comum: a liberdade de expressão: no primeiro deles, *Castro Alves pede passagem*, produzido em 1971, destacamos a tentativa do autor de valorizar a palavra propriamente dita, e a importância de seu manejo eficiente para o teatro. Essa intencionalidade está implícita na passagem a seguir, logo no início da trama: “Salve irmão, minha palavra,/ Que tem gosto, som e cheiro,/ Só canto por gosto e gosto/ De meu canto brasileiro”.¹⁰¹

à luta contra a opressão do regime, bem como à sua política entreguista, que mascarava a realidade sofrida de grande parte da população brasileira. Para tanto, o partido reiterou, inúmeras vezes, em seu discurso: um dos primeiros passos para a efetivação dessa luta estaria na tentativa de mudar a opinião pública, que, nesse momento, teria sido facilmente comprada pelo regime por meio da ação da imprensa e de órgãos de censura e repressão. Para maior detalhe, vale a pena consultar: CARONE, Edgar. *O P.C.B.* (1964-1982). São Paulo: Difel, 1982, v.2, p.85-102.

¹⁰⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. p.66.

¹⁰¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Castro Alves Pede Passagem*. [1971]. In: *Biblioteca Digital de Peças Teatrais*, Uberlândia, p.42. Disponível em < www.bdteatro.ufu.br >. Acesso em: 15 de maio de 2013.

A peça é dividida em dois atos; a narrativa se desenvolve em um ambiente televisivo: um programa de auditório é criado, com o título de “Esta é a sua Vida”, e traz um convidado especial, Castro Alves, chamado carinhosamente de Seceu.

No primeiro ato, a rodada de perguntas se inicia. Alguns entrevistadores são chamados a se aproximar do poeta. São eles: a Cantora – a primeira a se pronunciar –, o Jornalista, o Cantor Jovem, o Telespectador e o Teleator. Como em *Animália*, são personagens que não recebem nomes, e que, portanto, não são pensados no plano individual, mas por meio das categorias a que pertencem. Ainda, durante a entrevista, em tom de surpresa, o irmão mais velho de Castro é convidado a dialogar com ele, bem como Leopoldina, a mucama que cuidou de Castro na infância, que, aparecendo no quadro, reforça ainda mais o clima nostálgico do programa.

Influentes na formação de Castro Alves, a história trágica de Pórcia e Leonino é revivida e tomada como exemplo de coragem, uma vez que o casal buscou romper os laços convencionais de sua época, final do século XIX, para viver um grande amor. Ademais, sendo incitado, o tempo todo, pelo apresentador e pelos convidados a rememorar momentos importantes de sua formação, são revividos, pelos atores presentes, fragmentos da vida de seu tio, João José Alves. Para a escrita de Castro Alves, a vida desse tio teve peso significativo, pois ele se empenhou na luta coletiva, em nome do povo, contra mandatários locais, na região onde morava.

No segundo ato, a rodada de perguntas continua. Logo no início, o apresentador e Zé Antônio começam a discutir, pois este último, diferente dos demais, trata o que está sendo realizado no programa com maior lucidez, pondo em xeque o poder de manipulação da televisão, com destaque para a agilidade de informações deste veículo de comunicação, fator que inibe a formação crítica de seus telespectadores. No texto, uma pausa para tal discussão pode ser notada a seguir:

Zé Antônio: Não, espera aí. Se é pra falar, vamos falar a verdade. O que mais te impressionou no tio, não foi isso não... O que mais impressionou no tio foi a atitude piedosa de St. da Idade Média que o tio teve no fim de carreira... Foi isso que o impressionou. Esse amor pelo povo, pelos negros não passa de piedade. A igualdade humana não é uma necessidade moral, é uma conquista...

[...] **Apresentador:** Ai, ai, ai... Vamos medir as palavras, façam o favor... Vamos ter um pouco mais de controle, Zé Antônio... Nosso programa é visto por milhares de pessoas, elas merecem todo o nosso respeito, são a razão principal de nossa atividade... Pediria então que todos vocês usassem uma

linguagem mais acessível, facilmente compreensível, somos vistos e ouvidos por gente em todos os níveis culturais e não é justo que só alguns privilegiados possam entender o que se diz aqui...

Zé Antônio: Quer dizer que se alguém se atreve a fazer um raciocínio lógico a população vai ter meningite?

Apresentador: Estou pedindo somente que sejam claros e objetivos. O telespectador está interessado em fatos e não na análise deles. Em casa analisam como bem entenderem... E se quiserem!¹⁰²

Diante disso, podemos afirmar que Guarnieri foca nas transformações sociais. A ausência de liberdade de expressão perpassa os mais distintos espaços de atuação; em especial, a publicidade televisiva que se fortalecia por meio de investimentos advindos dos segmentos sociais empáticos ao governo militar – dentre eles, o empresariado.¹⁰³

Adiante, algumas questões são levantadas a Castro Alves, dentre elas, se o poeta defendeu ou não certos valores na sociedade de seu tempo, tais como o valor democrático e o republicano. De imediato, o poeta deixa claro que a sua pretensão não é formar um juízo sobre tais questões, mas sim deixá-las em aberto para o espectador, frisando apenas o que ele fez e considera ser importante:

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, de reunião e de imprensa. Condenei a guerra e a tirania; abominei o terror e a violência como armas políticas, fui o cantor do heróis populares brasileiros, advoguei o voto feminino... – Considerava a nossa América a terra da liberdade, onde os vícios da sociedade europeia não deveriam medrar. Fui um homem do povo, das causas populares, vinculado a sua história e aos importantes políticos do País.¹⁰⁴

Retomar o tempo de Castro Alves para questionar o início dos anos 1970, parece-nos uma proposta viável que se utiliza da analogia, demarcando que, num passado não muito distante, uma significativa parcela da população brasileira procurou se libertar do poder

¹⁰² Ibid., p.29.

¹⁰³ De maneira significativa, o final da década de 1960 e o início da década de 1970 assistiram à consolidação da chamada indústria cultural no Brasil e em outras regiões do mundo. Voltadas para uma produção em larga escala, as produções artísticas se vincularam ou se adequaram a esta nova face do capitalismo. Tal fato geraria controvérsias, uma vez que os bens culturais (que expressavam o pensamento de esquerda) circulavam como produto industrial. Para maior aprofundamento, consultar: RIDENTE, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

¹⁰⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. Castro Alves Pede Passagem. [1971]. In: *Biblioteca Digital de Peças Teatrais*, Uberlândia, p.30. Disponível em: <www.bdteatro.ufu.br>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

opressor. O trabalho com a analogia não é inédito para o dramaturgo, como adverte Elza Cunha, *Castro Alves pede passagem* está vinculada “a certos processos dos últimos tempos do *Arena*, e na escolha – por afinidade – de um dos mitos mais caros à tradição do pensamento libertário brasileiro”.¹⁰⁵ A autora se refere ao texto *Arena conta Tiradentes*, como forma de reforçar o diálogo interrompido em 1968, retomado por meio de outra proposta estética, em 1971. A viabilidade dessa proposta se mostrou importante com vistas às restrições artísticas advindas pós A.I-5, que reprimiram qualquer possibilidade dos segmentos sociais menos favorecidos de reivindicarem os seus direitos. Com isso, esse foi o canal de contestação encontrado por Guarnieri, que não deixou de intervir na sociedade por meio de sua arte.

A trama caminha para o final da vida do poeta, que se entregou ao amor que sentia por Eugênia, uma mulher mais velha, de comportamento ousado para a época retomada, por ser dona de vários amantes. Os dois se reencontram e partem juntos para a Bahia, onde participam, como atores, da encenação da obra *O Gonzaga*. Contudo, a amante do poeta se arrepende de tê-lo acompanhado e acaba se envolvendo com outra pessoa, reconhecendo que não merece a sua atenção, pois ele ainda a deseja intensamente. Assim, Castro Alves mergulha em sua profunda dor, de forma delirante, apagando-se aos poucos.

Castro Alves pede passagem traz, sublinhamos, a possibilidade de o dramaturgo dar continuidade a um trabalho comprometido com as questões de seu tempo, pensando a realidade de maneira crítica e buscando, nela, intervir por meio do poder da palavra. Afinal de contas, como podemos perceber nas considerações de Nádia Ribeiro, longe de ser meramente contemplativa,

[a] poesia cumpre o papel de denúncia e não de acalanto, provoca o desajuste a 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.¹⁰⁶

O próximo texto de Guarnieri, *Botequim*, concebido em 1973, trouxe uma linguagem marcada por características novas: a ação dramática se desenvolve em um antigo botequim, num dia de tempestade, onde há personagens que se encontram, por acaso ou não,

¹⁰⁵ 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, p.167.

¹⁰⁶ RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, p.135.

impossibilitados de sair do local, em virtude do aumento de trovões e desabamentos. Logo no início da trama, deparamo-nos com a atmosfera criada por Guarnieri, que se vale das rubricas para reforçar o aspecto simples e desorganizado do estabelecimento.

A ausência de perspectivas de transformação da realidade é sentida pelas relações estabelecidas pelos personagens, no decorrer da trama: a princípio, Miguel, Indio e Carrapato representam as camadas populares, o que nos parece evidenciado pelo fato de tais personagens serem frequentadores assíduos do bar e por não possuírem emprego fixo. Embora os dois primeiros toquem instrumentos populares, como o violão, querendo com isso pagar seu consumo, observamos que sua habilidade não é valorizada pelos proprietários, que desejam o pagamento das bebidas à vista. A instabilidade metereológica é crescente e provoca distintas reações nos personagens, aludindo à crescente pressão exercida pela ditadura. Júlio e Dorinha, nesse sentido, representam a juventude, desanimada e praticamente sem forças para lutar contra a ditadura militar. No entanto, encontramos ainda neles – primeiro em Dorinha, que numa tentativa frustrante sai do local e volta desmaiada nos braços de Agileu, um operário – certa lucidez e inquietação diante das restrições impostas por esse momento histórico. No final da trama, Júlio muda de atitude e também resolve sair do bar, mas é impedido pelos demais frequentadores, que, por consumirem bebida alcóolica, já se encontram em estado de delírio, envolvidos pelo clima festivo que se instala no bar. O casal não resiste e entra na brincadeira, rememorando alguns momentos difíceis:

Julio (também arrastado para o jogo) Calma, pode estar doente!

Dorinha: Não! Telefonei para a casa dela, desapareceu!

Julio (mudando): Dorinha! O Castro, o Castro! Desapareceu!

Dorinha: Calma, pode estar doente!

Julio: Não, telefonei para a casa dele, desapareceu!

Dorinha: Corre, Julio! Corre!

Julio: Corre, Dorinha! Corre!

(Dorinha e Julio se abraçam num aperto desesperado. Todos aplaudem. Trovões e desabamentos).¹⁰⁷

Dona do estabelecimento e movida pelo próprio interesse, a Viúva também é uma personagem instigante, por se manter apática frente ao desespero do casal Dorinha e Júlio. Também não se comove com a história de seus fregueses: seu interesse pela obtenção do lucro

¹⁰⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Botequim. In: *Biblioteca Digital de Peças Teatrais*, Uberlândia, p.46. Disponível em <www.bdteatro.ufu.br>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

é maior, tirando proveito da embriaguez da freguesia e se desprendendo de qualquer relação afetiva.

Outra personagem importante é Olga, uma senhora cujas ações na trama nos remetem à preservação dos velhos e bons costumes, apesar de ela participar da festa no bar. Os seus dizeres evidenciam a atitude conformista diante da angústia e da inquietação dos demais, à medida que ela, o tempo todo, se mantém fiel à ideia de encobrir qualquer diálogo que possa despertar certa atitude crítica à normalização estabelecida pelo poder instituído:

Júlio: Ah, então o negócio é deixar todo mundo na ignorância. Quem sair se estrepa. As pessoas desaparecem e ninguém sabe porque nem como. Morrem e matam e ninguém sabe porque. E é o certo, é?

Olga: Não sei, nem me interessa. Quem sou eu para saber do certo e errado das coisas... Mas eu me pergunto: do que adianta noticiar e deixar o povo todo em polvorosa? Só pode atrapalhar. A gente não pode fazer nada mesmo. Assim, pelo menos, eles podem trabalhar em ordem, em sossego e tomam as providências necessárias. Eles sabem o que fazem, meu filho... Lindo. Vocês não acham?¹⁰⁸

Cabe-nos reforçar que essa estrutura dramática leva o leitor a se deparar com um universo criativo extremamente rico. As primeiras cenas de *Botequim* imprimem a sensação de que seus personagens – os frequentadores mais assíduos – Carrapato, Miguel e Índio, encontram-se simplesmente num bar, onde não são bem tratados pelos proprietários. Contudo, ao longo da trama, a aproximação entre os personagens se torna difícil, demarcando, com isso, o férreo momento no qual Guarnieri se insere. No final, a entrada dos encampados – identificados pelos números 1 e 2 – interrompe o clima festivo e faz todos ali presentes adotarem uma postura mais séria, o que leva os proprietários a se readequarem às regras impostas, dentre essas, a proibição da venda de bebidas alcoólicas; bebidas que, em cenas anteriores, fizeram muitos personagens revelarem suas verdades mais secretas.

A presença dos encampados, no final da peça – quando alguns personagens se encontram numa situação delirante e, outros, de certa forma, ainda lúcida (como é o caso dos jovens e de Agileu) –, parece-nos reiterar a dificuldade de se encontrar uma saída para os problemas desse momento. Nesse sentido, embora as restrições fossem constantes, Guarnieri não ficou inerte e, por meio de trabalhos como *Botequim*, deu continuidade a uma prática cultural engajada; pois, com a imobilidade dos personagens, presos num bar e incapazes de enfrentar a tempestade (referência alegórica aos acontecimentos políticos do país),

¹⁰⁸ Ibid., p.27.

conseguimos vislumbrar o potencial artístico de Guarnieri, que não se privou de tecer um diálogo crítico, sustentado em sua experiência adquirida nos palcos, em sua vida, o que mostra sua escrita como um espaço de aprendizagem.¹⁰⁹

Outro importante texto da década de 1970 é *Ponto de Partida*, que encerrou o que Guarnieri cunhou como o seu “teatro de ocasião”. A partir dos personagens, dos temas, enfim, da estrutura dramática, o dramaturgo teceu uma crítica aos problemas vivenciados pela sociedade brasileira daquele árduo momento, 1976: repensando sua arte, tendo em vista a atuação intensificada dos órgãos de repressão, elaborou *Ponto de Partida* como uma “parábola política”.¹¹⁰

A ação dramática se desenvolve em torno do impacto gerado pela imagem de um morto, que se encontra pendurado na árvore de uma praça, localizada em uma aldeia. Para muitos moradores, a situação provoca espanto e medo; para outros, é motivo de revolta e inconformismo. Afinal, o que teria causado a morte de Birdo?

D. Félix, com o apoio de sua esposa, Áida – contraditoriamente contra a vontade dela –, decide abrir um inquérito, pois além de temer o inconformismo da população local, ele sente a necessidade de criar artifícios para manter a segurança e a ordem na aldeia. Durante os depoimentos dos amigos e conhecidos de Birdo – e mesmo antes desses –, é evidente a pretensão dos mandatários locais: conduzir as investigações com vistas à versão, acatada por eles, de que Birdo havia se suicidado. Assim, o inquérito serviria apenas para buscar as razões para tal ato e legitimar o poder do casal. Importante lembrarmos que a predisposição do casal, logo nas cenas iniciais, o exime de envolvimento no evento, por não o reconhecerem como assassinato.

Nas considerações de Ludmila Sá de Freitas, o inquérito é tendencioso, visto como a tentativa de quem está no exercício do poder em manipular a opinião pública, abafar as vozes dissonantes e buscar “o consenso e a confiança do povo”, elementos indispensáveis àqueles que procuram legitimar a ordem estabelecida. Nesse sentido, e ainda de acordo com a autora, a figura de Birdo incomoda os mandatários locais, por ser questionadora e por remeter à força

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ Para ter acesso ao estudo sistematizado sobre essa forma narrativa, consultar: 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, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, p.72-73.

do pensamento, portanto, da palavra dita em uma conjuntura que não admite a formação de consciência crítica e revolucionária.¹¹¹

Durante o inquérito, as diferentes reações dos personagens diante da morte de Birdo assinalam as distintas maneiras de se relacionarem com o poder arbitrário. Dôdo, por exemplo, pastor e amigo de Birdo, evidencia, em suas declarações, a sua falta de lealdade com o amigo, uma vez que o medo o impossibilita de admitir a veracidade dos acontecimentos. A postura omissa do personagem é vista como ingratidão por Maíra, filha do casal, D. Félix e Áida, e amante de Birdo, pois, para ela, Dôdo deixou de pensar no bem estar da sua comunidade. Como assevera Ludmila Sá de Freitas, “é fundamental avaliar, também, as consequências desse ato, pois se o medo determina a omissão, esta, por sua vez, gera cumplicidade com a repressão”.¹¹²

Outro personagem, cujo testemunho contribui para ratificar a versão de suicídio, é Ainon, ferreiro e pai do falecido. Apesar de não acreditar nela, sua postura conformista simboliza, na trama, aqueles que se encontram subordinados ao poder, o que não contribui para o fortalecimento da luta contra a desigualdade e a injustiça social.

É-nos pertinente a seguinte ressalva: intimidados pelos mandatários locais, as posturas assumidas por Dôdo e Ainon evidenciam a existência de um poder arbitrário, que os inibe de agir por vontade própria, o que os mostra como certos de que nenhuma ação mudará a situação política e de que qualquer tomada de posição contra o fluxo vigente poderá transformar as suas vidas em uma emboscada. Destacamos, assim, que a opressão, bem como o fortalecimento dos seus artifícios, é uma das problemáticas apontadas por Guarnieri em consonância com a análise do PCB acerca da conjuntura brasileira desse momento, em que a luta pela volta das liberdades democráticas se mostrava premente, e necessária de ser enfrentada por militantes e intelectuais pertencentes às distintas instituições da sociedade civil. Como expressa o documento abaixo:

O Comitê Central do PCB, que se reuniu na mais rigorosa clandestinidade, conclama a todos os patriotas e democratas a unir suas forças em ampla frente única antifascista e patriótica, para assim intensificarmos, todos juntos, a luta pelas liberdades democráticas, contra a miséria e a fome, em defesa da soberania nacional, pelo isolamento e consequente derrota da ditadura.¹¹³

¹¹¹ Ibid., p.56.

¹¹² Ibid., p.68.

¹¹³ CARONE, Edgar. *O P.C.B (1964-1982)*. São Paulo: Difel, 1982, v.3.

Se por um lado temos personagens que não enxergam perspectivas de transformação da realidade, por outro, vemos Maíra que, por ter partilhado uma parte de sua vida com Birdo, nega a versão do suicídio. Para ela, a versão não fazia sentido, pois Birdo não se sentiu intimidado por questionar os rumos da vida política. Por meio dele, ademais, ela aprendeu a se posicionar criticamente diante dos abusos de quem exercia o poder, bem como diante das mazelas sociais. Com Ludmila Sá de Freitas, afirmamos que “amor que [Maíra] nutre pelo poeta transcende a relação homem-mulher, havendo o reconhecimento de sua renovação como ser político capaz de reações de protesto e oposição contra práticas intolerantes de quem governa”.¹¹⁴

Nas considerações de Nádia Ribeiro, embora Maíra se mostre empenhada na luta contra a versão oficial – o que significa se manter firme no propósito de lutar contra a injustiça social –, ela não obtém êxito, conforme vemos no desfecho da trama, quando, ao notar que o inquérito em torno da morte de Birdo não passa apenas de uma estratégia de manipulação de quem detém o poder, ela “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 a sua autoridade”. Logo após, o casal planeja e executa o aborto de Maíra, ato que pontua a violência do Estado brasileiro no tocante aos direitos humanos: o filho que ela carregava em seu ventre representava uma ameaça à ordem estabelecida, por ser filho de cidadãos que não se calaram perante o autoritarismo dos mandatários; assim, “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”.¹¹⁵ Nesse sentido, fica claro que as relações de pertencimento estão vinculadas às relações de poder estabelecidas, pois, na trama, a intimação usada por aqueles que “mandam” na aldeia evidencia as dificuldades dos demais moradores da aldeia de expressarem, francamente, os seus pontos de vista. Isso porque convém aos mandatários locais distorcerem a imagem questionadora de Birdo, expressa por sua intelectualidade e maneira crítica de olhar o mundo. A propagação dessa forma de ser e de

¹¹⁴ 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, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, p.63.

¹¹⁵ RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, p.145-146.

agir poderia levar muitos moradores a formarem opiniões contrárias às difundidas pelo casal (D. Félix e Áida), o que possibilitaria a formação de cidadãos críticos – algo não desejado, pois não colaboraria para a preservação da “ordem e da paz”. Nesse sentido, aparece-nos o esforço do dramaturgo em evidenciar, por meio dos distintos posicionamentos sociais de seus personagens e das entrelinhas, a sua crença na expressividade da palavra, que, para ele, carrega as experiências e as interpretações de um tempo.

No caso de *Ponto de Partida*, mais uma vez, o autor buscou uma linguagem que pudesse driblar o crivo da censura. E a conjuntura pôde ser interpretada de maneira crítica, revelando as tensões da década de 1970 e, em especial, em 1976. Contudo, a crença do autor na capacidade do homem de transformar o seu mundo, de não ficar apático diante dos acontecimentos políticos, pode ser sentida na determinação de Maíra que, encontra-se “mais lúcida do que nunca. Ao lado das forças que efetivamente podem transformar o mundo”,¹¹⁶ o que, sob o prisma do PCB, se tornava uma tarefa do momento, premente e necessária, em virtude das ações intensificadas dos órgãos de repressão e tortura.

Em linhas gerais, os textos teatrais estudados, ao longo desse capítulo, demonstram a necessidade de Gianfrancesco Guarnieri de edificar uma arte crítica, que tratasse dos problemas sociopolíticos do Brasil. Antes de 1964, Guarnieri se posicionou a favor da luta pelos direitos das camadas subalternas, característica sentida em *Eles Não Usam Black-Tie* (1956), *Gimba* (1959), *A Semente* (1961) e *O Filho do Cão* (1964). A partir das ações físicas dos personagens, dos temas e da estrutura dramática desses textos, o dramaturgo se manteve em sintonia com o seu tempo, criticando-o e buscando maior participação popular nos processos decisórios da vida política do país. Assim, a transformação dessa realidade dependeria da tomada de consciência e da união das forças progressistas, etapa indispensável para a consolidação da Revolução Democrático Burguesa. O dramaturgo, portanto, esteve ao lado de outros militantes e artistas desejosos não da ruptura imediata com o sistema capitalista, mas de sua vagarosa implosão.

No entanto, o golpe civil-militar de 1964 mudaria os rumos da vida política do Brasil. Tal experiência fez Guarnieri rever a sua arte, para que ela pusesse em xeque a crescente repressão. Nesse sentido, os musicais, *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes*

¹¹⁶ 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, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, p.65.

(1967) trouxeram uma nova perspectiva, haja vista que a luta pela volta do Estado de direito se tornou ponto privilegiado; tarefa de muitos intelectuais, artistas e militantes, que, sob o prisma do PCB, deveriam formar uma frente de resistência política, buscando a união das forças sociais adversárias ao poder ditatorial. Por essa via, tais textos teatrais, assim como *Animália* (1968) e *Marta Saré* (1968), versam sobre temas candentes do momento: o cerceamento das liberdades, a manipulação da opinião pública, a opressão e a violência. Destacamos que, nesse momento, a opção pela luta armada foi revista e acolhida por uma parte da militância, questão que não passou despercebida pela dramaturgia do autor, que atuou em consonância com as orientações do PCB.

Após a decretação do A.I-5, em 1968, com o avanço do autoritarismo e da repressão, Guarnieri teve de atuar a partir das brechas deixadas pelo regime militar. Para tanto, diante das dificuldades de se tecer uma crítica aberta aos problemas do Brasil, ele buscou criar diálogos pautados pela volta das liberdades democráticas, valendo-se de uma linguagem pouco transparente, elaborada a partir de metáforas, parábolas e alegorias.¹¹⁷ No seu “Teatro de Ocasão”, na década de 1970, notamos que apesar das limitações do momento, Guarnieri conseguiu driblar a censura, o que o levou à elaboração das obras *Castro Alves Pedre Passagem* (1971), *Botequim* (1973) e *Ponto de Partida* (1976). Há, nessas, a tentativa do dramaturgo de buscar tirar o leitor/espectador de qualquer atitude apática frente aos embalos políticos do país, buscando, também, refutar o fluxo vigente, a partir de temas comuns: a ausência da liberdade de expressão, as distintas maneiras de atuação da opressão, a “cumplicidade” entre o empresariado e os que exercem o poder, bem como a ação tendenciosa da imprensa.

Convém nos lembrarmos de que, diante da conjuntura sociopolítica do Brasil, no início da década de 1970, havia o entendimento, entre o governo ditatorial e os segmentos sociais que lhe eram empáticos, que a economia brasileira deveria crescer em termos extraordinários. Foi o período do “milagre econômico”, expressão utilizada pela imprensa que, nessa época, recebia grandes investimentos do Estado. Foi um dos momentos de maior

¹¹⁷ Parece ter sido do conhecimento de Guarnieri que a escolha de recursos metafóricos, durante a elaboração de seus textos dramáticos abordados no pós-A.I-5, implicava necessariamente em ter um público específico capaz de assimilar a sua crítica; crítica que se voltava para o mesmo público (neste caso o segmento médio), muitas vezes desatento e alienado frente às vicissitudes históricas. “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” (DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.123).

concentração de renda da História do Brasil, e que teve como uma de suas características principais a ação intensificada dos órgãos de repressão e de censura, que não pouparam esforços para proibir a divulgação de músicas, poesias, filmes, peças teatrais, produções consideradas subversivas para a época, além de promoverem massacres, torturas e assassinatos de cidadãos que se manifestavam contra o fluxo vigente. Nesse sentido, manter um trabalho teatral, comprometido com os problemas do país, era uma tarefa difícil, que exigia dedicação e responsabilidade social; sobremaneira, se considerarmos a atuação desenfreada da censura, política ou econômica, que impossibilitava a ação de muitas companhias de teatro, carentes de patrocínios e que apostavam suas expectativas na bilheteria – que, muitas vezes, não era suficiente para custear todas as despesas –, além de que os censores poderiam, a qualquer momento, interditar o espetáculo.

Sendo assim, encontramos na obra dramatúrgica de Gianfrancesco Guarnieri um dos textos mais instigantes: *Um grito parado no ar*. Concebido em 1973, a responsabilidade de encenar a trama ficou aos cuidados da Companhia Othon Basthos Produções Artísticas, que concedeu a Fernando Peixoto a direção do espetáculo, cuja estréia se deu, no mesmo ano, no teatro Guaíra, em Curitiba-PR.

CAPÍTULO II

O TEATRO AO ENCONTRO DE SI MESMO: O PROJETO ESTÉTICO- POLÍTICO DE *UM GRITO PARADO NO AR* (1973)

Neste capítulo, discutiremos a historicidade do texto teatral *Um Grito Parado No Ar* (1973), um texto instigante, cuja escolha como objeto de investigação se deu pela percepção do modo como essa narrativa articula com a tensão sociopolítica de seu momento histórico de elaboração, marcado pela repressão e censura políticas.

Assim, refletiremos sobre o viés estético encontrado por Guarnieri para tratar criticamente os impasses que a sociedade brasileira vivia naquele momento, quando se instalou uma férrea censura na vida artística do país. Para tanto, procuraremos compreender em que medida as questões sociais e políticas, gestadas por meio do golpe de 1964 e, em maior grau, a partir do ano de 1968, foram relidas pelo dramaturgo por meio da estrutura dramática de *Um grito parado no ar*. Portanto, será necessário apreendermos, a partir do texto teatral, os impasses e as utopias edificados por uma conjuntura marcada pelo autoritarismo e pela repressão. Buscaremos, então, compreender como o dramaturgo contribuiu com o debate político de sua época, em vista de seu papel frente à resistência democrática. Para tanto, teremos, como aporte, além do texto teatral, algumas matérias jornalísticas e depoimentos, fontes documentais que consideramos importantes para a nossa análise.

Justificamos a escolha de *Um grito parado no ar* como objeto considerando seus aspectos estético-políticos; a estrutura dramática gira em torno das dificuldades enfrentadas por um grupo de atores, que busca estreitar um espetáculo em menos de duas semanas. Porém, a situação econômica da companhia se encontra insustentável, o que torna os atores mais inseguros diante da ideia de prosseguir com o projeto. Com isso, vemos que a adoção de uma estratégia narrativa que não tratava abertamente dos impasses do momento se tornou uma necessidade, para aqueles que não se acomodaram diante da situação sociopolítica:

O que a gente não deve fazer é parar. Isso a gente não pode admitir. Mesmo falando por metáfora. Mesmo deixando o grito parado no ar [...] mas esta é uma realidade. E como para responder a ela, eu só tenho o meu grito, o meu choro, o meu amor, a minha vontade. Acho que temos de jogar, temos de ir pra frente de qualquer maneira. Agora, sem deixar nunca de dizer que estamos sendo castrados, que estamos sendo impedidos. Estamos sendo impedidos temporariamente de exercer a profissão.¹¹⁸

¹¹⁸GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

A passagem evidencia o olhar crítico de Guarnieri com relação ao processo histórico, pois assinala a complexidade do momento vivenciado pela dramaturgia brasileira. Logo, como homem de teatro, o seu inconformismo, fruto do seu comprometimento histórico, expressou-se pela linguagem cênica experimentada a fim de encontrar formas de questionamento dos rumos da vida política do país e também passar pelo crivo da censura. Sublinhamos o reforço do sentimento de pertença, por parte do dramaturgo, no momento histórico em que a trama foi elaborada, tendo em vista que a década de 1970 assistiria ao recrudescimento da censura e que a sensação de impotência, fruto de problemas de cunho socioeconômico, provocaria a dissolução de muitos grupos e companhias teatrais, a exemplo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, sediados em São Paulo e cujas atividades se encerrariam, respectivamente, em 1973 e 1974.

2.1 O dramaturgo e a sua obra: motivações, aspectos temáticos e formais de *Um grito parado no ar*

Um grito parado no ar se constitui por um único ato, estruturado em dezoito cenas. As rubricas (as falas do autor no corpo do texto) exercem o papel de sinalizar, para o diretor, pormenores da construção das cenas e, para os atores, certas características de suas personagens. Na trama, as rubricas são pouco numerosas, ao contrário das pertencentes aos textos anteriores de Guarnieri; são, porém, esclarecedoras, a exemplo da primeira que revela a atmosfera cênica em que seis personagens compartilharão as suas vivências: Augusto, Eusébio, Flora, Amanda, Nara e Fernando.

Espacialmente, o leitor-espectador se depara com um palco-cenário simples e com alguns holofotes, o que assinala o esforço do criador em se distanciar de uma concepção naturalista de trabalho;¹¹⁹ isso pontua, parece-nos, uma percepção crítica da realidade que

¹¹⁹ De acordo com Pavis, “historicamente, o naturalismo é um movimento artístico que, por volta de 1880-1890, preconizava uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insiste nos aspectos materiais da existência humana; por extensão, estilo ou técnica que pretende reproduzir fotograficamente a realidade” (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.261). De encontro a tal corrente estética, Bernard Dort, assim como outros estudiosos, reitera o fato de a arte não ser reflexo da realidade; segundo ele, o fazer artístico merece ser revisto de acordo com as especificidades históricas que cada época propicia. Caberia à representação cumprir o papel de pôr em xeque uma realidade exterior, fugindo, dessa forma, do caráter contemplativo da arte, uma vez que esta tem o propósito de desnudar a sociedade, o que implica, antes de tudo, pensar no espectador como um ser social, cuja participação é ativa. Assim, segundo o autor, o realismo se diferencia do

cerca o homem, traduzida, no palco, pela relação entre o ator e o texto. Nessa perspectiva, a afirmação a seguir é esclarecedora: “Essa ambientação revela uma situação transitória, porque se assiste a um ensaio, prestes a se tornar um espetáculo aberto ao público”.¹²⁰

Ainda do ponto de vista formal, a tensão social de *Um grito...* aparece na estrutura, gestada na interpenetração de três planos, explicitados por Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, em 1973:

Um grupo de artistas, um diretor e cinco atores, procura realizar um trabalho, enfrentando toda sorte de pressões externas, cujas causas são apenas sugeridas pelo autor; o trabalho está sendo minado por uma infraestrutura repressiva, que provoca uma crise de consequências insuspeitas [...] Em outro plano 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. O teatro aparece como um trabalho intelectual e braçal, difícil e incerto, confuso e lógico, racional e irracional, controlado e instintivo. [...] Num terceiro plano estão as entrevistas com o povo, todas autênticas, gravadas nas ruas de São Paulo. Na peça dentro da peça seriam entrevistas realizadas pelos atores para servirem de material de estudo para a criação de seus personagens, ou de estímulos de conhecimento para a articulação de exercícios e laboratórios de improvisação.¹²¹

Na trama, seis atores se deparam com um mundo de inquietações e dúvidas, aspirações e castrações, angústia e desespero. Acuados pelas pressões externas, como por exemplo, a presença constante dos credores na porta do teatro, bem como pela falta de verba para a produção do espetáculo, os atores permanecerão firmes na preparação para a estreia iminente. Assim, a falta de recursos é um tema chave de *Um grito parado no ar* que pode ser sentido durante todo o percurso da narrativa, até porque, nela, um grupo de atores procura estrear um espetáculo cujo enredo jamais será do conhecimento do leitor/espectador.

À primeira vista, não é possível escapar da impressão paradoxal emitida pelas considerações anteriores: o leitor está diante de um metateatro, isto é, do teatro refletindo acerca de seu fazer, ou valendo-se da explicação de Cunha, “o que se passa no palco da peça

naturalismo, à medida que o primeiro possibilita ampliar o horizonte de reflexão do espectador, trazendo-lhe uma percepção crítica à ordem dos acontecimentos, muitas vezes vistos como processos naturais (DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.113-123).

¹²⁰ PATRIOTA, Rosângela. Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes; Andrade, Valéria. (org). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005, p. 195.

¹²¹ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989. p.163-164.

de Guarnieri é em si mesmo um embrião da peça: não propriamente um espetáculo, mas a preparação para ele. Aqui é a preparação que se dá como espetáculo”.¹²²

Se partirmos da ideia de que a conjuntura sociopolítica incitou a criação de *Um Grito...*, podemos afirmar que as condições de produção da arte foram dificultadas, especialmente para aqueles que deram continuidade à elaboração de trabalhos críticos. Embora muitos estivessem organizados sob a ótica do mercado, esses trabalhos buscaram refletir e ativar a consciência crítica da plateia, constituída pela classe média. Acreditamos que as motivações do criador se originaram da crise socioeconômica que afligia a vida artística daquele momento: as dificuldades de produção e de divulgação do espetáculo, vivenciadas por aqueles que ganhavam a vida nos palcos, tornaram-se a temática privilegiada de Guarnieri. Ao enxergar a relevância do teatro como possibilidade de erguer a bandeira da resistência democrática, o dramaturgo evidencia a necessidade do teatro se manter vivo, o que pressupõe torná-lo consciente acerca dos impasses da conjuntura. Sobre esta questão, Guarnieri afirmou:

Como autor, sempre me situei com honestidade procurando escrever e trabalhar de acordo com a situação do meu país. Com tantos problemas em cima de mim, e vivendo embaixo duma caixa de marimbondos, optei claramente pelo seguinte: É isso o que tenho que fazer e vou fazer da melhor maneira possível, vou ter jogo de cintura... Ter jogo de cintura não significa se trair, significa, sim, procurar umas brechas para poder dizer as coisas.¹²³

A afirmação de Guarnieri se situa num tempo diverso daquele rememorado. A compreensão desse mecanismo é importante, pois, ao se referir ao início dos anos 1970, Guarnieri dá destaque à situação do Brasil, que o fizera pensar novas formas de driblar os entraves políticos, sem abandonar o teatro. Para o dramaturgo esta é uma questão importante, temos a afirmação de seu posicionamento, de seu olhar crítico diante da realidade – “sempre me situei” – o que destaca a necessidade da permanência de práticas engajadas. Contudo, no que se refere à estrutura dramática de *Um grito...*, a prática foi repensada com vistas às arbitrariedades do Estado de exceção que se configurou, em maior grau, pela presença de uma censura atuante e pela repressão política. Diante do constante cerceamento da liberdade

¹²² VINCENZO, Elza Cunha de. *A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri*. 1979. 239f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, p.201.

¹²³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983, p.66.

artística, Guarnieri não se furtou a buscar maneiras de dialogar com a sociedade brasileira. A passagem a seguir traduz o seu esforço de reflexão crítica sobre a realidade brasileira, no início dos anos 1970, e enfatiza a sua preocupação durante a escrita da peça analisada:

O público naturalmente chega ao final sem saber que peça é aquela que o grupo está ensaiando. Mas acabei chegando à conclusão de que o público saber que peça está sendo ensaiada é o fator menos importante. Anteriormente eu pensei em fazer o mesmo com um texto clássico, e as discussões dos personagens seriam em torno desse texto. Mas eu desisti disso e coloquei, então, uma peça que não existe.¹²⁴

Ao rememorar a criação de *Um Grito...*, o dramaturgo optou por destacar aquilo que os atores vivenciam durante a trama, pois o que deveria estar em jogo não era a compreensão do texto a ser encenado, isto é, o enredo – “dentro da própria trama” – mas a maneira como os “atores-personagens” lidam com o processo; assim, como o processo de criação, aberto à plateia, pode traduzir em imagens as carências e limitações de grande parcela da sociedade brasileira. Cabe-nos, ainda, pensar que a atenção do público deveria ser desviada para as dificuldades vivenciadas por aqueles que buscavam ganhar a vida nos palcos.

Como forma de nutrir a responsabilidade social de sua arte, deparamo-nos com um dramaturgo que não se desligou das transformações assistidas pelo Brasil. Muitas vezes, tais transformações não pareciam evidentes, sendo encaradas pela sociedade brasileira como situações naturais. Desse modo, temos, nesse momento, um Guarnieri mais experiente e ciente de que o teatro deveria permanecer aberto e lúcido frente aos problemas sociais, na medida em que ele:

Viveu, como todos nós, uma experiência de incerteza e perplexidade, angústia e escuridão. Mas sua integridade como intelectual essencialmente vinculado a uma participação crítica no processo histórico, amadureceu [...] É o mesmo Guarnieri de antes, fiel a seus primeiros compromissos, mas transformado, dilacerado pela experiência histórica de seu povo.¹²⁵

2.2 Nos bastidores do teatro: *Um grito parado no ar* como exercício de um metateatro

Na estrutura dramática de *Um grito parado no ar* há a dinâmica entre ficção e realidade, experimentada, pela linguagem, por Guarnieri. Diante disso, nos propomos à

¹²⁴ Um Grito Parado No Ar. *Arte em Revista*: São Paulo, n.10, outubro de 1981, p.16.

¹²⁵ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre Um Grito Parado no Ar. PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p.161.

discussão de algumas características do metateatro, estratégia narrativa adotada pelo dramaturgo.

Partiremos de uma reflexão sobre os três planos que compõem esse texto teatral, citados por Peixoto, a saber: um grupo de artistas, um diretor e cinco atores que procuram realizar, em meio a dificuldades, um espetáculo; os exercícios de interpretação; por fim, as entrevistas com o povo, gravadas nas ruas de São Paulo. Por meio dos planos, podemos notar que, ao optar pelo metateatro, Guarnieri se propôs a abordar a problemática a partir de uma estratégia narrativa recorrente no campo artístico.¹²⁶ Porém, é perceptível, em *Um grito...*, a forma original construída pelo autor, forma que faz de sua arte um exercício constante de revisão, busca, problematização e possibilidade de superação de uma realidade.

Nesse sentido, cabe-nos retomar as ponderações de Henrique Saidel, baseadas na ideia de que a atividade de pôr em revisão o próprio ato de se comunicar – no caso do teatro, ao tomar para si mesmo a posição de refletir sobre os procedimentos de criação de um espetáculo teatral – constitui-se como um exercício crítico, por trazer não apenas o intuito e a necessidade de tornar compreensível a mensagem, mas por tal atitude ser incitada por uma conjuntura sociopolítica específica. Assim, se o homem é influenciado por suas experiências e referências culturais, tais aspectos não deixarão de existir na elaboração de uma linguagem artística.¹²⁷

Parece-nos relevante atentar para os desdobramentos da estrutura dramática afirmando que, com a prática metateatral:

[...] esfumaçam-se e diluem-se as fronteiras conceituais e simbólicas entre a ficção e a realidade, entre o espaço concreto da ação e o espaço imaginário da convenção, entre o que se diz e o como se diz, entre o autor e a obra, entre o produtor e o produto, e entre o artista e o espectador. A abertura pode ser tão grande que todos entram e saem livremente dos espaços e dos tempos surgidos ou percebidos na realização do espetáculo.¹²⁸

Ao fazer da própria realidade do teatro a sua ficção, o enredo de *Um grito...* mergulha nesse universo por trazer “atores-personagens” que deverão sair de suas zonas de conforto e

¹²⁶ Um dos exemplos clássicos do metateatro, anterior à confecção de *Um grito parado no ar*, está na obra literária *Seis personagens à procura de um autor*, redigida em 1921, pelo dramaturgo Luigi Pirandello.

¹²⁷ SAIDEL, Henrique. *Ironia e metalinguagem em cena – ambiguidades, aberturas*. 2009. 145f. Dissertação (mestrado em teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009, p.28 e 29.

¹²⁸ Ibid., p.36.

vivenciar as emoções suscitadas pela ação dramática. A própria concepção de espetáculo presente neste texto teatral, por evidenciar as dificuldades de se fazer teatro naquele momento, está próxima ao cotidiano vivenciado por muitos artistas e produtores de arte também daquela situação. Na trama, tal percepção pode ser sentida, por exemplo, quando os “atores-personagens” discutem problemas comuns, comentam generalidades e a própria profissão; também, a partir dos laboratórios e dos improvisos, por assinalarem os momentos em que tais personagens ensaiam seus papéis, representando outros personagens.

As dificuldades reais vinculadas à rotina brasileira do teatro se transformaram em matéria prima artística, para Guarnieri. Na trama, podemos notar que, durante os laboratórios e os improvisos, os atores – entendidos, aqui, não como os personagens criados por Guarnieri (Flora, Augusto, Eusébio etc), mas como os que vivenciavam a realidade dura daquela época –, no momento em que realizam esses exercícios, se aproximam daquilo que estavam habituados a fazer. Porém, tal aproximação se dilui, quando notamos que Guarnieri provoca o distanciamento a partir das intervenções: como por meio da falta de recursos financeiros, uma dificuldade crescente, anunciada por Eusébio ou pelas mãos de Fernando, que, como diretor, assume, na trama, a responsabilidade de suscitar nos atores – tanto os que se encontravam envolvidos pelo laboratório quanto aqueles que o observam, “porém dentro da própria trama” –¹²⁹ a reflexão acerca dos exercícios cênicos. Tal característica sentida na seguinte passagem:

Fernando: É a proposta que eu queria fazer... Por exemplo, eu discordo da Amanda, e muito mais da Flora. Não acho que o personagem de Amanda seja simples... Muito pelo contrário... Tem uma bruta de uma garra... Uma série de aspirações, que podem não ser bem formuladas mas são conscientes ... É uma bruta de uma procura de integração com o que existe de mais bacana... Uma vontade danada de conhecer, de saber o mundo... E uma série de incuações por causa da educação, meio, etc... A mãe, então, acho um personagem fantástico... Por isso chamamos você, Flora.. Que é uma bruta de uma atriz...¹³⁰

A reflexão crítica, por sua vez, não se realiza apenas pela presença das interferências externas. A vulnerabilidade emocional¹³¹ dos “atores-personagens”, durante os exercícios

¹²⁹ Um Grito Parado No Ar. In: *Arte Em Revista*, São Paulo, nº 6, outubro de 1981, p. 16 e 17.

¹³⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.210.

¹³¹ Nenhuma experiência é uma cruzada solitária. A despeito de o inconformismo, os anseios, as angustias, bem como a sensação de sufocamento dos personagens da trama serem fruto de uma sociedade individualizada, o *eu* dos atores-personagens está conectado a uma problemática social, isto é, os acontecimentos da trama não estão à mercê dos caprichos dos atores, uma vez que as reações

cênicos, assinala a memória coletiva daqueles que se mostravam sensíveis e decepcionados com as transformações bruscas que ocorreram na vida política do país.

Cabe-nos, ainda, reiterar Peixoto: por mais que os “atores-personagens” se identifiquem com outros personagens ao longo do processo criativo, a “célebre quarta parede” é rompida a partir das intervenções já mencionadas. As relações intersubjetivas que se estabelecem entre os “atores-personagens” são suplantadas, aos poucos, por relações mais sérias com a dura realidade que cercava a sociedade brasileira no início da década de 1970. A natureza de tal reflexão, de “uma lúcida visão coletiva da importância do trabalho que estão realizando”,¹³² reside no próprio movimento do texto, quando as intervenções propiciam um canal para se notar que o problema que cerca o homem de teatro é bem maior e possui raízes históricas.¹³³ Acrescentamos a essa dinâmica cênica a percepção de que:

O significado maior da obra começa a ficar claro a partir do momento em que assimilamos a convenção e percebemos que o teatro é no caso uma imagem simbólica de uma realidade mais ampla; que o verdadeiro tema é a necessidade de uma defesa estóica e obstinada de uma posição cultural contra pressões econômicas.¹³⁴

No fragmento, notamos a proposta de Guarnieri: discutir a conjuntura socioeconômica a partir das reflexões suscitadas pela estrutura dramática de *Um grito parado no ar*. Com isso, o dramaturgo buscou dar voz ao teatro que se fazia nas décadas anteriores, caracterizado pela problematização da realidade por meio do manejo da palavra, propriamente dita. No calor dos anos de 1970, o seu grito é mais complexo, e não tem apenas o intuito de demonstrar as dificuldades de um grupo teatral, durante a preparação de um espetáculo. Mais do que isso, a crítica de Guarnieri perpassa as fronteiras da própria sala de espetáculo, aguçando os sentidos do leitor/espectador, pois acreditamos que, além do elenco, o público também deve digerir o espetáculo, fator que reforça a necessidade da arte não se vender totalmente à lógica do mercado. Porém, potencializar o senso crítico do leitor a partir do texto dramático se tornava

destes traduzem as de muitos homens de teatro, que ficaram incapazes de realizar um trabalho, em virtude das dificuldades financeiras. Tal consideração se baseia em: VIEIRA, Beatriz de Moraes. Ecos e ressonâncias teóricas: para pensar a relação entre poesia e história. In: *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011, p. 384.

¹³² MICHALSKY, Yan. Gritar é com os atores. In: PEIXOTO, Fernando. (org). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.199.

¹³³ PEIXOTO, Fernando. Notas Sobre *Um Grito Parado no Ar*. PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 164.

¹³⁴ MICHALSKY, Yan. Gritar é com os atores. In: PEIXOTO, Fernando. (org). *Sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

um empreendimento nada fácil, haja vista o interesse de pequenos e médios empresários pelo patrocínio de espetáculos não críticos, que não tivessem problemas com a Censura Federal.

Tal dificuldade se expressa na própria confecção de *Um grito parado no ar*. De acordo com Patriota, há duas perspectivas de encenação: a primeira diz respeito ao espetáculo, propriamente dito, encenado por Fernando Peixoto; por meio dessa, as habilidades artísticas puderam se transformar em meios de resistência ao governo ditatorial. Já a segunda corresponde à criação ficcional de um grupo de teatro, que busca viabilizar o seu trabalho; a partir dessa estratégia, Guarnieri “trouxe para o palco as dificuldades políticas, para a concretização de um espetáculo, e o estrangulamento econômico que absorveu a maioria dos grupos e companhias naquele momento”.¹³⁵

E tal sensação de asfixia, sentida por muitos artistas e intelectuais no cotidiano, evidencia-se, na trama, por meio das passagens épicas, que se apresentam por meio das “quebras” que acontecem durante os laboratórios e improvisos, causando estranhamento ao leitor. Impressão sentida também pelo simples fato de o autor trazer para o palco um grupo de atores que procura, a qualquer custo, levantar a produção de um espetáculo, o que nos demonstra que o criador concebe sua arte como cumprimento do dever de estimular o exercício crítico.

Cabe-nos dar maior atenção ao fato de que as ideias de Brecht se constituíram como ingredientes da vida teatral. A experiência artística de Guarnieri, no tocante ao emprego das técnicas brechtianas, como, por exemplo, o distanciamento, nos leva a refletir sobre o legado da década anterior. A propósito, como reitera Iná Camargo,¹³⁶ a conjuntura sociopolítica anterior ao golpe de 1964 possibilitou o compartilhamento de trocas e saberes, entre docentes, discentes, artistas e demais engajados. Com isso, muitos passaram a ter acesso e a se familiarizar com os escritos de Brecht. Logo, os conceitos de teatro narrativo e forma épica passariam a ser discutidos, ganhando significativo reconhecimento com a encenação de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, texto redigido por Oduvaldo Vianna Filho. Porém, com o golpe de 1964, uma realidade sombria e amarga nascia para esses segmentos sociais que buscavam a ampliação de seus direitos. Isso trouxe, em maior grau, a necessidade de muitos

¹³⁵ PATRIOTA, Rosângela. *Um grito parado no ar* – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (org). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005, p.203.

¹³⁶ COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012, p.111-129.

reforçarem o diálogo do teatro brasileiro com Brecht. Os espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* tornaram-se exemplos exponenciais dessa nova busca. Em 1969, o espetáculo *Os fuzis da senhora Carrar*, montado pelo Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP) e dirigido por Flávio Império em parceria com Roberto Schwarz, destacou-se por apresentar uma montagem épica mais experiente e produtiva com a obra de Brecht.

Nessa reflexão, cumpre-nos refletir que, mesmo após o A.I-5, algumas encenações ainda conseguiram trazer à cena brasileira alguma coisa a ver com a história dos anos de 1960. Isso pôde ser sentido, de acordo com Iná Camargo, por meio de algumas encenações realizadas Teatro São Pedro e no Taib (Teatro Israelita Brasileiro). Neste último, a encenação de *Um grito parado no ar* foi um acontecimento que fez a autora refletir sobre a recepção de Brecht no Brasil.

Por esse raciocínio, *Um grito...* nos revela que não há nada de mágico durante a montagem de um espetáculo. Pelo contrário, as dificuldades pessoais e de produção permeiam todo o processo criativo, e o entendimento crítico de tais dificuldades pelo leitor é aguçado a partir da interconexão dos três planos. Lembramo-nos que tal mecanismo, o do estranhamento, já havia sido amplamente experimentado durante a criação dos musicais do Teatro de Arena, *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), em parceria com Augusto Boal. Contudo, em *Um grito...* a técnica do distanciamento é repensada, adquirindo forma original para tratar da problemática.¹³⁷

De fato, ao tentar mostrar o processo de criação para o leitor/espectador, Guarnieri evidencia a necessidade de estimular o pensamento, que, para ele, deveria estar em constante movimento a partir da palavra propriamente dita e da discussão da linguagem em sua elaboração. Com essa proposta, Guarnieri abre espaço para os questionamentos que transbordam o teatro (entenda-se aqui não apenas o espaço físico, a sala de espetáculo, mas o próprio cenário como um todo), questionamentos que atravessam também outras esferas da sociedade.

¹³⁷ Com relação às discussões acaloradas sobre a recepção do teatro épico no Brasil, em linhas gerais, o trabalho do historiador Rodrigo de Freitas nos ajuda a pensar no teatro épico como uma prática teatral que não está encapsulada, devendo, portanto, ser revista de acordo com as transformações que cada momento histórico propicia. Para maiores detalhes, consultar: COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de Resistência Democrática: Os Tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Uberlândia, 2006, p.98-119.

2.3 Descaminhos e incertezas: No princípio de *Um grito parado no ar*

A insatisfação do personagem Augusto marca as cenas iniciais. Ao notar a ausência de seus colegas de trabalho, bem como a do diretor, Fernando, Augusto reclama, desabafando; afinal, a falta de pontualidade e de comprometimento do grupo é uma das questões a ser resolvida. Contudo, é no diálogo com Eusébio, que exerce na trama o dubio ofício de ator e contrarregra, que o mal-estar de Augusto perante o grupo, do qual faz parte, se explicita:

Eusébio: Vai gozando... vai gozando!... Se o moço aí não toma uma providência urgente... Não tem estreia... Os homens vieram para levar tudo... Queriam levar hoje mesmo. Tirei o gravador das mãos deles... Usei de muita lábia... Se não, tchau!

Augusto: Estão devendo muito?

Eusébio: Estou te dizendo. Estão devendo tudo. Deram a entrada e nada mais. Os homens estão loucos, rapaz... Diz que não protestam as promissórias pra não prejudicar ninguém. Mas querem os aparelhos de volta... De camaradagem, hein...¹³⁸

A situação financeira do grupo é difícil; sem rodeios, Guarnieri a demarca no início da trama. A partir da análise de Peixoto, esse sentimento de insegurança advém da dificuldade de muitos artistas não romperem os seus laços com uma atividade teatral comprometida, no sentido de tal prática criar uma reflexão crítica sobre si mesma, sobre os seus caminhos trilhados até então. Mais do que um compromisso apenas ético, a instabilidade da profissão do ator exigiria uma análise crítica deste sobre a conjuntura política daqueles tempos difíceis.¹³⁹

No diálogo com Eusébio, Augusto toma conhecimento sobre as dívidas do grupo, que não são poucas. E, embora Eusébio venha a reforçar a necessidade de seu colega compreender as circunstâncias de produção, ambos não enxergam uma alternativa para o problema, de forma que a frustração de Augusto cresce e é explicitada por meio do seu jeito aparentemente inquieto de se compor:

Augusto: Sem essa, viu... O meu eu quero! Mas quero mesmo... Uma bosta de quatrocentos contos!... Será que não tem quatrocentos contos pra me pagá? Quatrocentos... Mete um tiro na cabeça, poxa... Quem não tem

¹³⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um Grito Parado No Ar*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.194.

¹³⁹ PEIXOTO, Fernando. *Os Não-Profissionais*. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1986, p.141.

quatrocentos contos pra pagar um infeliz ator pro-fis-sio-nal... está morto... morto!¹⁴⁰

A interrupção do diálogo entre ambos se dá quando Fernando, Amanda e Flora entram em cena. Esses três últimos personagens já “entram apressados” em cena e carregam apenas “suas pastas com o texto”,¹⁴¹ como aponta a rubrica. A partir daí, parece emergir um propósito do grupo, propósito que se perde em alguns segundos, quando o leitor se depara com a disputa entre as atrizes Flora e Amanda. O conflito pode ser sentido na seguinte passagem:

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 disso, não. Era no peito mesmo... E até o infeliz lá do fundo, montado no cavalo, me ouvia... e muito bem... Não vem com essa, não...¹⁴²

A partir das ponderações de Patriota, nota-se que a passagem acima traz consigo a possibilidade de retermos com vigor a maneira na qual muitos artistas atuaram na década de 1960: Amanda faz questão de relembrar a sua atuação e experiência como atriz de praça pública. Trata-se de uma das passagens mais instigantes da trama, a partir da qual Guarnieri reitera a necessidade de relembrar a dinamicidade do teatro de rua, do teatro de agitação, enfim, de uma época na qual o diálogo com as massas se mostrava possível e direto. Diante do enrijecimento do regime militar, o trecho chama a atenção do leitor para a necessidade do teatro se reorganizar como força política.¹⁴³

De forma magistral, os conflitos pessoais das atrizes ganham sentido histórico, o que evidencia a percepção crítica do dramaturgo frente às limitações artísticas do momento vigente. Na tentativa de superar as adversidades entre os “atores-personagens”, Fernando canaliza sua atenção para o ensaio, exigindo o comprometimento de cada um. No entanto,

¹⁴⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.195.

¹⁴¹ Ibid., p.195.

¹⁴² Ibid., p.196.

¹⁴³ PATRIOTA, Rosângela. *Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira*. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (org). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005, p.196.

Eusébio, vindo por outra coxia, anuncia que por não terem pagado o valor atinente à compra de uma caixa de luz, ela havia sido retirada do teatro. Como se não bastasse, após alguns minutos, temos outra intervenção de Eusébio: a estreia do espetáculo já não poderia mais contar com o tapete, que também havia sido recolhido, pois não fora pago à vista. Ao ser rígido com Amanda - que o leitor/espectador percebe ser sua amante -, Fernando alerta que alguns caprichos do grupo deveriam ser postos de lado, priorizando, com isso, o ensaio. A tensão aumenta com a entrada de Nara que, a partir de um deboche vindo de Augusto, começa, com ele, uma discussão. Diante disso, Fernando chama a atenção de todos, em vista da irresponsabilidade dos atores, por não refletirem, como grupo, o projeto, conforme lemos:

Fernando: Vocês me desculpem, não é... Mas se a gente não encarar seriamente isso... Não sei... Eu não quero construir uma catedral aqui dentro, entende? Eu quero fazer um espetáculo que tenha gente falando e que se entenda o que estão dizendo... *Esse texto aqui é importante...* Ou vocês não acham?

Nara: Maravilhoso!

Fernando: Não é isso que eu quero... Adjetivo, pra quê? “O que foi que esse texto disse pra você... O que é que você sentiu... Em que é que você se modificou?”¹⁴⁴

A passagem traduz a necessidade do grupo se identificar com o texto a ser encenado, bem como em não desacreditar na força da palavra, à medida que ela estimula os sentidos dos atores, que estão conectados, conscientemente ou não, com as pressões do mundo que os cerca. Nesse sentido, acreditamos que o entendimento da trama parte do texto, que tem por objetivo ser digerido pelos atores, a fim de que possam deixar claro quais são as circunstâncias em que a ação dramática se desenvolverá. Na trama, o esforço do diretor, para despertar a atenção dos atores no que diz respeito à valorização do texto dramático, evidencia que não se deve abandonar a palavra, que tem o poder de captar e traduzir em imagens uma realidade sociopolítica, por mais complexa que se apresente; referindo-se à falta de comprometimento do grupo, a passagem a seguir merece maior reflexão, quando o diretor do espetáculo reitera:

Fernando: [...] 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

¹⁴⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.200 (grifo nosso).

teatro adoidado... ama o teatro... não vive sem... Põe até gravata para salvar o teatro...E os teatros, com seu público de teatro, fazem teatro para salvar o teatro dele, que deixa de ser teatro.¹⁴⁵

De acordo com José Arrabal, convém lançarmos um olhar para o final da década de 1960, principalmente alguns meses antes do A.I-5, no tocante às distintas propostas culturais ali gestadas. Três foram as que se consolidaram: as de Oduvaldo Viana Filho, de Augusto Boal e a de José Celso Martinês Corrêa. A primeira reflete sobre a necessidade de unir as ações dos artistas, pensando no teatro como um todo. A segunda destacou-se por apresentar o método Coringa e por imprimir a ideia de que está condicionada pelas vicissitudes históricas do momento; característica materializada pelos textos teatrais que contam com um arsenal de produção de baixo custo e pela facilidade de mobilizar o elenco – que passou a não contar com um número elevado de atores. Por último, e não menos importante, temos o estilo agressivo desenvolvido por José Celso, que chegou a ser alvo de severas críticas tecidas por seus contemporâneos; sua proposta foi adjetivada como irracional, uma vez que se posicionou radicalmente contra os valores e as normas da sociedade vigente. Tais propostas se apresentam como variáveis, cuja análise só se torna inteligível a partir de uma percepção crítica da conjuntura de exceção do final da década de 1960, quando muitos artistas buscaram construir novos diálogos com a sociedade. O que há em comum entre tais propostas, ainda segundo José Arrabal, é o fato de nenhuma delas ter oferecido resistência mobilizada.¹⁴⁶

A partir de tais vertentes, podemos enxergar a dinamicidade do fazer teatral em função das diferentes perspectivas construídas por artistas em relação às vicissitudes do processo histórico. Diferentemente das duas últimas vertentes, fundamentadas no ideário de transformar o rumo das coisas existentes no país pelo estudo de novas expressões artísticas, a primeira vertente, a de Oduvaldo Vinna Filho, “fundamentou o projeto oficial de teatro na década de 1960”.¹⁴⁷ Assim, as perspectivas vinculadas à ideia de transformação da realidade seriam suplantadas, pouco a pouco, pela formação de uma frente de resistência democrática, fator necessário que, sob o prisma do PCB, levaria à reorganização das forças democráticas. Falar abertamente não era uma ação possível naquele momento e, se muitos artistas sentiram a

¹⁴⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado no Ar. In: Prado, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.201.

¹⁴⁶ ARRABAL, José. Anos 70: Momentos Decisivos da Arrancada. In: NOVAES, Adauto. (org.), *Anos 70: Ainda Sob a Tempestade*, p.7-35.

¹⁴⁷ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Nacionalismo crítico – Liberdade – Identidade Nacional. In: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.193.

necessidade de não abandonarem o uso da palavra, propriamente dita, ela, em virtude daqueles tempos difíceis, precisou se modificar para driblar o sistema opressor,¹⁴⁸ fato que, de forma sensível, Elza Cunha ponderou: “O grito não pode ser menos que a palavra: é a forma que ela toma quando se sente ameaçada de estrangulamento”.¹⁴⁹

Tanto a ausência de condições psicológicas como a de condições materiais são elementos que dificultam o desenvolvimento do trabalho criativo dos atores.¹⁵⁰ E o palco, em *Um Grito...*, tornou-se o espaço físico no qual os problemas dos atores irão se corporificar: mesmo diante da notícia de que não há verba para a divulgação do espetáculo, Fernando procura retomar o ensaio, que, dessa vez, toma a forma de laboratório. Convém nos lembrarmos que o estímulo externo utilizado para a composição dos personagens vem de entrevistas colhidas nas ruas pelos atores e armazenadas em um gravador, disponível no palco. Com isso, Guarnieri buscou reforçar a responsabilidade social de sua arte, que deve ser reflexiva, tomando a realidade brasileira como referente, pois é a partir dela que os atores poderão compor os seus personagens.

Sendo assim, aos poucos, apesar das desavenças entre Eusébio e Augusto, o segundo começa a buscar traços para compor o perfil de Justino, um personagem de origem humilde, que deixou a família no campo para trabalhar na cidade. Sobre tal personagem não sabemos muita coisa, pois, quando todos estavam plenamente envolvidos no processo dos personagens, Augusto interrompe-o, por medo:

¹⁴⁸ RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, p.143.

¹⁴⁹ VINCENZO, Elza Cunha de. *A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri*. 1979. 239f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, p.200.

¹⁵⁰ PEIXOTO, Fernando. *Notas Sobre Um Grito Parado no Ar*. PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989, p.161-176.

É importante nos lembrarmos que a década de 1970 assistiu ao recrudescimento da censura, que inibiu o potencial criativo de muitos artistas, sufocando, cada vez, mais a vida de muitos grupos de teatro, que tiveram de suspender as suas atividades por não conseguirem seguir adiante, a exemplo do *Arena*, em 1971 e, posteriormente, do grupo *Oficina*, em 1974. Referindo-se a muitos grupos que sucumbiram neste momento da história do Brasil, Michalsky faz o seguinte apontamento: “E essa sensação de impotência, ao prolongar-se sem que nenhuma perspectiva de modificação apareça no horizonte, afeta inevitavelmente as suas capacidades e energias de resistência: conflitos muitas vezes irremediáveis vão minando a harmonia interna dos conjuntos, as pessoas piram com muita facilidade, a continuação de um trabalho baseado na consciência da existência e da importância de uma causa comum revela-se inviável” (MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.48).

Augusto (atirando-se sobre Fernando): Me deixa, me deixa! ... (Fernando domina-o e atira-o no chão; ele é cercado pelos outros cinco que o imobilizam sobre a mesa.)

Eusébio: Diz que não tem mãe...

Augusto: Socorro!...

Eusébio: Diz que não tem mãe...

Fernando: Cadê Carolina?...

Eusébio: Mãe ignorada...

Augusto: Zefa!...

Fernando: E Carolina? ...

Augusto: Fugiu...

Fernando: Pra onde?...

Augusto: Pro interior...

Amanda: Quer dizer que não tem mãe?...

Augusto: Não, não tenho... Não sei quem é...

Fernando: E conhece Carolina...

Augusto: Conheço, conheço... Não tenho mãe... Não tenho mãe... E chega, ora, porra!... Chega!... Sai pra lá sô... Que coisa horrível...

Fernando: Apaga o refletor... Deu pra sentir medo, Augusto?¹⁵¹

A partir daí, o laboratório é definitivamente interrompido. Aproveitando a deixa, Fernando incita os atores a refletirem sobre o exercício anterior. Na sequência, chama-nos a atenção o ressentimento de Flora diante da falta de liberdade no processo criativo; sua falta de otimismo é significativa, pois ela é a atriz mais velha do grupo e enxerga com lucidez os entraves impostos ao exercício pleno do ator.

Nara: Deixa de onda, Flora... Fala o que você sente mesmo do personagem... Tava discutindo comigo ontem... Viu, Fernando... Lá fora ela diz coisas geniais do personagem, aqui vem fazer gênero...

Flora: Que adianta, minha filha? A gente pode achar mil coisas... Mas vêm eles e pronto, fingem que aceitam tudo, mas na hora é como eles querem, como só eles vêm...¹⁵²

A empolgação dos atores parece aumentar, à medida que eles passam a compreender melhor as características dos personagens que irão representar. Para tanto, o diretor assinala a relevância de se compreender as motivações do dramaturgo, de se aprofundar no universo urbano explicitado no texto, assim como de pensar coletivamente tais questões, em vista de que o trabalho é colaborativo. Assim, as desavenças na trama existem, mas não sobressaem,

¹⁵¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro* – Gianfrancesco Guarnieri. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.208.

¹⁵² Ibid., p.210.

pois a aproximação do grupo com o processo deve ser mais forte do que qualquer empecilho que possa surgir.¹⁵³

2.4 Pelos caminhos entre o teatro e a censura

As carências do grupo, tanto pessoais como financeiras, parecem atenuar os conflitos da trama. Guarnieri trouxe, então, à dramaturgia nacional um dos grandes dissabores que o teatro profissional vivia naquele momento: como sobreviver financeiramente sem, de fato, abandonar a área e, com isso, a responsabilidade dos artistas com o seu momento histórico de atuação? Como construir um trabalho crítico diante de um Estado cada vez mais intransigente que, por meio da censura e da repressão política buscou interferir drasticamente na vida artística do país – fator que se tornou mais evidente no final dos anos 1960, quando o Estado tomou para si a tarefa de coibir qualquer tentativa de expressão que se lhe opusesse?

Certamente, a insegurança de muitos artistas só aumentou suas dificuldades de intervenção na realidade brasileira. Diante das prerrogativas do sistema, mais do que nunca, qualquer postura crítica direcionada aos rumos políticos que o país tomava deveria ser amplamente sufocada por aqueles que estavam ligados, diretamente ou não, ao poder. Perante tal situação, muitos optaram por outras possibilidades de atuação profissional, a exemplo do trabalho desenvolvido por muitos atores em programas televisivos.

A televisão,¹⁵⁴ no início da década de 1970, já se apresentava como um importante veículo de comunicação. Sobre isso, as considerações de Renato Ortiz, em *A Moderna*

¹⁵³ VINCENZO, Elza Cunha de. *A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri*. 1979. 239f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, p.208.

¹⁵⁴ De acordo com Patriota, de forma surpreendente, logo após o A.I- 5, o Brasil assistiria ao processo de integração nacional, apoiando-se na televisão, vista “como o meio de comunicação mais eficaz para transmitir ideias, informações e construir uma concepção de arte e cultura”. Assim, coube a este veículo de comunicação ocupar o lugar de destaque durante o processo de consolidação da indústria cultural, cuja crítica não passou despercebida por muitos dramaturgos, a exemplo da atuação de Vianinha, politizada e em sintonia com o cotidiano do cidadão comum. A crítica à conjuntura socioeconômica e ao papel desenvolvido pela intelectualidade se materializou por meio de temáticas e tratamento realistas em muitos de seus textos teatrais, como, por exemplo, *A longa noite de cristal* (1969), *Corpo a corpo* (1970) e *Alegro desbum* (1973). Vale a pena consultar as seguintes obras: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Nacionalismo crítico – Liberdade – Identidade Nacional. In: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 179 e 180; PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p.129-134.

Tradição Brasileira, são extremamente valiosas, por se tratar de um dos primeiros estudos que enfatizou as nuances despertadas pelo advento da indústria cultural no Brasil.

Para o autor, o uso da televisão se consolidou logo no início da década de 1970, a partir do momento em que muitos empresários passaram a nela investir, o que ampliou, de forma surpreendente, o número de telespectadores por meio da fixação de uma programação “agradável”, que almejava convergir as consciências a um pensamento massificado; o mercado de bens culturais teve o propósito de preservar a vontade e as aspirações dos que estavam no poder, por meio de um pacto criado entre o Estado e os produtores. Assim, se ao longo da década de 60 a oposição ao regime militar ganhava expressividade, a indústria cultural passou a assegurar a ideologia da “Segurança Nacional”, ou seja, havia o entendimento de que o Estado deveria impor as normas de conduta a serem obedecidas por todos, eliminando, com isso, as forças dissidentes, “organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos”.¹⁵⁵ Dessa forma, coube ao Estado desenvolver a tarefa importantíssima de investir no desenvolvimento das telecomunicações, desejando o incentivo das atividades culturais e, com isso, passando a controlá-las.

No entanto, por mais que o Estado buscasse controlar a produção cultural do país, o autor salienta que, mesmo diante da lógica do mercado, muitos artistas não se renderam totalmente aos ditames do sistema capitalista, pois conseguiram materializar a ideologia de esquerda em muitos de seus trabalhos.

Para Rosângela Patriota, é importante lembrar que distintas propostas cênicas marcaram o início da década de 1970: enquanto muitos artistas se propuseram a engendrar um trabalho crítico, delineado pelos impasses políticos da conjuntura de exceção que se consolidava no país, outros ficaram relegados aos ditames do mercado. Há de se frisar, porém, que as dificuldades de produção e, obviamente, as de sobrevivência eram bem maiores para aqueles que abraçaram a primeira opção, pois se firmaram na necessidade de não abandonar a área, de não se entregarem, exclusivamente, à lógica comercial.

Muitos trabalhos patrocinados por empresários não negligenciaram a componente ideológica, a exemplo da relevância social presente em *Gota D'Água*, texto produzido em 1975, por Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, obra em que se faz a releitura da tragédia grega *Medéia*, de Eurípides, e que foi tranposta por Oduvaldo Viana Filho, pela TV Globo. Assim, não devemos ficar presos a divisões esquemáticas, como por exemplo, as que

¹⁵⁵ ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.115.

se limitam ao “teatro empresarial” e “não empresarial”, uma vez que elas são repletas de nuances que não permitem a construção de uma percepção mais reflexiva sobre o processo histórico.¹⁵⁶

Dolores Pulga, compartilhando dessa reflexão, nos aponta uma característica importante, referente à relação da arte com as condições materiais de produção, destacando que não estão desvinculadas, e que devemos, para a análise, ter um olhar dúbio em relação à obra de arte, vendo-a como mercadoria e como objeto de reflexão; tal observação é pertinente para não cometermos o equívoco de afirmar que não houve possibilidade dos artistas tecerem críticas contundentes, por se adequarem aos moldes e aos ditames do sistema capitalista. Sobre o estudo das produções culturais no calor dos anos de 1970, década que merece uma atenção especial por parte dos estudiosos, devemos considerar que estamos diante de “sujeitos que viveram momentos de busca por um sonho político de libertação e agora se vêem diante de bruscas transformações e problemas, principalmente de cunho socioeconômico”.¹⁵⁷

Notamos que, no âmbito da produção teatral, a década de 1970 foi marcada por uma multiplicidade de aspectos, que não devem ser negligenciados, na medida em que a importância sociopolítica dessas produções é uma questão contemporânea e que permeia *Um grito...*, ocupando lugar de destaque no debate suscitado por Guarnieri

Outra questão que nos parece relevante é acerca do espaço para projetos teatrais que visavam criar vínculos duradouros com as comunidades periféricas, por meio de uma linguagem acessível, que pudesse, de alguma forma, nelas intervir; questão presente na obra *O teatro da militância* (2004)¹⁵⁸ de Silvana Garcia, importante referência sobre a atuação teatral no calor dos anos de 1970; é um estudo que analisa sistematicamente, em especial, o processo de criação e o modo de produção de alguns grupos alternativos de teatro. Para a autora, esses trabalhos demonstravam a vontade de muitos artistas de se colocarem a favor de uma arte que fugisse da lógica capitalista, que, para eles, hierarquizava as produções a partir

¹⁵⁶ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Nacionalismo crítico – Liberdade – Identidade Nacional. In: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012; COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de Resistência Democrática: Os Tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, p. 105-110. PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p.171-186.

¹⁵⁷ SOUZA, Dolores Pulga Alves de. *Pode ser a Gota D’água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970*. 2009. 237 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009, p.130.

¹⁵⁸ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

da divisão do trabalho, não possibilitando a formação de senso crítico do público – característica presente no “teatro profissional que se produzia nos centros urbanos”. Também, percebemos que tais projetos podem ser vistos como resposta às condições de censura e de repressão que permeavam as manifestações artísticas.

Na análise da autora, os trabalhos desenvolvidos por tais grupos não objetivavam o lucro e fizeram do coletivismo a sua base. Eram constituídos por pessoas que possuíam diferentes origens, desde atores que carregavam consigo a ampla experiência adquirida nos palcos profissionais, como outros que eram agregados ao projeto, na maioria das vezes, moradores locais. Ademais, tinham como meta, dentre outras, conquista um espaço fixo, para a realização dos encontros e aprofundamento do trabalho, priorizando a pesquisa formal e o contato com os anseios e os problemas da população local – em vista do que a autora toma como exemplo grupos que atuavam nos bairros constituídos por operários.

Para se aproximar das comunidades carentes, os projetos pautavam-se por diferentes metodologias de trabalho. Alguns construíam a sua própria dramaturgia, outros se focavam na encenação de textos de autores nacionais de repercussão significativa, como também havia os que criavam os seus textos a partir da escolha de uma cena de alguma peça teatral. Importante nos lembrarmos que a participação de todos os integrantes, da elaboração ou análise desses textos à montagem do espetáculo, empreendimento que em si mesmo exigia uma boa dose de dedicação, era uma característica marcante. Logo, o trabalho colaborativo era estimulado pelo desejo e pela preocupação acerca da construção de uma “linguagem popular”; característica que gerava certos dissabores. Isso porque:

O ser coletivo é entendido, no geral, como a participação de todos em todas as instâncias do processo produtivo e, conseqüentemente, como a abolição de qualquer hierarquia ou divisão do trabalho por especialidade. Essa visão genérica do que significa ser coletivo dá margem a inúmeras interpretações e, portanto, não encontra uma versão de consenso entre os grupos. Na mesma medida, encontrar um ponto de equilíbrio entre a participação de todos e a realização de um produto competente tornou-se o pesadelo de muitos grupos, origem de cisões e processos tortuosos de criação.¹⁵⁹

Se o sistema capitalista se consolidava no Brasil na década de 1970, e esses grupos se posicionavam contra os moldes de produção capitalista, adotando posturas radicais, o que teria sustentado as suas montagens, durante o tempo em que estiveram em atividade?

¹⁵⁹ GARCIA, Silvana. *O teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 147.

Devemos compreender que estamos nos referindo a pessoas que optaram pela realização de trabalhos diferenciados, longe dos centros de produção e focados numa nova relação entre o palco (não necessariamente o italiano, rico em equipamentos e cenários realistas, salienta a autora) e a plateia. O processo de produção era pensado minuciosamente: os cenários e figurinos, por exemplo, deveriam ser projetados visando praticidade e economia.

Muitos colaboravam custeando despesas com o dinheiro que ganhavam por meio de atividades paralelas. Havia, ainda, aqueles que promoviam a venda de espetáculos a preços normais para públicos de maior poder aquisitivo, diminuindo os valores dos ingressos para as comunidades carentes. Não obstante, os atores não ganhavam salários e a bilheteria não dava conta de custear todas as despesas, e de sustentar, com isso, o ideal comum desses grupos, explicitado pelo desejo de fazer da arte teatral um meio de sobrevivência. Tarefa difícil, principalmente para aqueles que tinham que pagar o aluguel e a energia do espaço no qual realizavam as suas atividades. Na tentativa de superar tais fatores, reitera Silvana Garcia, esses grupos não mediam esforços na busca por uma linguagem que pudesse aguçar o senso crítico do espectador, visto como parte integrante do espetáculo. Porém, muitos grupos desistiram de tal empreitada, uma vez que a itinerância, em muitos casos, não oferecia estabilidade, não garantindo a continuidade dos trabalhos.¹⁶⁰

Longe desse tipo de produção, que “se recusava atuar conforme as relações capitalistas de produção”, o trabalho teatral nas áreas centrais parecia perder visibilidade diante do fascínio suscitado pela televisão. Na contramão, muitos empresários, como forma de atrair o público, apostaram os seus investimentos em espetáculos que trouxessem para os palcos atores consagrados pela televisão brasileira, para garantir o sucesso da bilheteria.

A propósito, a questão da censura econômica é um dos temas que permeia a narrativa de *Um grito...*, e não deixou de ser tocada por muitos intelectuais da época. A partir das considerações de Peixoto, destacamos que essa forma de censura não foi, por Guarnieri, transformada em esquecimento na elaboração da estrutura dramática da peça, uma vez que foi confeccionada à luz da opressão vivenciada nos mais diversos espaços da sociedade brasileira, de modo que ao texto se atribui o peso do momento vivenciado por seu autor. Como adverte Peixoto:

Guarnieri declarou numa entrevista, com lucidez que escreve um teatro de ocasião. Esta é a virtude mais contundente do texto. Mas a análise, por ser

¹⁶⁰ Ibid., p.185.

circunstancial, não é menos profunda: seu objeto de estudo é o esmagamento do homem pela sociedade.¹⁶¹

Acerca da questão da censura econômica, é pertinente acrescentarmos a pesquisa do historiador Christhian Alves Martins, em especial o terceiro capítulo intitulado “Calabar – O elogio da liberdade”. O trabalho nos inspira a reflexão sobre a atuação da Censura Federal, no calor dos anos de 1970; temos em vista que o estudioso se propôs a discutir a historicidade de *Calabar: O elogio da traição*, de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, escrita em 1973.

Na tentativa de investigar os porquês pelos quais essa peça teria sido censurada, Martins constrói a sua análise a partir de alguns relatos, dentre os quais, os dos censores e os dos criadores de *Calabar...*, além de outras fontes documentais e de uma parte da bibliografia especializada no assunto. Ao enveredar por essa memória, pertencente a diferentes sujeitos que vivenciaram a segunda década do regime militar, notamos, de acordo com Martins, a importância de não negligenciarmos, durante a análise desses múltiplos discursos, o “lugar” no qual cada sujeito se insere, a fim de compreendermos a dinâmica do processo histórico do qual *Calabar...* participou.

A peça é um dos exemplos de como a censura tornou-se constante para muitos artistas e produtores de arte. Tais profissionais se sentiam, muitas vezes, desencorajados para dar continuidade aos seus trabalhos, pois dificilmente encontravam, assim como nós, uma única resposta que justificasse, de maneira convincente, os porquês das interdições de suas criações artísticas.

É importante termos a consciência de que a censura estava em plena atuação, fato que intimidava produtores e artistas; pois, ao submeterem os seus trabalhos à divisão de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública, tais intelectuais não contavam com a certeza de que teriam a resposta dos examinadores no prazo determinado. Isso, por sua vez, gerava dificuldades para os grupos de teatro, que pretendiam seguir adiante, na medida em que “o tema Censura desviava-se do ponto político, para invadir a questão financeira, como já se operava na prática, caracterizada pela nova e implacável modalidade de controle: a censura econômica”.¹⁶²

¹⁶¹ PEIXOTO, Fernando. Notas Sobre *Um Grito Parado no Ar*. PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989, p.168.

¹⁶² MARTINS, Christhian Alves. *Diálogos entre o passado e presente “Calabar, o elogio da traição” (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, p.178.

Cortes, expressões suprimidas, citações vedadas pelos órgãos de divulgação e liberação de cenas mediante ensaio geral: tudo isso prejudicava o cotidiano de artistas e produtores, que buscavam fazer do teatro uma forma de sobrevivência e de resistência. No aguardo de uma resposta dos examinadores, talvez sobressaísse, não fruto do acaso, mas das próprias circunstâncias históricas, a indagação: “vale a pena esperar?”. Afinal, levantar uma produção teatral era (e é) um empreendimento, e portanto, um risco, por exigir tempo de dedicação e comprometimento.

Também o teatro que se organizava pela lógica empresarial (e não por isso deixava de ser crítico, voltado para as questões sociais) passaria a vivenciar impasses de cunho socioeconômico: como se vê no investimento de uma produção artística, que deveria atrair um número significativo de espectadores. Muitos desses trabalhos não passavam pelo crivo da censura; outros ficavam “engavetados”, esperando a liberação, ou não, pelos examinadores. O investimento não garantia a sua continuidade, que, muitas vezes, implicava na ideia de permanecerem em atividade, durante um tempo considerável. Embora alguns artistas e produtores tivessem a noção do que poderia trazer complicações com a Censura Federal, esta, muitas vezes, os surpreendia por meio de alegações desagradáveis. Ao não perdermos de vista a ausência de um Estado de Direito, na sociedade brasileira daquela época, os que se sentiam inconformados com os rumos da situação não tinham aonde recorrer. Nesse sentido, o próprio Estado pensava, produzia arte (o que implicava em controlá-la), negando para essa um atributo inerente ao artista: a liberdade do processo criativo. Sobre essa questão, faz sentido darmos atenção a Fernando Peixoto:

Vamos retomar o raciocínio: os teatros vendem diversão. E para alguns, não todos, tem sentido inclusive uma frase que o teatro poderia roubar das capas dos discos: ‘teatro é cultura’. O que o ator tem a oferecer, em troca do salário que lhe permite viver, ao produtor que o contrata? Certamente, seu trabalho. Que acaba traduzindo em mais ingressos vendidos. O ator realiza uma interpretação de extremo valor, fazendo do espetáculo um êxito, ou, mesmo se isto não acontecer, talvez consiga trazer público por sua reputação, justa ou injusta, enquanto ator. Hoje no Brasil, por exemplo, os produtores não dispensam a forçada inclusão no elenco de dois ou três nomes famosos na televisão.¹⁶³

¹⁶³ PEIXOTO, Fernando. Tapando o sol com lantejoulas. In: *Jornal Movimento*, São Paulo, 26 de julho de 1976, p.18.

Do documento, destacamos a relação da arte com as suas condições de produção. Na leitura das entrelinhas, surge-nos a pergunta: qual o entendimento que o regime militar tinha sobre cultura e por que o teatro, em especial, teria sido alvo das autoridades?

Em primeiro lugar, o teatro é uma arte coletiva. O ritual da encenação só acontece com a presença de um público, para quem ele se destina. O fato de promover a reunião e a união de pessoas em um mesmo espaço físico, de suscitar o pensamento e o compartilhamento de emoções, são características preocupantes para quem desejava preservar o regime militar, que procurou, em maior grau após a decretação do A.I-5, abafar as vozes dissonantes. Para o teatro brasileiro, essa característica do regime militar se faz presente, por exemplo, a partir do momento em que se intensificou o “interesse das autoridades em apoiar o nosso teatro e incentivar o público a assistir às peças, numa intervenção que é julgada benéfica e utilíssima e que se destina a proteger e não criar arte, como é natural”.¹⁶⁴

Assim, se, por um lado, a tutela do Estado no tocante aos assuntos culturais inviabilizou a produção de muitos espetáculos e difundiu, naquele momento, o tipo de cultura que o país deveria presenciar, por outro, acreditamos que tal projeto não retraiu o potencial criativo de muitos artistas, na medida em que o contexto sociopolítico de produção da arte os levaria a buscar novas alternativas, fator considerado significativo ao longo desse capítulo.

Nesse sentido, como quitar as despesas referentes ao cenário, figurino, aluguel do espaço físico, adereços, caixas de som e de iluminação, dentre outros suportes, sendo que a censura – como bem lembra Martins – transformava-se em censura econômica, fator que atrapalhava o andamento de um trabalho?

Em princípio, tais questões dificultavam o cotidiano de muitos artistas e podem ser lidas, por exemplo, durante o desenrolar da ação dramática de *Um grito...*, quando a retirada dos equipamentos feita pelos credores junto ao aviso sobre as dívidas do grupo demonstram a dificuldade do trabalho, no tocante à sua realização e permanência. Como assevera Peixoto:

Muito de tudo isso está teatralizado na última peça de Guarnieri, *Um Grito Parado no Ar*. Um personagem, ator, fala: fazer teatro é sofrer no paraíso. Esta vocação masoquista define muito do teatro nacional de hoje, quando produzir teatro significa, sobretudo, manter viva a idéia de teatro sem levar em conta o significado desta idéia ou deste teatro.¹⁶⁵

¹⁶⁴ VILELLA, Adauto. *Um Grito Parado no Ar e as suas inferências*. In: *Jornal A Comarca*, Araçatuba, 15 de julho de 1975, p.6.

¹⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. *Os Não-Profissionais*. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1986, p.141.

Nessa situação, o cerco se fechou cada vez mais para aqueles que não desejavam abandonar a produção de uma arte mais consequente e responsável; isso porque coube ao Estado, enquanto guardião da “ordem e segurança do país”, estimular o patrocínio de projetos artísticos que não despertassem o senso crítico do cidadão brasileiro, mas que ressaltassem apenas os aspectos positivos do crescimento econômico que se consolidava. Por essa via, a relação entre o Estado e o empresariado tornava-se cada vez mais estreita, já que o alto custo de produção de um espetáculo exigia do produtor o aumento dos ingressos, o que, por sua vez, definia cada vez mais a presença de um público específico nas salas de espetáculos. A questão era complexa, como lemos no posicionamento de Fernando Peixoto:

Sem dúvida, na presente conjuntura, o teatro está virando um produto para privilegiados, mas não por culpa do produtor, em específico. Ele se vê obrigado a seguir as leis do mercado que lhe são impostas. Não estou dizendo que isto deva ser mantido. Muito pelo contrário. Hoje, por exemplo, existe um movimento bastante significativo em favor das produções mais baratas que abdicam de uma estrutura profissional em favor da promoção de espetáculos mais baratos. Mas dentro da estrutura profissional vigente, dificilmente o teatro poderia ser menos custoso ao espectador.¹⁶⁶

A partir da declaração, fica claro que o investimento de muitos produtores estava atrelado aos espetáculos que não trouxessem “problemas futuros” com a Censura Federal, cujas interdições, muitas vezes, não continham prescrições morais transparentes, e que, por vezes, se mostravam pouco convincentes. Por detrás das incansáveis tentativas de uns poucos grupos buscarem construir uma arte crítica, encontramos uma parte significativa de artistas, e de médios e pequenos empresários, que muitas vezes ao deixarem de agir por vontade própria, se submeteram (o que talvez não fariam em outras circunstâncias históricas):

Mesmo no nível da seleção do repertório, todos aceitam, como normal, na cotidiana batalha da sobrevivência financeira, a lei da concessão: para manter uma produção “artística” é necessário, regularmente, produzir espetáculos “comerciais” e para garantir uma produção *comercial* regular é necessário, por paradoxal que pareça à primeira vista, arriscar, às vezes, a produção de espetáculos “artísticos”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ibid., p.174.

¹⁶⁷ PEIXOTO, Fernando. Os Não-Profissionais. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1986, p.141 (grifo no original).

Notamos no fragmento que, ao adotarem tal conduta, muitos produtores e artistas deveriam ficar subordinados aos interesses do Estado. Diante disso, financiar uma produção cultural era um risco inevitável, pois a atuação inconstante e imprevisível da censura não gerava boas expectativas para os produtores, uma vez que a aprovação pelos censores não impedia a posterior interdição para revisão. Daí a necessidade mais do que pessoal, e com ela o problema, de se fazer um teatro ainda crítico, pois, segundo Peixoto, “de nada adianta manter-se vivo o teatro pelo teatro. Esta seria uma atitude escapista, uma atitude distante inclusive do próprio significado do teatro, que não se restringe de maneira alguma a seus aspectos formais ou artesanais”.¹⁶⁸ Entendemos a palavra “escapista” no sentido do fazer teatral reduzido à engrenagem comercial. Na contramão deste fazer teatral alienado, sublinhamos a mensagem da perseverança e da luta diária empreendida pelo homem de teatro - entendido como aquele que, despojado de todos os equipamentos teatrais, restando-lhe a sua condição humana e social, não abandonaria a área; por detrás desta tentativa ficava implícita a mensagem de que, segundo Luis Izrael Febrot, “viver para dizer o que o público e os artistas são e realmente pensam o que somos e onde estamos, por oitocentos cruzeiros mensais, seria tarefa ingrata se não fosse amor e necessidade interior”.¹⁶⁹

A leitura de *Um grito...* nos leva a observar que o engajamento artístico é uma escolha; entendida como tal, destacamos a presença de artistas, no início da década de 1970, que não abriram mão de sua profissão, compreendendo-a como compromisso ético-histórico diante das transformações sociais. Para esses artistas que ainda buscavam construir uma arte engajada, a exemplo de Guarnieri, sobreviver significava, acima de tudo, atuar a partir das brechas deixadas pelo sistema, descobrindo novos diálogos que pudessem aguçar a consciência crítica do espectador.

Nesse sentido, *Um grito...* vem ao encontro da valorização do teatro brasileiro, que não deveria se render, exclusivamente, aos ditames do mercado, tampouco às propostas cênicas

¹⁶⁸ Ibid., p.172.

¹⁶⁹ Não muito distante da elaboração de *Um grito parado no ar*, haja vista o ano de publicação da crítica (1973), a argumentação de Febrot se fundamenta nas dificuldades do dia a dia do ator de teatro, que teriam sido trabalhadas por Guarnieri na peça teatral. Observamos que há o esforço da crítica em transformar a peça em um dos textos mais geniais da dramaturgia brasileira, comparando-o aos memoráveis sucessos dos musicais – *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, bem como *Eles Não Usam Black-Tie*, encenado em 1958. Contudo, notamos, durante tal rememorar, o peso da conjuntura econômica atribuído a *Um Grito...*, assim como, obviamente, em virtude da atuação indiscriminada da censura, o fato de a crítica ter se poupado em entrar em detalhes sobre os aspectos sociopolíticos que incitaram a criação das obras mencionadas, apesar de reconhecer o impacto delas. Luiz Izrael Febrot. *Botequim e Um Grito Parado no Ar – a dramaturgia do desespero e da esperança* – 26/08/1973 (Acervo Lasar Segall).

que apregoavam a “morte do teatro”, como a que naquele momento era difundida por José Celso Martinês Corrêa, diretor do grupo Oficina. Tal pressuposto se faz presente o tempo todo em *Um grito...*, explicitado pela postura de Fernando, o diretor, que assume o papel de suscitar a consciência dos atores, chamando-os a refletirem sobre a realidade que os cerca – a partir do texto a ser encenado. Neste momento em que o fazer-teatral está em crise, temos a reflexão em torno de sua importância sociopolítica que, para Guarnieri, se firma e se torna possível a partir da estrutura dramática deste texto teatral, cujo entendimento se dá ao não desconsiderarmos o estudo da tríade “autor-ator-público”.

2.5 Teatro ao encontro de sua realização: resistência e inconformismo

Na trama, as dificuldades de produção não se resumem apenas à ausência de equipamentos, pois também são pesadas as despesas com outros acessórios cênicos. Exemplo disso está na passagem em que Eusébio diz a todos sobre a cobrança que havia recebido de um dos funcionários do banco, cobrança devido à compra, por Amanda, de uma peruca, efetuando o pagamento com um cheque sem compensação. Mesmo nessa situação, Fernando procura manter o equilíbrio emocional do grupo, motivando-o ao reiterar que o ensaio não deveria se sujeitar a tais caprichos, nem ser interrompido, visto se tratar de um projeto que exige identidade de propósitos e muita organização. Assim, por meio de tal postura, o diretor reforça o comprometimento de todos com o trabalho, almejando traduzir a vontade do grupo, mesmo na ausência de equipamentos, pois nos aparece a ideia de que é possível fazer teatro com apenas o texto e a entrega do ator; tanto o corpo quanto a voz do ator são elementos construtivos e imprescindíveis para a realização de um espetáculo comprometido com a realidade.

A partir daí, o ensaio parece ser tratado com maior empenho pelos atores, tendo, nas próximas cenas, a participação dos atores Augusto, Amanda e a do diretor, que sugere que a dupla dramatize a situação de um casal de classe média durante uma discussão íntima. No início, uma vez já envolvidos por este exercício, nada nos parece chamar a atenção, até o momento em que Amanda, em pleno exercício, comete o seguinte lapso:

Amanda: Lembra com a gente era... Lembra, *Fernando*, lembra... Caramba, dois caras mais do que cem por cento, mais do que legais... Com suas tolices, suas caturrices, até mesmo burrice em certas coisas...
[...] **Amanda:** Mas vai me ouvir... *Fernando!*... *Fernando!*... *Fernando!*...

Augusto (terrível): *Rafael*, sua vaca!... *Rafael*, prostituta!... *Rafael*, ninfômana! Todas vocês, umas grandes vacas... E querem o quê, a compreensão total?... Disformes vocês são... Não me interessa por quê... Sociedade, educação. O que for, à merda... Deformadas, irremediavelmente deformadas!...¹⁷⁰

A partir do equívoco, no instante em que Amanda troca o nome do personagem Rafael, com quem contracenava, passando a chamá-lo de Fernando, a reação de Augusto, sem sair daquela situação criada, é de indignação e agressividade. Temos nesta passagem o exemplo significativo de que não devemos em nossa análise ficarmos limitados ao fato de os “atores-personagens” serem profissionais ou não. O que nos chama a atenção é a constatação de que as adversidades pessoais vão permear os ensaios, o que, por sua vez, leva-nos à seguinte reflexão: o palco é o espaço físico onde o aprendizado é uma constante. Dentro da ficção, durante o exercício cênico, o engano de Amanda é involuntário e inconsciente, percebido tanto pela observação de seus colegas (atores) como pela do leitor/espectador. A presença dessa característica é de extrema relevância para a trama, pois, a partir dela, Guarnieri reforça o seu projeto dialético e reflexivo: o de propor o pensamento crítico nas situações que se apresentam nos palcos, muitas vezes naturalizadas pelo público, cabendo-lhe pôr em xeque a ordem vigente, questionando-a.¹⁷¹

Focado na reação dos atores, Fernando liga o gravador, conforme a rubrica, para encaminhá-los a uma nova situação cênica. Dessa vez, o jogo entre os atores é ambientado em um estádio de futebol, onde Augusto, junto a Eusébio, ambos se reintegrando ao exercício, demonstram entusiasmo, enquanto as mulheres ficam na torcida. Em alguns instantes, a euforia se transforma em gritos e berros: Nara cai e é pisada pelos outros; a situação fica confusa, em meio à agitação do elenco, quando, de súbito, pausa o silêncio no palco. Por meio desta pausa, Nara se passa como morta, a ponto de ser acolhida pelos atores. Aproveitando a deixa, Flora, que já havia demonstrado no início da narrativa o seu inconformismo diante do ofício do ator, desabafa as suas dores e angústias diante do ocorrido:

¹⁷⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p. 217 (grifos nossos).

¹⁷¹ Sobre tal questão, referindo-se ao final dos anos 1970, a declaração de Guarnieri é pertinente: “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 coisas melhoraram, mas ainda não saímos dessa”. ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar*. São Paulo: imprensa oficial, 2004, p.155.

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 os 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 sisudos e os falsos justiceiros com meu ódio... (beija Augusto na testa) Vai, filho, te espero com a sopa no fogo...¹⁷²

Nesse clímax, chamamos a atenção para a situação do jogo de futebol com torcedores fanáticos, interrompido por um tumulto junto a sons de tiros e sirenes, de modo que o clima festivo, aos poucos, se transforma em momentos de perseguição e desespero.

Cabe-nos fazer a seguinte ponderação: em meio a laboratórios e improvisos, os atores, aos poucos, não buscam apenas se identificar com os seus personagens, mas também procuram se afirmar como partícipes de um processo histórico, marcado por interrupções e pelas transformações na vida artística do país, perspectiva histórica que ganha maior vigor ao longo da trama. Esta situação incerta – “Por que estar no palco? Por que este texto é importante?” – é suplantada, aos poucos, pela crescente necessidade e certeza de que é preciso gritar para a sociedade e ser ouvido a qualquer custo; isso atribui ao texto a responsabilidade de ser capaz de intervir, por meio do trabalho dos atores, na realidade brasileira, criando-se um canal de resistência ao Estado de exceção: o antagonista que deverá ser identificado pelo leitor no desenrolar da trama.

Na análise de *Patriota*, a fala de Flora simboliza o sentimento de solidão de muitos cidadãos, presente, principalmente, pela memória dos mais velhos, aqueles que perderam os seus entes queridos pela violência do Estado negligente com os direitos mínimos dos cidadãos, cidadãos que, uma vez tolhidos de cidadania, clamam por ela.¹⁷³ Nesse sentido, a violência, instituída por aqueles que estavam no poder, tornou-se um recurso extremamente forte e indispensável para a manutenção da “ordem” e da “segurança nacional”; questão que

¹⁷² GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.220.

¹⁷³ PATRIOTA, Rosângela. *Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira*. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (org). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005, p.200.

ganhou maior expressão na medida em que se configurava o Estado de exceção, que investiu na desarticulação dos movimentos sociais e no combate às ameaças mais evidentes. Combate que se configurou, naqueles tempos, na perseguição, tortura ou, até mesmo, no assassinato dos adversários (intelectuais, artistas e demais grupos contestatórios), que buscavam pôr em xeque a realidade que se edificava no Brasil. Em outras palavras, à medida que a resistência buscava ampliar o seu espaço de atuação, as estratégias coercitivas adotadas pelo governo militar para diminuí-la, também cresciam. Se falar abertamente, diante da ideologia da segurança nacional, era tarefa difícil para intelectuais e artistas, para os que detinham o poder, tratava-se de um problema a ser resolvido, o que se deu pela cassação de parlamentares oposicionistas, bem como pela de lideranças religiosas, que avaliavam criticamente a questão social no país. Como se não bastasse, a sensação de sufocamento se alastrou também na elaboração de políticas educacionais e na proibição de filmes, músicas, livros e peças de teatro.¹⁷⁴

A força da violência, no início da década de 1970, deve ser entendida em referência ao golpe de 1964, pensada e repensada ao longo desta década, em que os militares tomaram o poder e, a partir disso, buscaram criar mecanismos para preservar o regime recém-inaugurado. Para tanto, percebemos, de sua parte, a consolidação da violência, associada à intimidação de manifestações populares, coibindo, com isso, o exercício dos direitos civis.¹⁷⁵ Dessa forma, *Um grito...* não é uma produção isolada; ela porta a possibilidade de (re)avaliarmos o impacto do golpe de 1964 na sociedade brasileira, sentido ainda na década de 1970. Tal percepção é vista, por exemplo, no segundo plano (o processo criativo dentro da própria trama),¹⁷⁶ uma vez que os exercícios desempenhados pelos atores nos levam a pensar na dimensão da problemática questionada: a violência do Estado no palco, entre os atores, evidenciando a existência de uma realidade que, muitas vezes, salta aos olhos do leitor/espectador: realidade coberta de restrições políticas, amarga e fria. A reação violenta e involuntária dos atores diante do processo sugere a denúncia da negligência de um Estado que não assegura os direitos mínimos de seus cidadãos. O desabafo de Flora cumpre, na narrativa, o papel social

¹⁷⁴ MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.7-15.

¹⁷⁵ HABERT, Nardine. *A década de 1970: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p.7-10.

¹⁷⁶ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre *Um Grito Parado no Ar*. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p.164.

de denunciar os sujeitos reprimidos e torturados, que, muitas vezes, ficaram impossibilitados de voltar para suas casas e de se despedir de seus entes queridos.

A reação dos atores diante do processo criativo não os furta de suas incumbências sociais como partícipes de um processo histórico, característica que ganha contornos mais nítidos ao longo da trama. A partir das distintas reações dos atores provocadas durante os improvisos, a confiabilidade, a fidelidade, o respeito, bem como a honestidade, se revigoram no palco, como muitas vezes, na vida, mediante a resistência à violência, presente no processo criativo. Violência explicitada pelo descontentamento de alguns dos “atores-personagens” diante da insegurança do propósito de levar adiante o projeto; insegurança não gerada pelo acaso, mas resposta às dificuldades do contexto sociopolítico, que deveriam ser superadas. Para muitos artistas, o teatro promoveria o enraizamento do homem, com a constatação do individualismo como traço marcante do sistema capitalista que se consolidava. Assim, a crescente ausência do sentimento de coletividade na sociedade contemporânea deveria ser combatida.

Guarnieri nos parece propor uma reflexão sobre os impasses vividos pela sociedade brasileira, destacando, neste caso, a violência institucionalizada pelo Estado em 1964, como forma de coibir as exigências de certos segmentos sociais que almejavam a edificação de uma sociedade mais justa, igualitária e democrática. O teatro, mais uma vez, cumpre o papel de denunciar a negligência do Estado com as questões sociais; as alternativas de organização, de tomada coletiva de consciência sobre a dura realidade brasileira, tornavam-se medidas difíceis de serem postas em prática, uma vez que o regime autoritário consolidado suscitava transformações na vida do país, silenciando, cada vez mais, os anseios e as dificuldades dos segmentos menos favorecidos.

2.6 Por uma vida mais digna: a luta diária do homem de teatro

Refletir sobre o que se faz e o que se sente durante as experimentações, imprime os princípios de liberdade e respeito ao outro, valores tão caros ao momento histórico vivenciado pelos atores e pelos “atores-personagens”. Embora as intrigas apareçam durante as reflexões, elas são suplantadas pela compreensão dos personagens, tornando a comunicação entre os atores mais saudável; isso porque, afirmamos, o processo criativo cumpre o papel de despertar o sentimento de pertença dos atores, que, em virtude das dificuldades do dia a dia, se

encontram sem perspectivas promissoras – e isso, não apenas com o ofício de atuar mas, também, com a vida em sua plenitude. De acordo com Peixoto, para o momento histórico se tratava de um sentimento significativo, pois, por mais difícil que fosse conviver com as pressões externas, acreditamos que o trabalho com o texto fazia o grupo canalizar a sua energia, repensando os seus caminhos, o seu mundo e, a partir disso, seguindo adiante.¹⁷⁷

Nota-se que a identificação dos personagens com um propósito em comum, ao longo da ação dramática (a exemplo de Augusto e Flora que passam a dar maior credibilidade ao propósito da estreia do espetáculo) é uma característica marcante e otimista do dramaturgo, explorada também em outras peças, como, por exemplo, *Eles não usam Black-Tie* (1956) e *O filho do cão* (1964). Todavia, o otimismo do dramaturgo não é ingênuo, pois ele reconhece as mazelas sociais do povo brasileiro, assim como as dificuldades presentes nos esforços de sua superação.

Nesse sentido, na peça, aproveitando o envolvimento dos atores no processo criativo, Fernando dá continuidade aos exercícios cênicos. Agora, Nara se dispõe a experimentar o exercício de identificação: a partir da condução de Fernando, ela incorpora o modo de ser e agir de uma menina, Maria Luíza, descomprometida com os estudos, filha de um casal de alto poder aquisitivo, cuja mãe não trabalha e projeta, na filha, o futuro que não teve:

Augusto – De quem você gosta mais? Do papai ou da mamãe... O que é que brilha mais: o assoalho da mamãe ou o sapato do papai?

Nara – Olha, lá em casa tem carpete... Mas eu gosto mais do meu pai mesmo... Embora os dois sejam muito xarope...

Fernando – Por quê?

Nara – Porque papai sai muito... Trabalha demais... Vejo pouco. Mamãe é que não desgruda...

Flora – Só por isso?

Nara – É que mamãe quer que faça tudo o que ela teve vontade de fazer e não pôde...¹⁷⁸

A passagem nos possibilita avaliar o papel da instituição familiar na formação do caráter de crianças e adolescentes. Em um “regime autoritário e plutocrático”,¹⁷⁹ muitas

¹⁷⁷ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre *Um Grito Parado no Ar*. In: *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

¹⁷⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um Grito Parado No Ar*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.225.

¹⁷⁹ Pensar as transformações que ocorreram ao longo do endurecimento do regime militar brasileiro, implica em compreendermos a nova face assumida pelo capitalismo, que, sem dúvida, condicionou as contradições que marcaram a atividade teatral do Brasil, no início dos anos 1970. Cumpre-nos lembrar que, mesmo antes do golpe de 1964, o país passava por um processo de concentração de renda, e

mulheres se ocupavam exclusivamente dos afazeres domésticos; isso se dava quando a renda do marido garantia, de modo suficiente, o conforto mínimo à família ou, em outros casos, pela própria dificuldade de ingresso das mulheres no mercado de trabalho (ingresso que garantisse remuneração equivalente à dos homens). Notamos, dessa forma, a seguinte contradição: se, por um lado, a sociedade se mantinha conservadora diante das novas oportunidades de trabalho às mulheres, por outro, a passagem materializa uma ausência daquele momento, sentida tanto pelo posicionamento da mãe quanto pela resistência da filha: a ânsia por uma educação mais libertária e menos moralista.

Mais uma vez, a questão da alienação aparece: podemos analisar a ignorância de Maria Luíza como fruto de uma sociedade que não encobre os problemas sociais apenas por meio da coerção física, mas, também, por meio do entretenimento tendencioso e centrado, sobretudo, na televisão:

Augusto – O que é que você sabe do Vietnã?

Nara – Muito longe, não é?

Fernando – Mas sabe que tem uma guerra lá?

Nara – Sei...

Augusto – E o que é que você acha?

Nara – Não pensei nisso, não...

Amanda – Qual é a novela que você mais gosta?

Nara – As novelas da Globo. O que é bom está na Globo. Mais um campeão de audiência. Rede Globo de Televisão. Angélica a corujinha da madrugada...¹⁸⁰

Ao não perderem de vista a estreia da peça, os atores buscam reforçar suas expectativas, motivados pela iniciativa de Eusébio, que propõe a criação de uma nova situação a partir da audição da entrevista de um feirante.¹⁸¹ Contudo, antes do início do

alguns grupos civis, como pequenos e grandes empresários, vinham contribuindo para a consolidação do sistema capitalista, mormente em uma configuração plutocrática. Às margens disso, havia uma maioria excluída desse processo conhecido como modernizador. Como assevera Novais, o nosso capitalismo, entre 1967-1979, principalmente, “combinou concentração gigantesca da riqueza e mobilidade social vertiginosa, concentração de renda assombrosa e ampliação rápida dos padrões de consumo moderno, diferenciação e massificação”. NOVAIS, Fernando A; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Schwarcz, Lilia M. (org.). *História da vida privada no Brasil*, v.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.558-658.

¹⁸⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.226.

¹⁸¹ A propósito, para além das experiências pessoais dos atores, a audição de depoimentos é um dos recursos usuais para a composição dos personagens e das cenas. Trata-se do canal encontrado pelo autor para “desenvolver uma dramaturgia e um teatro nacional, isto é, comprometido com as lutas e as expectativas dos segmentos menos favorecidos social e economicamente”. Em outras palavras, a

exercício, sem ao menos terem o prévio aviso ou a possibilidade de compreensão do que se sucede na trama, o grupo novamente se vê diante de uma frustração, quando “Nara corre para o gravador e torna a colocar a música. Entra um homem que sem dizer palavra desliga o gravador e vai saindo com ele”,¹⁸² motivo suficiente para causar mal-estar geral.

Sem o gravador em mãos, Fernando puxa o fôlego, tentando reanimar a si mesmo e ao grupo, enfatizando que ainda é possível fazer o espetáculo acontecer; a exigência, para isso, seria a maior generosidade dos atores com relação aos seus próprios instrumentos de trabalho: o corpo, a voz e o texto a ser encenado. Assim, os atores cantam o samba-tema sem acompanhamento sonoro. Embalados pelo ritmo do exercício, um ambiente é criado: uma feira, onde Eusébio, Nara, Flora e Augusto improvisam diferentes personagens:

Eusébio (como feirante) – Vai lá, freguesa... fresquinhas, fresquinhas... É favor não apalpar as frutas, viu...

Nara – Vai roubá no inferno, desgraçado... Tá cobrando o dobro da outra barraca...

Eusébio: Ladrão não, minha senhora. Veja a qualidade da mercadoria... Compare e faça o preço...

Flora (rebolando. Faz uma débil mental, vendedora de bilhetes) – Olha a cobra!... A cobra, quem vai ficar?...

Eusébio – Mas sai de perto da minha barraca, jararaca...

Flora – Olha a cobra!... (Olha para Eusébio oferecendo-se) Miguel! Cadê o meu Miguel!... Olha a cobra, quem vai fica!... Miguel!... Cadê o meu Miguel!...¹⁸³

Na situação da feira, nos parece evidente a imagem de multidão, que, à primeira vista, aponta para o consciente do leitor. Nessa atmosfera marcada por tantas vidas diferentes e que se cruzam, deparamo-nos, ainda, com o diálogo de um casal de recém-migrantes, que se deslocaram de seus lugares de origem em busca de boas oportunidades de ascensão social, na cidade grande:

princípio temos a impressão de que o texto enfatiza apenas as angústias e os anseios dos segmentos intelectualizados. Mero engano, pois os depoimentos colhidos nas ruas pelos atores traduzem o universo das camadas populares. Guarnieri se posiciona com criticidade diante do golpe de 1964, que estreitou cada vez mais o diálogo da intelectualidade com os segmentos menos favorecidos. (cf. PATRIOTA, Rosângela. Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (org). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005, p. 198).

¹⁸² GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p. 229.

¹⁸³ Ibid., p.230.

Augusto – Oi...

Nara (fala como nortista) – Deu certo, a moça falô... Vai nascê sim!

Augusto – Verdade mesmo?

Nara – Pois... Diz que já tá adiantadinho... e ela entende!

[...]

Nara – Não gostô?

Augusto – É que nessa situação... A gente tá meio de por fora... Tava até pensando em volta...

Nara – Que nada, Justino!... Mais um pouco de paciência, home... Aqui é que está o trabalho... Cidade grande, crescendo cada vez mais... Tem tudo pra fazê!¹⁸⁴

A passagem reforça a relevância que Guarnieri atribui aos indivíduos que se encontram desprovidos de seus direitos, relegados às margens de um regime autoritário e excludente. De novo, a questão rural aparece em um de seus textos dramáticos, a exemplo de *O filho do cão* (1964); porém, em *Um grito...*, o autor nos chama a atenção para o modelo econômico vigente do início da década de 1970, cujas raízes se firmaram nas décadas anteriores, resultando num conjunto de transformações sociais, que abrangem os anos de 1950 a 1980.

Ademais, ressaltamos, de acordo com Fernando Novais, que esse período se caracterizou principalmente pela consolidação do sistema capitalista, no Brasil, aliado à presença constante do capital externo nos assuntos nacionais. Junto à expansão das cidades, criou-se, aos poucos, um estilo de vida urbano, marcado por um consumismo exacerbado proveniente da ampla oferta de produtos no mercado; resultado da implantação de políticas de incentivo para diversos ramos industriais, bem como pela fácil disposição dos sistemas de financiamento bancário. Tais transformações atraíram, cada vez mais, as populações rurais, sobretudo as das regiões mais carentes: Nordeste e Norte. Ao deixarem os seus lugares de origem, movidos pela fome e pela miséria, como também pela crescente mecanização do campo, os migrantes rurais se deslocavam à cidade em busca de melhores condições de vida; uma vez na cidade, e dentro da lógica capitalista, muitos precisavam se adequar ao ritmo urbano, restando-lhes apenas a colocação em trabalhos ocupados por mão de obra desqualificada, com baixa remuneração e repletos de riscos.¹⁸⁵

Logo após o diálogo de Augusto e Nara, os atores-personagens se mantêm envolvidos pelo exercício. Augusto, então, com saudosismo, relembra um fato ocorrido em sua terra

¹⁸⁴ Ibid., p.231.

¹⁸⁵ NOVAIS, Fernando A; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Schwarcz, Lilia M. (org.). *História da vida privada no Brasil*, v.4. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p.574-586.

natal, o Ceará. Eusébio, de sua parte, desacredita das palavras do cearense, dando, com isso, margem para o envolvimento dos demais atores na discussão, a ponto de todos correrem atrás de Augusto, para linchá-lo. Posto ante tal situação, Augusto pede para todos pararem; na sequência, ele se concentra na personagem, compreendendo-a e a si próprio, o que o faz reconhecer e declarar o seu amor por Nara; ainda emocionado, ele propõe um casamento geral, realizado à luz de velas, devido à ausência de iluminação que se evidencia. Percebemos, aqui, uma maior aproximação entre os atores, que se encontram determinados e perseverantes no propósito de não abandonar a estreia e, com ela, o compromisso sociopolítico com a sociedade brasileira identificado no ofício do ator:

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 teu colo, Amanda?

Amanda: Sempre.

Fernando: Sabe, estou com umas ideias 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 estreia...

Augusto: Um grito parado no ar...¹⁸⁶

Assim, o “segundo ato (do texto no texto)”, assim como o primeiro, não é apresentado ao leitor; o que se vê/lê é que todos se entregam ao descanso mental e físico. Afinal, mais do que nunca, os atores estão cientes de que o espetáculo exigirá uma grade dose de energia e de entusiasmo, para resistir ao endurecimento do regime: o final da trama fica aberto como forma de suscitar o senso crítico do leitor, pois “sobra só uma vela que também se apaga, ouve-se um grito enorme de Augusto”.¹⁸⁷

Há, a partir de *Um grito parado no ar*, a possibilidade de relermos o Brasil no início da década de 1970. Assim, a adoção da metalinguagem como estratégia narrativa permitiu ao autor debater temas candentes do momento, tais como: a censura econômica e política, a violência institucionalizada, o desenraizamento e a falta de liberdade artística no processo criativo. Diante das prerrogativas do sistema, Guarnieri repensou a sua arte, encontrando um novo viés estético capaz de driblar a censura, de resistir à ação de um aparelho repressivo,

¹⁸⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.237.

¹⁸⁷ Idem, p.237.

mantendo-se engajado na discussão dos problemas do Brasil. Assim, embora as dificuldades fossem tantas – como, por exemplo, a de levantar uma produção teatral –, o autor não negligencia o trabalho do ator com o texto dramático como forma de suscitar um profícuo diálogo com a sociedade brasileira. Diálogo que, em nossa reflexão, não se restringe ao espaço físico do teatro e ao seu momento de leitura/encenação; antes, *Um grito parado no ar* ressoa, insistente e criticamente, aos nossos ouvidos, em nossa realidade.

CAPÍTULO III

A PALAVRA EM TEMPOS DE EXCEÇÃO: O “TEATRO DE OCASIÃO” DE GIANFRANCESCO GUARNIERI

Neste capítulo, propomos uma reflexão sobre o texto dramático, a palavra, propriamente dita, e sua relevância frente à conjuntura de exceção vivenciada, pela sociedade brasileira, e em especial, por artistas e intelectuais desejosos pela volta do Estado de direito, na década de 1970. Com isso, buscamos esclarecer em que medida a atuação da militância pôde contribuir para a discussão da realidade brasileira a partir da valorização do texto dramático. Para tanto, não podemos perder de vista que tal problemática deve ser analisada com vistas ao recrudescimento da censura e da repressão, pois acreditamos que este é um fator significativo, que pretendemos sublinhar ao longo desse capítulo; isso porque, diante do Estado de exceção que se configurava, Guarnieri não deixou de manifestar o seu ideal de uma sociedade que priorizasse o direito à voz, à liberdade de expressão, e o fez por meio do texto dramático – pois, parece-nos, a problematização da realidade a partir da palavra, bem como a elaboração das dificuldades por meio da escrita do texto dramático se mostrou como uma forma de militância.

Nossa inspiração inicial partiu da observação e análise do enredo de *Um grito parado no ar*; chama-nos a atenção o fato de, nele, estar presente a figura de um diretor, personagem que exige, durante o desenrolar da narrativa, a concentração dos atores para o texto a ser encenado. Nesse sentido, a passagem a seguir é esclarecedora, pois, colocada no início da trama, destaca que o diretor chama a atenção do grupo, que se encontra disperso:

Fernando – Vocês me desculpem, não é... Mas se a gente não encarar seriamente isso... Não sei... Eu não quero construir uma catedral aqui dentro, entende? Eu quero fazer um espetáculo que tenha gente falando e que se entenda o que estão dizendo... Esse texto aqui é importante... Ou vocês não acham?¹⁸⁸

Para tratarmos de tal objetivo, desdobraremos a discussão em orientações, a saber: procuraremos compreender como Gianfrancesco Guarnieri se insere no debate estético-político, do início da década de 1970, buscando, na peça *Um grito parado no ar*, traços que nos apontem para a maneira pela qual o autor expressa a sua militância; partindo desses traços, sublinharemos alguns aspectos das peças *Castro Alves pede passagem* (1971), *Botequim* (1973) e *Ponto de partida* (1973), buscando enfatizar, neles, elementos de militância que os perpassam. Com isso, teremos como ponto reflexivo a consideração daquilo

¹⁸⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um Grito Parado No Ar*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.200.

que Guarnieri chamou de seu “Teatro de Ocasão”, que pode ser compreendido sua proposta de prática engajada.

3.1 A década de 1970: o teatro e a palavra que não se cala

Os primeiros anos da década de 1970 foram assinalados pela angústia, medo e insegurança de intelectuais, artistas, em suma, dos sujeitos engajados, haja vista que o A.I-5 havia despertado certo pessimismo nesses segmentos sociais, diante dos rumos políticos do país. Foi um momento de significativa tensão social, que fez com que muitos grupos de teatro entrassem em confronto com o seu próprio ofício, pois a censura dificultava a elaboração de muitos trabalhos; trabalhos que, muitas vezes, eram interditados por serem considerados ofensivos à “honra e dignidade da nação brasileira”.

Mesmo nessa circunstância, muitos artistas, a exemplo de Guarnieri, não deixaram de acreditar no poder da palavra, como forma de despertar a consciência dos pequenos segmentos médios da sociedade, frequentadores contumazes das salas de espetáculos. Nesse sentido, não é demais lembrar que:

*Aqueles que permaneceram passaram a atuar nas brechas da legalidade. Elaboraram trabalhos denunciando o arbítrio e enfatizando a construção de uma resistência democrática. Foram encenados textos de Bertolt Brecht, Guarnieri, Vianinha, Dias Gomes, entre outros, sob a responsabilidade de diretores como Antunes Filho, Flávio Rangel, José Renato, Fernando Peixoto, Celso Nunes e Gianni Ratto.*¹⁸⁹

Na passagem, nos vem à memória o fato de estarmos diante de sujeitos que – frente ao enrijecimento do regime e às dificuldades quanto aos modos de produção artística e às possibilidades de engajamento – se propuseram a edificar uma arte que fosse um posicionamento contra as desigualdades e a injustiça social. Ao contrário de outros que, pouco a pouco, ficaram desorientados e sem perspectivas no campo artístico. Assim, as novas circunstâncias históricas, expressas pela ação intensificada dos órgãos de repressão e tortura, fizeram muitos artistas pensarem novas propostas de intervenção sociopolítica por meio de códigos estéticos que não questionassem, explicitamente, o governo ditatorial. Muitos artistas,

¹⁸⁹ PATRIOTA, Rosângela. Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (org). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005, p.193. [grifo nosso].

então, não se desvincularam dos trabalhos realistas realizados na década anterior, buscando, no início da década de 1970, por estratégias de atuação que manifestassem uma crítica ao estado do Brasil. Tal empreitada, em confronto com a realidade existente, se nutriu pela necessidade dos artistas, como os citados por Patriota, não se calarem, tomando, para isso, posicionamentos críticos por meio do manejo da palavra.

Interessa-nos, aqui, tornar compreensível a maneira pela qual Guarnieri propôs uma discussão da realidade brasileira, no calor dos anos de 1970. Para isso, convém nos lembrarmos que a década de 1960 foi marcada por diversas expressões artísticas, que, sob diferentes perspectivas ideológicas, buscaram participar do processo histórico, ativando a consciência crítica do espectador.

Nesse sentido, vale destacarmos as ponderações valiosas de José Arrabal, no que diz respeito às três propostas que se consolidaram ao longo da década de 1960: a de Oduvaldo Vianna Filho, por refletir sobre a necessidade de unir as ações dos artistas, pensando no teatro com um todo; a de Augusto Boal, expressa pelas ideias desse criador apresentadas pelo método Curinga, que se materializou pela presença de textos teatrais de baixo custo de produção, e também pela facilidade de mobilizar o elenco, contando com um número menos de atores; por fim, a proposta de José Celso Martinês Corrêa, fundamentada na busca por novas metodologias de criação, a fim de explicitar um teatro revolucionário, pensado e modificado radicalmente na relação “palco-plateia”, o que poria em xeque as normas e os valores político-culturais estabelecidos.¹⁹⁰ Nesse sentido, é-nos importante frisar que “enquanto as reflexões acerca da unidade de ação dos artistas, de Vianinha, foram vistas como alinhadas à ordem vigente, as premissas de Boal e Zé Celso tornaram-se parâmetros de uma arte a caminho da transformação”.¹⁹¹

Dessa forma, por mais que tais premissas encontrassem, em menor ou maior grau, ressonância no início da década seguinte, o regime, por meio dos órgãos de repressão e tortura, dificultaria a sua atuação; principalmente a das duas últimas, considerando que a década de 1970 assistiria à derrota da luta armada e das manifestações que lessem, de modo revolucionário, a conjuntura do país. As perspectivas de transformação da realidade seriam suplantadas, aos poucos, pela formação de uma frente de resistência ao governo ditatorial. Por

¹⁹⁰ ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*, p.7-35.

¹⁹¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Fim dos Grandes Temas e da Ideia de abrangência: A Diversidade Como Temática e Como Fazer Teatral. In: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. (org.). *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.195.

essa via, diante das prerrogativas do sistema, dos limites de atuação impostos pelo poder, a proposta de Vianinha se tornaria possível, por enxergar, no texto dramático, o canal de estímulo ao ato criativo (entendido, também, como ato crítico).

As considerações de Tânia Pacheco nos possibilitam compreender que a crescente censura foi acompanhada de uma contundente repressão e, obviamente, da negligência dos que exerciam, diretamente ou não, o poder, na garantia dos direitos civis e políticos da maior parcela da população brasileira. Assim, por mais que muitos artistas se expressassem contra a Censura Federal, reivindicando o direito de exercer com dignidade a profissão de “criadores” – no sentido de desfrutarem da liberdade criativa, por meio de cartas-abertas, manifestos e telegramas –, as autoridades políticas, aos poucos, se voltariam contra a sua atuação crítica, buscando controlar os mais diferentes espaços da sociedade brasileira. Dessa maneira, exercer a profissão de ator (que, ainda na década de 1970, não era legalmente reconhecida), tornou-se uma tarefa cada vez mais difícil; considerando que, além da ação direta do regime, os segmentos empáticos ao governo militar rotulavam os trabalhos críticos como desmoralizantes.¹⁹²

Assim, destacamos que muitos empresários se organizaram e atuaram em consonância com as prerrogativas do sistema, o que dificultou ainda mais a atuação responsável, que se posicionasse contra a ordem vigente. Contudo, se, por um lado, a preservação do regime militar, com tudo aquilo que promoveu, levou à desistência ou, ainda, à atuação de muitos grupos em trabalhos de cunho comercial, por outro, muitos artistas não abandonaram a sua arte, à medida que buscavam novas estratégias narrativas de intervenção sociopolítica, a exemplo de Gianfrancesco Guarnieri. Assim, a afirmação do dramaturgo nos é pertinente:

As coisas estão acontecendo e a gente pode extrair delas elementos positivos também. Ter que modificar a própria maneira de falar pode ser bom, no sentido em que a modificação traz a conquista de novos instrumentos. Essas duas peças minhas foram experiências muito bacanas, inclusive do ponto de vista artesanal, pois foi preciso superar dificuldades não pela linha reta, mas dando voltas. É uma colaboração “legal” da censura.¹⁹³

A declaração evidencia que, para Guarnieri, seguir a vida sem ao menos questioná-la, conformando-se com a situação sociopolítica do país, não era sua filosofia de vida. Para o

¹⁹² PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia (Orgs.) *Anos 70 (teatro)*. Rio de Janeiro: Editora Ltda, 1979-1980.

¹⁹³ GUARNIERI, citado em: Um Grito Parado no Ar. *Arte em Revista*. São Paulo, n.10, out. de 1981, p.16.

artista de teatro, em especial, caberia não se desligar do seu papel de promover uma reflexão crítica sobre o seu ofício, o que, naquele momento, implicaria em levar o público a compreender que os efeitos da crise econômica – tal como se vê em *Um grito parado no ar* – não tocavam apenas a vida do artista; antes, os seus efeitos poderiam ser sentidos pelos segmentos sociais desprivilegiados. Sendo assim, não seguir a vida em “linha reta” significava não se entregar totalmente à lógica do mercado, já que mesmo dentro do “esquema empresarial” haveria a possibilidade de realização de um trabalho comprometido. Tal percepção, na narrativa de *Um grito...*, pode ser sentida na seguinte passagem:

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 deixa de ser teatro... Mas estão lá, fazendo teatro e podendo salvar um teatro. Que que há, minha gente?¹⁹⁴

Podemos notar uma das tensões do início da década de 1970, quando o exercício teatral, visto não apenas como um simples fazer artístico, nos leva à compreensão de sua dinamicidade; dinamicidade que, neste momento, se fundamentou na difícil tentativa de afirmação de muitos artistas como grupo coeso, predisposto a encarar o trabalho com seriedade – entendida, também, no sentido de comprometimento político. Assim, o desabafo de Fernando desperta, na trama, a consciência dos atores diante da realidade que os cerca. Podemos pressupor que o incômodo do personagem advém também da existência de outros profissionais que haviam se perdido durante o caminho; sentimos, assim, a necessidade de direcionar nossa análise para o embate que se vivia: a incansável busca pela manutenção de um teatro que privilegiasse o texto em relação a outros elementos da linguagem cênica.

3.2. O teatro na afirmação do texto contra o corpo

¹⁹⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um Grito Parado No Ar*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.200.

A década de 1960 trouxe, para a história do teatro brasileiro, importantes experiências estéticas realizadas por grupos que buscavam uma atuação efetiva, que fosse um posicionamento diante dos acontecimentos sociopolíticos do Brasil. De acordo com Silva,¹⁹⁵ dentre tais grupos, o Oficina se destaca de modo privilegiado; e os motivos para tanto são o fato de ter buscado, ao longo de sua trajetória, a problematização de idéias e a revisão de suas experimentações. Além dessa característica, convém nos recordarmos que o grupo era formado por grupo de atores que, junto com os anseios de um diretor, de um cenografista e produtor – entre outros profissionais indispensáveis para se erguer um espetáculo – primavam pela realização de um trabalho coerente, pela própria permanência do grupo e pela fluidez da pesquisa (em constante atualização). O resultado, logo no início da trajetória do grupo, foi a realização do espetáculo *Pequenos Burgueses*, de 1963:

A verdade é que, apesar da assimilação e domínio quase perfeitos de um estilo de teatro, a ideia essencial de uma articulação consciente a partir do palco e da coparticipação do público achavam-se ainda nos bastidores, minimizadas, mesmo se discutidas. Somente após *Pequenos Burgueses*, ápice e termo de um primeiro período de aprendizado e aprofundamento, é que a questão se colocaria com traços mais precisos no tablado do Oficina.¹⁹⁶

A partir dessas considerações, notamos que embora o Oficina não desconsiderasse a relevância de *Pequenos Burgueses* – trabalho com enfoque no estudo realista de interpretação, novidade para a época –, o grupo demonstraria, posteriormente, a sua inquietação diante de montagens que privilegiassem a relação texto-ator. Nesse sentido, José Celso Martinês Corrêa, diretor do grupo, e outros integrantes se mostravam desejosos da edificação de uma arte que pudesse rever a relação (considerada, por muitos, entorpecente) “palco-plateia”.

Ressaltamos, aqui, que nosso propósito não é tecer uma análise histórica sobre o Oficina; antes, buscamos destacar a atuação do grupo, desde o final da década de 1960 até 1974, período no qual passou por significativas transformações. Na avaliação de Guarnieri, expressa abaixo, notamos uma proposta de trabalho destoante em relação à prática de muitos artistas:

Quando aconteceu a barra pesada, aí já era um pouco tarde demais. Junto com a desgraça, veio todo o irracionalismo! E começou todo aquele papo de defesa da morte do teatro que era apregoado pelo Zé Celso e seus

¹⁹⁵ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.189.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.222.

companheiros do Oficina. *O Oficina estava sofrendo o mesmo processo de nós do Arena. E eles sem saber para onde ir começaram a dizer coisas terríveis e tomar atitudes estranhas [...] O que o Oficina fez, até o rei da vela, foi positivo. Depois, ao meu ver, a coisa foi se degenerando e eles partiram para o irracionalismo, “o teatro morreu”, “a palavra está morta”. “Tudo acabado”.* Eu não estava de acordo com aquilo. “Vamos a nós mesmos, nossas cabeças, nossos sentimentos”, era o individualismo elevado ao extremo.¹⁹⁷

Constatamos, com isso, que a memória de Guarnieri não se furtou em relembrar com intensidade a crise econômica vivenciada, tanto pelo Arena quanto pelo Oficina, grupos de significativa expressão para a época. Era um momento reflexivo, sem dúvida, de repensar sobre o estado de coisas existentes no país; e isso teria suscitado o afastamento do Oficina em relação aos artistas que optaram em dar continuidade aos seus trabalhos, a partir das brechas no sistema. Nesse sentido, com vistas ao recrudescimento gradual do regime, acreditamos que uma das preocupações do Oficina era a maneira como ele se via diante da conjuntura sociopolítica do país, no início da década de 1970; conforme lemos:

[...] Como ser um grupo revolucionário em constante processo de ação e pesquisa rigorosa e continuar dentro de um teatro burguesmente instituído, com bilheteria e tudo? Como tentar destruir um “teatro morto”, ao mesmo tempo em que se vive e se pratica, de um modo ou de outro, exatamente esse tipo de teatro?¹⁹⁸

Assim, a questão discutia o teatro convencional: apegado ao texto literário; cuja trama se faz compreender a partir do estudo do perfil de cada personagem; que se dá limites do palco italiano; e, por fim, que se volta, em seu movimento comunicativo, para os segmentos médios da população brasileira. Diante disso, o desejo de libertação das amarras dessa forma teatral se tornou uma necessidade do Oficina, que não poupou esforços na busca de uma nova comunicação com a plateia, que, na visão do grupo, não deveria participar da teatralização, tão somente, por meio de aplausos, da audição ou do olhar “cego”; dessa forma, tanto a plateia quanto os atores participariam do processo criativo, e tal ação seria capaz de romper com a distância entre o palco e a plateia, já que caberia à última degustar o espetáculo junto aos atores.¹⁹⁹

¹⁹⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. p. 52. [grifo nosso].

¹⁹⁸ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 192.

¹⁹⁹ Ibid., p.188-191.

Portanto, já no final dos anos 60, as ideias de Jerzy Grotowsky e Antonin Artaud faziam parte das discussões do grupo. Isso era inspirado não pelo intuito de levar o espectador à catarse, mas de encontrar outros estilos capazes de perturbar sua consciência.

As reflexões de Jerzy Grotovskey acerca do ofício do ator foram, pois, incorporadas nas discussões do grupo. A partir dessa leitura, o grupo encontrou consistência no que pretendia fazer: por em xeque a dicotomia palco-plateia, dando destaque à existência de um fazer teatral desprovido de figurinos, cenografia, maquiagem, efeitos sonoros e luminosos, dentre outros elementos característicos de uma arte considerada ilusória e contemplativa.²⁰⁰

Dessa maneira, acrescentamos que tais estudos trouxeram contribuições valiosas para o Oficina, pois o grupo parecia compartilhar das ideias de Grotowsky: não fazer da arte uma reprodução da vida cotidiana. O trabalho do ator estaria focado não em circunstâncias realistas, mas se desenvolveria por atos impulsivos prolongados em ações físicas. Essa é uma característica do trabalho de Grotowsky, em que o corpo e a voz do ator se tornam elementos construtivos, trabalhados de “dentro para fora”, construindo significados quando visualizados. Assim, não é demais nos lembrarmos que “o desenvolvimento desse trabalho sobre o impulso tem lógica se tivermos em mente que Grotowsky busca os impulsos orgânicos em um *corpo desbloqueado* que se orienta para uma plenitude que não pertence à vida cotidiana”.²⁰¹ Com isso, afirmamos que, certamente, as palavras destacadas inspiraram o Teatro Oficina, no seu impulso de consolidação de uma prática teatral libertária, destituída dos valores e normas vigentes.

Nesse sentido, o Oficina perderia, aos poucos, certas características originais; entretanto, em termos de produção e criação, a trajetória do grupo não deixou a desejar. A princípio, influenciados por Eugênio Kusnet (que havia estudado em Moscou), os ensinamentos de Constantin Stanislavsky levaram os atores do Oficina a refletir sobre o momento vivenciado (anterior ao golpe de 1964). Assim, na encenação de *Pequenos burgueses*, em 1963, o grupo trabalhou com uma concepção realista de trabalho, focando no processo de criação que se assenta em laboratório de memória emocional (em que os personagens são gestados a partir das próprias vivências de seus intérpretes), além do estudo

²⁰⁰ Sobre as propostas de trabalho de Grotowski, podemos ainda dizer que possuem, como grande chave da natureza teatral, a entrega e generosidade do ator, pois “por meio da aproximação ator-espectador procura-se por em xeque os valores morais que corrompem o homem e que, ao mesmo tempo, lhes oferecem conforto e estabilidade espiritual” (GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p.27).

²⁰¹ RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowsky sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.110 (grifos no original)

das circunstâncias propostas pelo texto. Os primeiros ventos do Oficina, então, partiram do estudo “da alma do ator”, característica que não perduraria nos anos seguintes, pois o grupo mergulharia em outras tendências.²⁰²

Em função das transformações após o golpe de 1964, se tornou necessário, para o grupo, intensificar o contato entre os atores do grupo, posicionando-se “de corpo e alma” contra o fluxo vigente, e não apenas no sentido intelectual, por meio de teorias e ideias. A entrega deveria ser bem maior, o que exigiria do ator a reserva de uma boa parte de seu tempo, pois “a encenação toda transpirava trabalho estafante, trabalho de horas e horas diárias de ensaios, com a dignidade final de não se fazer a mínima concessão”.²⁰³ Sobre isso, Guarnieri pontua que:

Esse sujeito é que seria valioso porque teria uma força misteriosa para colocar em cena. Mas o fato é que ele não tem. Pode ter numa noite, mas na repetição de todas as noites acabava perdendo o que eventualmente tinha para dar. É uma coisa muito desagradável, muito amadora e diletante. Além disso, é uma tendência clara de auto-destruição, fruto do teatro de agressão e da crença de que a palavra está morta. E, entre nós, essa tendência apareceu muito porque surgiu numa época em que estava praticamente sozinha. Além dessa auto-destruição, só havia uma depressão geral para concorrer. Tudo isso expulsou o público do teatro.²⁰⁴

Posto isso, convém ressaltarmos que a rejeição às normas e aos valores burgueses passou a ser a principal característica do Oficina, sentida em maior grau no início da década de 1970, quando o grupo buscou reler o que até então fizera, com percepção cênica diferente, não dependente da aprovação da censura, e tampouco das salas de espetáculos. Assim, o grupo não enxergava saída e a sua visão apocalíptica de teatro se expressou aos poucos, a partir do momento que o público passou a ser intimidado durante os espetáculos. Tal sensação de desespero, de descrença na palavra, começaria a ser sentida em *O rei da vela*, de 1967, espetáculo considerado precursor de um movimento de ‘rebeldia anárquica’ – característica que se estenderia aos trabalhos posteriores do grupo, sendo levada às últimas consequências.²⁰⁵

²⁰² NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1997.

²⁰³ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 189.

²⁰⁴ Um grito parado no ar. In: *Arte em Revista*, São Paulo, out. de 1981, p. 17 (grifo nosso).

²⁰⁵ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.190.

Nesse momento de nossa análise, uma breve reflexão se mostra necessária: na memória de Guarnieri, o Oficina teve uma atuação bem sucedida até o espetáculo *O rei da vela*, de 1967, visto, por ele, como um divisor de águas. Por outro lado, nos deparamos com as considerações de Silva sobre tal espetáculo, destacado por ter sido a experimentação cênica do grupo iniciadora de novas maneiras de se produzir e criar teatro (fato mais bem investigado nos trabalhos posteriores do grupo).

Posto isso, cabe-nos retomar algumas considerações das historiadoras Nádia Cristina Ribeiro e Kátia Eliane Barbosa, a fim de compreendermos como esse espetáculo buscou dialogar com os impasses de seu momento de encenação – tendo em vista de que se trata de uma peça teatral que aguçou a crítica de seus contemporâneos.

A releitura do texto de Oswald de Andrade, realizada pelo teatro Oficina, expressou a vontade do grupo de construir uma linguagem diferenciada, fora das premissas do realismo, que orientavam muitos trabalhos da época, a exemplo das canções de protesto e de muitas produções de grupos como o Arena e o Opinião. Essa é uma característica importante que não passou despercebida na confecção do cenário, dos figurinos, na escolha das músicas, na construção dos personagens – pensados pelo lugar social no qual se inserem, não possuindo dimensão psicológica –; enfim, o processo criativo não deveria “reproduzir a vida nos palcos”, mas buscar meios que pudessem inverter nos valores e nas normas vigentes. Assim, de acordo com as estudiosas, o objetivo maior, expresso tanto pelo autor do texto quanto pelos criadores do espetáculo, era o de romper, definitivamente, com a “célebre quarta parede”, a fim de que pudessem entrar em contato direto com o público, suscitado e extasiado pela encenação.

Para sustentar tal objetivo, foi necessário congregiar recursos diferenciados, que tiveram como inspiração as ideias de Bertolt Brecht, Antonin Artaud, dentre outros intelectuais considerados de vanguarda. A leitura cômica da história do Brasil, realizada pelo grupo, expressou a insatisfação dos criadores com as manifestações artísticas vinculadas às orientações do PCB, originando uma nova maneira de dialogar, dita revolucionária, com a população brasileira. Referindo-se ao impacto do espetáculo *O rei da vela*, as autoras ponderam que:

O grupo Oficina refletiu, em sua montagem, a descrença com a situação histórica daquele momento. Se o golpe militar significou um rompimento de um processo de democratização, o mesmo não se pode dizer sobre as produções culturais, que, apesar da crise social enfrentada pelo país,

continuaram florescendo e acreditando numa possível revolução socialista. Essa perspectiva de mudança ainda esteve presente em muitas produções, até o acirramento da censura no ano de 1968, com o Ato Institucional n.º5, “o golpe dentro do golpe”.²⁰⁶

Notamos que enquanto muitas produções artísticas buscaram atuar em consonância com o projeto de resistência democrática, fator compartilhado pelo PCB, a perspectiva de atuação do Oficina se diferenciou pela maneira como via a responsabilidade de seus partícipes com relação ao processo histórico. Tal perspectiva culminou na consolidação de uma prática teatral que se propunha tirar o espectador da apatia diante da onda de acontecimentos. Logo, para o Oficina, esse intuito deveria se materializar tanto pelos aspectos temáticos quanto pelos formais.

Nesse sentido, a encenação de *O rei da vela* se consolidou como experiência frutífera para o grupo, que seria amadurecida nos anos seguintes. As encenações de *Galileu Galilei* e *Roda Viva*, ambas de 1968, demarcaram com maior nitidez o “teatro agressivo” desenvolvido por José Celso.

3.3 A palavra no “Teatro de ocasião”

Ao tomarmos como exemplo a atuação do Oficina, no final dos anos de 1970, consideramos esse grupo, de fato, buscou outras metodologias calcadas, sobretudo, na existência de um teatro que não ficasse preso ao texto dramático. Assim, afirmamos que José Celso Martinês Correa, diretor do Oficina, se posicionou “radicalmente” frente aos impasses da conjuntura sociopolítica, mostrando sua insatisfação com o teatro realista, teatro tomado por valores burgueses. Essa é uma importante questão, pois, durante a leitura de *Um grito parado no ar*, notamos que José Celso teria sido o grande interlocutor de Gianfrancesco Guarnieri. Na trama, isso aparece, por exemplo, quando Fernando, o diretor, insiste para que os atores dêem maior atenção ao texto a ser encenado, foco de estímulo para a realização dos exercícios cênicos; por detrás das coxias, muitos artistas e produtores persistiam na discussão dos problemas do cotidiano, a partir da valorização do texto dramático; lemos:

²⁰⁶ BARBOSA, Kátia Eliane; RIBEIRO, Nádia Cristina. A Cena Teatral Relendo o Processo Histórico: O Rei da Vela (1967) e Galileu Galilei (1968). In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *A História invade a cena*. São Paulo: HUCITEC, 2008, p.259.

Fernando: Vocês me desculpem, não é... Mas se a gente não encarar seriamente isso... Não sei... Eu não quero construir uma catedral aqui dentro, entende? Eu quero fazer um espetáculo que tenha gente falando e que se entenda o que estão dizendo... Esse texto aqui é importante... Ou vocês não acham?

Nara: Maravilhoso!

Fernando: Não é isso que eu quero... Adjetivo, pra quê? O que foi que esse texto disse pra você... O que é que você sentiu... Em que é que você se modificou?²⁰⁷

O posicionamento de Guarnieri, assim como o de outros artistas,²⁰⁸ é reforçado na passagem por meio da conduta de Fernando diante das circunstâncias vivenciadas pelo teatro brasileiro, bem como pela maneira pela qual ele se relaciona com os outros personagens da trama. Para o dramaturgo, a discussão de uma realidade se torna possível a partir do mapeamento do texto dramático: estudo das entrelinhas, da intencionalidade do autor e do objetivo do espetáculo.

Isso nos mostra que o intuito de muitos artistas era dar continuidade à elaboração de uma arte crítica – mesmo atuando dentro da lógica do mercado de bens culturais. Nesse sentido, ainda diante dos empecilhos criados pela Censura Federal, esses artistas fizeram do manejo da palavra uma maneira de resistência e de continuidade do diálogo interrompido após o golpe de 1964: ou seja, o manejo da palavra é visto como capaz de engendrar um teatro comprometido com as questões sociais, de repertório, valorizando, com isso, autores e temas nacionais.

Ao se referir ao seu novo trabalho como atriz, no espetáculo *Caminho de volta*, de Consuelo de Castro (também dirigido por Fernando Peixoto), Marta Overbeck, umas das atrizes do primeiro elenco de *Um grito parado no ar*, demonstra as suas expectativas diante da atuação da companhia Othon Basthos Produções Artísticas que, naquele momento, atribuía relevância à produção de trabalhos continuados e relacionados entre si – e que fossem textos

²⁰⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado No Ar. In: Prado, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p.200.

²⁰⁸ Acrescentamos a presença de artistas como Fernando Peixoto, Othon Basthos, Chico Buarque de Hollanda, dentre outros, que não deixaram de privilegiar, por excelência, o texto dramático como forma de suscitar um diálogo com a sociedade brasileira. Também é importante destacarmos que, durante a elaboração de *Um grito parado no ar*, Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, havia se desligado do Teatro Oficina, logo após a saída de Ítala Nandi. Acreditamos que este teria sido um fato importante para Guarnieri, reforçando, com isso, o seu projeto diante dos impasses da conjuntura sociopolítica.

de autores nacionais; para a atriz, se tornou necessário valorizar “as palavras vivas da dramaturgia brasileira”.²⁰⁹

O trabalho com a palavra não poderia ser dispensado. Coube, para esses artistas, o exercício de atuação em meio às brechas deixadas pelo sistema, o que se constituía em desafio, pois a sensação de asfixia se alastrava pelos palcos brasileiros. Não por acaso, a problematização da realidade se daria por meio da palavra, que precisou ser modificada para driblar a Censura Federal e criticar o fluxo vigente. Com isso, vemos que a necessidade de denunciar o arbítrio e a ausência de liberdade fez com que Guarnieri não renunciasse à militância, buscando construir novas estratégias de intervenção política; característica presente em seu “Teatro de Ocasão”, como podemos ler:

É o que eu tenho chamado de teatro de Ocasão. Quer dizer, um teatro que eu não faria se não fossem as contingências. Que não corresponde exatamente, ao que eu, como artista, estaria fazendo [...] O que a gente não deve fazer é parar. Isso a gente não pode admitir. Mesmo falando por metáfora. Mesmo deixando o grito parar no ar [...] Acho que temos de jogar, temos de ir pra frente de qualquer maneira. Agora, sem deixar nunca de dizer que estamos sendo castrados, que estamos sendo impedidos. Estamos sendo impedidos temporariamente de exercer a profissão.²¹⁰

O epíteto “Teatro de ocasião”, cunhado por Guarnieri, nos leva a refletir sobre duas questões que se completam: a primeira corresponde a pensarmos a denominação “Teatro de Ocasão” a partir do lugar e do momento histórico vivenciados pelo dramaturgo; a segunda se refere às características marcantes desse estilo de dramaturgia, em vista de que essa categorização exprime a idéia de uma arte produzida às pressas, cujas abordagens expressariam valores circunstanciais; em outras palavras, um tipo de dramaturgia elaborada e compreendida com vistas ao momento de sua feitura.

Tendo como objeto de investigação *Um grito parado no ar*, o exercício do metateatro nos aponta, em comparação com outros textos de Guarnieri, a adoção de uma manifestação estética, vista como alternativa política e possibilidade de dar continuidade a um trabalho politicamente responsável. Como afirma Peixoto, o teatro que se fazia no início da década de

²⁰⁹ Martha, uma atriz que se leva muito a sério. *Folha de São Paulo* – 05/12/1974 – p.45.

²¹⁰ Gianfrancesco Guarnieri. *Depoimentos 5*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981, p.71.

1970, mais do que evidenciar a especificidade de um momento, estava vinculado à “tentativa difícil de descobrir uma linguagem”.²¹¹

Posto isso, acreditamos que a compreensão do “Teatro de Ocasão” se torna possível se não transformarmos em esquecimento a atuação indiscriminada da censura daqueles tempos difíceis: o momento não permitia falar francamente sobre os problemas vivenciados pelas camadas desprivilegiadas pelo regime militar. A produção dramaturgica de Guarnieri teve de percorrer novos caminhos, pois seu intuito, nos parece, bem como o de outros artistas, era fazer possível a comunicação. Assim, Guarnieri tratou de engendrar textos que versassem temas candentes do momento, por meio de novas formas estéticas. Ao optar por atuar a partir das brechas deixadas pelo sistema, esse autor se valeu de suas experiências adquiridas nos anos anteriores e, a partir delas, se propôs a traduzir o seu descontentamento político em palavras; palavras que expressassem as dores que afligiam a população brasileira; palavras, enfim, por meio das quais fosse possível problematizar a realidade daqueles tempos difíceis. Possibilidade posicionada no contra fluxo da concepção de arte acatada e estimulada pelo Estado que, aos poucos, buscou subsidiar produções não críticas.

Durante o governo militar, o teatro foi alvo de perseguição por ser visto como espaço para deliberação, já que, nele, o compartilhamento de ideias encontra espaço e é uma característica marcante: isso considerando que a convivência com o outro permite a troca de experiências, potencializa o senso crítico e redefine valores. Assim, a atividade cênica se tornou indesejável para aqueles que pretendiam preservar a ordem vigente e abafar quaisquer possibilidades de resistência coletiva – característica que se revigorou no calor dos anos 1970.

As novas formas de atuação, por meio da palavra, levaram Guarnieri à criação e encenação de várias peças. Peças que, em suas peculiaridades estéticas, são exemplos de como, sob censura e repressão, a experimentação da linguagem levou ao florescimento de obras que, ao mesmo tempo em que apontam para elementos da realidade sociopolítica que, a elas, subjazem como experiência questionadora, são uma resposta possível aos impasses então vivenciados. Dentre tais trabalhos, destacamos *Castro Alves pede passagem*, *Botequim* e *Ponto de partida*.

Castro Alves pede passagem representa, para a carreira de Guarnieri, a inauguração de seu “Teatro de Ocasão”, fato que pode ser encarado pelas próprias questões postas na peça. Nela, o autor novamente, como fizera com *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Zumbi*, se

²¹¹ PEIXOTO, Fernando. Enquanto há um grito parado no ar. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p.171. [grifo nosso].

volta para o passado brasileiro – tempos da escravidão – a fim de discutir os impasses do início dos anos 1970, fundamentando e realizando sua crítica na comparação de dois tempos. A partir desse exercício comparativo, afirmamos, Guarnieri pretendia levar a platéia a encarar o presente: e a fazê-lo tendo em vista a memória de lutas possíveis e já realizadas por mudanças sociopolíticas e, sobretudo, a existência de um passado marcado pelo desejo de transformações. Podemos perceber tal aspecto logo no início da trama:

Jornalista: Castro Alves, você se considera mais um poeta lírico do que um poeta engajado, ou vice-versa?

Castro Alves: Considerando-me um poeta. Integrado no meu tempo. Cantei a natureza, a mulher, o amor e vivi a causa do meu século: entreguei-me inteiro à causa dos escravos.

Apresentador: Muito bem... O representante dos cantores da juventude. (Palmas, gritos).²¹²

As palavras, em tom poético, expressam o empenho de Guarnieri em estabelecer vínculos entre o passado da “causa dos escravos” e o presente da censura e da repressão: cantar a mulher, a natureza e o amor – aspectos tão marcantes da poética romântica – não impede que a luta por liberdade seja travada; antes, a palavra com a qual se constrói a lírica é aquela que, não obstante parecer mais ligada à individualidade, faz possível a expressão dos desejos representativos de uma coletividade não completamente silenciada.

A partir do texto, percebemos que as escolhas estético-temáticas do dramaturgo demonstram sua postura diante da realidade que o cercava: falar de *Castro Alves* significava, para a década de 1970, a discussão acerca da ausência de liberdade. Assim, a interrupção do apresentador do programa, como vemos no fragmentado transcrito, não é fruto do acaso; ela evidencia a complexidade do momento, pois, se por um lado, o programa conta com a participação de convidados e, com isso, tem impressa uma aura de ser democrático, por outro, o apresentador tem o poder de interferir nos comentários e direcionar a conversa de acordo com a sua conveniência – ou com a conveniência dos grupos que mantêm o programa no ar, tanto os que o patrocinam, quanto o que autoriza sua exibição em canal com alvará estatal de funcionamento. Nesse sentido, a palavra, na conjuntura de exceção, cumpriria o papel crucial de ser moldada e sacudir a consciência do espectador – com isso, Guarnieri, em meio às limitações daquele momento que restringiam a atuação de muitos artistas, nos demonstra que

²¹² GUARNIERI, Gianfrancesco. Castro Alves Pede Passagem. [1971]. In: *Biblioteca Digital de Peças Teatrais*, Uberlândia, p.6. Disponível em < www.bdteatro.ufu.br >. Acesso em: 15 de maio de 2013.

ainda era possível fazer uma arte crítica, conseguindo, com isso, “estabelecer o lugar da palavra em seu teatro e expressar de forma contundente a realidade que o cerca”.²¹³

Botequim, outra peça do seu chamado “Teatro de Ocasão”, redigida em 1973, foi uma experiência que não rendeu comentários positivos por parte da crítica, como pondera Nádía Ribeiro. Não obstante, a historiadora enfatiza a necessidade da palavra ser expressa em uma realidade “tempestuosa” – como sinaliza o enredo. Assim, o trabalho com a linguagem realizado no texto teatral congrega “aspectos realistas e alegóricos para produzir o efeito desejado: comunicar-se”.²¹⁴

Olga: Ih, meu Deus, está todo mundo tão agitado.

Divino: Que é que a senhora acha?

Olga: Pois bem... Na realidade aí fora está um Deus nos acuda. Que barafunda. Ah, vocês nem calculam... As casas nem sei de que são feitas, não se mentem de pé. Simplesmente desabam, uma atrás da outra. Como um castelinho de cartas; vai uma, vão todas. E as pessoas perdem a calma, é natural... Ah, Carrapato, a sua casa, viu, pluft. Já se foi...²¹⁵

Por essa via, Guarnieri deu continuidade à sua militância, expressa pelas nuances de sua escrita: o fragmento coloca o *Botequim* como um ponto de encontro e desencontro de personagens que despertam diferentes reações diante da “tempestade incessante”. Com isso, parece-nos, o autor explora não apenas as vozes dissonantes ao poder, como também as que são suas cúmplices – na trama exemplificada por Olga. Consciente de que muitos, tolhidos de liberdade, eram feitos reféns do regime militar, Guarnieri continuou a sua luta no campo simbólico, vinculado, nesse momento, ao que ele tomou como meta: produzir, dentro dos limites possíveis, um teatro que não se calasse.

Em relação a isso, “as mudanças de formato, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias”,²¹⁶ nos fazem refletir que as situações presentes no enredo não são aleatórias, mas correspondem a um desejo de manifestar que, mesmo entorpecidos por aquilo que o Estado oferece e, mesmo, vende – à

²¹³ RIBEIRO, Nádía Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012, p.150.

²¹⁴ Ibid., p.151.

²¹⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Botequim*. In: *Biblioteca Digital de Peças Teatrais*, Uberlândia, p.19 Disponível em <www.bdteatro.ufu.br>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

²¹⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.9.

semelhança do personagem proprietário do Botequim –, a existência da tempestade não pode ser negada e, em um momento ou em outro, exigirá algum tipo de resposta; resposta que, quanto mais coletivamente for organizada, mais ganhos em forma de luta poderá conquistar.

Nesse sentido, é importante destacarmos que estamos diante de um dos principais nomes do teatro brasileiro, que, desde o início de sua trajetória, buscou fazer de seu trabalho exercício constante de reflexão, que, em *Botequim*, o velho se apresenta como contraste à existência de uma realidade que preconizava o “milagre econômico”, período no qual a economia brasileira cresceu de modo extraordinário – considerado fundamental para a legitimação do regime militar perante a sociedade brasileira. Novas oportunidades de lucro foram viabilizadas para empresários, bem como o aumento de bens de consumo pelos segmentos médios da população. Entendemos, aqui, que tal crescimento se deu concomitante à concentração de renda, com o governo buscando encobrir o modo de vida difícil dos segmentos sociais desfavorecidos. No entanto, tal crescimento, intensificado no governo Médici, faria, não muito tarde, grande parcela da população brasileira a pagar um alto preço, pois o regime militar “agora, passava a enfrentar dificuldades com a redução do ritmo de crescimento de vários setores industriais, elevado déficit na balança comercial, aumento do endividamento externo, recrudescimento da inflação etc”.²¹⁷

Diante de tais impasses, Guarnieri continuaria na batalha diária de se tentar falar de maneira crítica sobre a complexidade do momento. Por essa persistência, criou *Ponto de Partida*, de 1976. Essa peça buscou tratar, por meio de uma parábola política, a ação indiscriminada da censura e da repressão. Nela, Guarnieri demonstrou a intensidade do momento por explorar os diferentes vínculos criados pela população brasileira com o poder instituído, representado pelas ações de um casal, que dá abertura a um inquérito tendencioso sobre a natureza da morte de Bardo, intelectual imbuído de ideias transformadoras. Porém, o inquérito soa superficialmente como deliberativo, pois o casal possui a sentença final antes mesmo do início do inquérito, predisposto, com isso, a não considerar outros pontos de vista.

D. Félix: Não é momento para imposições. Também quero o povo em paz, mas confiante. De Bardo, a maior traição foi enforcar-se na praça, criando comoção; como o suicida que explode, levando muitos consigo na sua explosão. Se encerro o caso, perpetuo o morto, deixando soltas dúvidas e suspeitas.

Áida: Todos o sabem suicidado.

²¹⁷ CARONE, Edgar. *O P.C.B.* (1964-1982). São Paulo: Difel, 1982, v.2, p.160.

D. Félix: Há dúvidas ainda. Levarei o inquérito a termo, embora saiba o resultado de antemão, mas é necessária a devassa, como mera satisfação.²¹⁸

Percebemos que Guarnieri constrói a sua crítica, que deveria ser assimilada pelo espectador, por meio da postura de um casal que não entra em confronto direto com os outros moradores da aldeia. Pelo contrário, o intuito do casal é isolá-los, abafando as possibilidades de questionamento e acatando o que considera ser importante para a manutenção da “paz” na comunidade.

Dessa maneira, Guarnieri parece discutir com a situação vivenciada: o governo de Geisel anunciava um projeto de abertura política, que aconteceria gradualmente; para a qual, seria necessária a ocultação da onda de perseguições e torturas, tendo em vista que as autoridades políticas e os segmentos empáticos ao poder desejavam a sua preservação. Assim, Guarnieri se expressou contra as arbitrariedades do regime, propondo, por meio das tensões presentes na peça, de modo que, não se desvinculou das orientações expressas pelo PCB, o dramaturgo se posicionou, nesse momento, ao lado da formação de “uma frente ampla contra a ditadura”:

Seu trabalho teatral não deixou de expressar suas posturas políticas e mesmo diante do terror inaugurado 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 1970.²¹⁹

Consideramos que, por meio do “Teatro de Ocasão”, Guarnieri buscou reforçar a importância da palavra que, em tempos de exceção, precisou ser modificada. Dessa maneira, o dramaturgo se posicionou diante da situação política do seu momento sem abandonar o texto dramático; com isso, tinha como intuito apreender e discutir os problemas da sociedade brasileira, por meio da adoção de formas estéticas diferentes – pois o imperativo era não silenciar a palavra, ainda que a conjuntura parecesse forçá-la a isso.

A construção de sentidos que se relacionassem com a realidade sociopolítica parece ter sido um dos objetivos do “Teatro de Ocasão” de Guarnieri; sentidos que se faziam urgentes para que o espectador, fazendo um exercício que fosse além das imagens evidentes, chegasse ao esclarecimento da crítica e do posicionamento do autor. Crítica e posicionamento que são,

²¹⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p.41.

²¹⁹ Ibid., p. 158.

em nossa reflexão, a realização possível da militância de Gianfrancesco Guarnieri, naquele e para aquele momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio foi assumido e, agora, cremos ser importante a exposição de algumas considerações a que chegamos com o desenvolvimento da pesquisa.

No primeiro capítulo, objetivamos apresentar a relação entre a militância do Partido Comunista e a de Gianfrancesco Guarnieri, do final de década de 1950 até os primeiros anos da década de 1970. Com isso, constatamos que o dramaturgo, de fato, repensou a sua arte, por meio de uma perspectiva crítica acerca da realidade brasileira em transformação. Antes de 1964, a sua produção representou os anseios dos trabalhadores urbanos, camponeses, e outros, que buscavam a ampliação de seus direitos, fator que, sob o prisma do PCB, contribuiria para a consolidação da Revolução Democrático-Burguesa; com o golpe de 1964, se interrompeu o processo democrático, e Guarnieri passou a se posicionar junto a outros intelectuais e artistas que desejavam a volta das liberdades democráticas. Nessa orientação, o autor fez uso da analogia em *Arena conta Zumbi* e, principalmente, em *Arena conta Tiradentes*, como forma de abordar os impasses do momento se valendo, no caso dessas peças, de recursos brechtianos, afim de aguçar o senso crítico do espectador. Em *Animália* e *Marta Saré*, ambas de 1968, Guarnieri trabalhou com temas candentes, dentre os quais a violência institucionalizada pelo regime militar, expressa por sua vontade de abafar as vozes dissonantes.

Com o golpe de 1968, considerado, por grande parte da bibliografia especializada, um divisor de águas, houve o recrudescimento da censura e da repressão – demarcados pela decretação do A.I-5. Guarnieri, então, passou a atuar a partir das brechas do sistema, desenvolvendo uma dramaturgia que fizesse uma crítica menos explícita, e que fosse capaz de driblar a atuação da censura e dos órgãos de repressão. Nessa perspectiva, nascia o seu “Teatro de Ocasão”, que, não dispensando a palavra, a via como foco principal do estímulo criativo.

No segundo capítulo, tratamos da historicidade de *Um grito parado no ar* (1973), nosso objeto de investigação. Com o ponto de partida nos temas censura política e econômica, restrições das liberdades, desenraizamento, e metateatro, afirmamos que o texto, de fato, mostra o dramaturgo como partícipe das lutas de seu tempo. Em especial, a peça parece ser um posicionamento contra a crise econômica que o teatro brasileiro, bem como grande parcela da sociedade brasileira, vivenciavam naquela época; crise fruto de um modelo de

desenvolvimento econômico voltado para a concentração de renda, tendo como efeito a exclusão. Nesse sentido, sublinhamos que a censura econômica é um tema que permeia a narrativa, haja vista a dificuldade, naquele momento, para levantar uma produção teatral com viés crítico – até porque os ligados, direta ou indiretamente, ao poder, não eram favoráveis a manifestações artísticas com esse viés.

No terceiro capítulo refletimos, a partir de *Um grito parado no ar*, acerca do “Teatro de Ocasão” de Guarnieri; tal denominação foi pelo autor concedida às peças que surgiram como resposta direta aos impasses da década de 1970. Com isso, nos parece que o autor deu continuidade à sua militância, contribuindo para a discussão da realidade brasileira, tendo como ponto reflexivo a valorização do texto dramático. Guarnieri, então, mesmo no regime de exceção, conseguiu continuar seu trabalho com a palavra, buscando criar formas estéticas capazes de suscitar um profícuo diálogo com a sociedade.

Com as reflexões desenvolvidas na pesquisa, a partir das peças teatrais, dos posicionamentos dos envolvidos nos acontecimentos da década de 1970, e dos pesquisadores aqui arrolados, refletimos em termos de questionamento: as questões presentes no “Teatro de Ocasão” de Guarnieri são esgotadas em seu momento de construção? A partir dessa questão, podemos, igualmente, nos questionar se há possibilidade de alguma peça teatral não se referir às questões que o momento lhe suscita; em outras palavras: há algum teatro que não seja de ocasião?

A resposta para tais questões não podem ser definitivas, abrindo, desse modo, espaço para futuras pesquisas. De nossa parte, e levando em consideração o estudo até aqui realizado, podemos expor alguns apontamentos reflexivos.

Não desconsideramos o fato de que a censura foi um dos grandes problemas do país, problema que limitou a atuação de vários artistas e intelectuais. Problema, igualmente, contra o qual Guarnieri se voltou em sua produção dramaturgica; então, o “Teatro de Ocasão” corresponde a um momento específico da produção do autor, que estava consciente da dimensão das transformações vivenciadas pelo país, as quais foram pontuadas em seus textos anteriores.

No entanto, afirmamos que as peças do “Teatro de Ocasão” de Guarnieri nos apresentam questões que lhes possibilitam criar um diálogo com os tempos de hoje. Certamente, não pela consideração de que a censura permanece atuando de forma semelhante à década de 1970; contudo, há formas mais veladas, e, por isso, mais difíceis de serem

confrontadas de censura – e, sobretudo, há um esforço, que não deixa de ser uma manifestação repressiva, de silenciamento crítico e de aumento do alcance e significado de manifestações artísticas massificadas.

Há *Um grito parado no ar*; então, a possibilidade desse “grito”, quase sujeito às vozes que tentam silenciá-lo, sinalizar, a partir do “ar” – imagem de ausência de barreiras, de possibilidade de alcance de espaços mais amplos de fomento da atuação política – que a luta não se completa, mas ganha, assim como sua expressão, novas palavras de resposta aos tempos e aos seus anseios.

REFERÊNCIAS

Textos teatrais de Gianfrancesco Guarnieri:

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Animália*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

_____. *A Semente*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. Botequim. In: *Biblioteca Digital de Peças Teatrais*, Uberlândia, p. 46. Disponível em: <www.bdteatro.ufu.br>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

_____. Castro Alves Pede Passagem. [1971]. In: *Biblioteca Digital de Peças Teatrais*, Uberlândia, p. 42. Disponível em < www.bdteatro.ufu.br>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

_____. *Eles não usam Black-tie*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Gimba*, presidente dos valentes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

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

_____. *Um Grito Parado No Ar*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.) *O melhor teatro – Gianfrancesco Guarnieri*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001.

_____.; BOAL, Augusto. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

MARTINS, Maria Helena Pires. *Arena Conta Zumbi*. In: Gianfrancesco Guarnieri: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1980.

Críticas de jornais e revistas referentes ao texto/espetáculo *Um Grito Parado No Ar*:

Um Grito Parado No Ar. *Arte em Revista*: São Paulo, n.10, outubro de 1981, p.16.

Martha, uma atriz que se leva muito a sério. *Folha de São Paulo* – 05/12/1974, p.45.

Luiz Izrael Febrot. *Botequim e Um Grito Parado no Ar – a dramaturgia do desespero e da esperança* – 26/08/1973.

PEIXOTO, Fernando. Tapando o sol com lantejoulas. In: *Jornal Movimento*, São Paulo, 26 de julho de 1976.

VILELLA, Adauto. Um Grito Parado no Ar e as suas inferências. In: *Jornal A Comarca*, Araçatuba, 15 de julho de 1975.

Dissertações e teses sobre o teatro e história:

BARBOSA, Kátia Eliane. *Teatro Oficina e A Encenação de O Rei da Vela (1967): Uma representação do Brasil na 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.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de Resistência Democrática: Os Tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Brecht, nosso contemporâneo? : o engajamento como prática intelectual e como opção artística da companhia do Latão*. 2012. 305 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

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, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

MARTINS, Christian Alves. *Diálogos entre o passado e presente “Calabar, o elogio da traição” (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

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.

RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

SAIDEL, Henrique. *Ironia e metalinguagem em cena – ambiguidades, aberturas*. 2009. 145f. Dissertação (mestrado em teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

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.

SOUZA, Dolores Pulga Alves de. *Pode ser a Gota D’água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970*. 2009. 237 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

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. 239f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

Outras referências consultadas:

ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.

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

BANDEIRA, Moniz. *O Governo Goulart: as lutas sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARBOSA, Kátia Eliane; RIBEIRO, Nádia Cristina. A Cena Teatral Relendo o Processo Histórico: O Rei da Vela (1967) e Galileu Galilei (1968). In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *A História invade a cena*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício do historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

CARONE, Edgar. *O P.C.B. (1964-1982)*. V.3. São Paulo: Difel, 1982. V. 3

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CUNHA, Maria de Fátima. *A arte revolucionária nos anos 60*, História. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. *Eles ousaram lutar - Um estudo sobre a guerrilha*, Londrina, Editora da UEL, 1998.

CHARTIER, Roger. A história entre narrativa e conhecimento. In: *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2002.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DREIFUSS, René A. *1964: A conquista do Estado - Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CERTEAU, Michel de. *Uma Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. A história entre narrativa e conhecimento. In: *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS. 2002.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2003.

GIANFRANCESCO Guarnieri. *Depoimentos 5*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*, 2.^a ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Nacionalismo crítico – Liberdade – Identidade Nacional. In: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 135-174.

HABERT, Nardine. *A década de 1970: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

HOLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. A participação engajada no calor dos anos 60. In: *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.15-52.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5, ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NOVAES, Adauto. (Org.). *Anos 70 (teatro)*. Rio de Janeiro: Editora Ltda, 2005.

NOVAIS, Fernando A; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Schwarcz, Lília M. (org.). *História da vida privada no Brasil*, v.4. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PATRIOTA, Rosângela. *Um grito parado no ar – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira*. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (org). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005, p. 196.

_____. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos*. Revista História (São Paulo) vol.24, núm.2, 2005.

PEIXOTO, Fernando. *O melhor do teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

_____. Notas sobre *Um grito parado no ar*. In: Peixoto, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec.

_____. Os Não-Profissionais. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 2.ed. São Paulo: Hucitec.

PESAVENTO, Sandra J. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre arte e história. In: *Estudos Históricos*, RJ, n.30, 2002, p.56-75.

RAMOS, Alcides Freire. A Luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, 2006, v.3, n1.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowsky sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar*. São Paulo: imprensa oficial, 2004.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. Ecos e ressonâncias teóricas: para pensar a relação entre poesia e história. In: *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011.