

LUDMILA SÁ DE FREITAS

**Momentos da década de 1970 na dramaturgia de
Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog” (1975)
(re)significado em *Ponto de Partida* (1976)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA - MG
2007

LUDMILA SÁ DE FREITAS

**Momentos da década de 1970 na dramaturgia de
Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog” (1975)
(re)significado em *Ponto de Partida* (1976)**

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

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

UBERLÂNDIA - MG
2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F866m Freitas, Ludmila Sá de, 1976-

Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri : o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em *Ponto de Partida* (1976) / Ludmila Sá de Freitas. - 2007.

127 f. : il.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.

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

Inclui bibliografia.

1. 1. História e teatro - Brasil - Teses. 2. Guarnieri, Gianfrancesco, 1934-2006 - Teses. I. Ramos, Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792

LUDMILA SÁ DE FREITAS

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Profª. Drª. Kênia Maria de Almeida Pereira
Centro Universitário do Triângulo (UNITRI)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

*Aos meus pais:
Luiz Augusto e Rose Mary*

Agradecimentos

É tão necessário agradecer aqueles que contribuíram para a realização dessa pesquisa..., mas é tão difícil expressar isso em palavras, na certeza de que palavras e agradecimentos nunca serão suficientes o bastante para destacar a importância que tais pessoas tiveram ao longo desse processo e, sobretudo, em minha vida.

Um exemplo se expressa na professora Rosângela Patriota, que orientou este trabalho com tamanha generosidade intelectual e, sobretudo, paciência, fortalecendo-me e permitindo-me chegar ao término desta dissertação. Jamais me esquecerei de seu apoio, carinho e atenção em momentos tão difíceis desta caminhada... A convicção de que nossa relação excede os espaços acadêmicos, que por vezes se mostram tão cruéis, me conforta de que o fim desta pesquisa, não significa o findar de nossa relação, esta permanece, no eterno, no afeto, respeito e amizade construídos em anos de convivência e de cumplicidade.

Este sentimento se estende ao professor Alcides Freire Ramos a quem agradeço as imprescindíveis contribuições na defesa de qualificação deste trabalho; obrigada, ainda, por ter aceito o convite para compor a banca examinadora. Contudo, me recuso a manter um agradecimento apenas em nível acadêmico e, desse modo, quero recordar a felicidade e o prazer do convívio nesses longos anos de sincera amizade.

Ao professor Pedro Caldas também sou grata pelas incisivas questões apresentadas na qualificação deste trabalho e ressalto ainda o prazer em compartilhar momentos agradáveis ao lado de uma pessoa que se distingue pela perspicácia e inteligência.

Agradeço a professora doutora Kênia Maria de Almeida Pereira, pelo convite aceito em participar da banca examinadora dessa dissertação.

Em todos os dias, em todas as horas, em toda uma vida agradeço a presença de meus pais; figuras fundamentais neste árduo processo; secaram minhas lágrimas, me incentivando a seguir em frente. A palavra *amor* não define o bastante o sentimento que nutro por vocês. Obrigada por caminharem ao meu lado...

Saudade! Ternura! Gratidão! Amor! são palavras que me vêm a mente ao me lembrar de minha irmã Weruska.

Igualmente importante em minha vida é meu irmão Hélio. Presença constante, inesgotável fonte de apoio, momentos de felicidade... Obrigada por tudo!!! Te amo!!! Ao seu lado, uma grande mulher, a quem todos aprendemos a amar: Soraia!

Lembranças, saudades, instantes de pura felicidade: Gabriela, Isabela, Waleska, Eduardo.

A minha prima Sandra Moreira Arantes agradeço a palavra amiga nos momentos essenciais...

A Talitta, Dolores, Eliane e ao amigo Alexandre Solano me faltam palavras para expressar o quão especiais vocês se tornaram em minha vida... Adoro vocês!!!!

A Maria Abadia Cardoso, parceira de Mestrado, parceira na vida, obrigada por se revelar a cada dia mais amiga... Figura indispensável, a quem tanto admiro e respeito.

Ao amigo André agradeço as doses homeopáticas de incentivo nos telefonemas de domingo... Agradeço a ajuda com a língua inglesa...

Aos amigos de ontem, aos amigos de sempre, obrigada pelos registros de eternos momentos de alegria: Rodrigo de Freitas Costa, Manoela Sara, Eneilton Faria, Victor Miranda, Christian Alves Martins, Daniela Reis, Sandra Rodart, Jacques Elias Carvalho, Nádia Cristina Ribeiro, Kátia Eliane Barbosa.

A nova geração do NEHAC (núcleo de estudos que, no tempo dessa escrita, me inspirou tanta saudade...) obrigada pela meiguice com que me recebem... André, Fernanda, Catarina, Filipe... E àqueles nem tão novos assim... Eterno carinho: Renan Fernandes, Kamilla...

Apesar da distância, amizade renovada... Obrigada por tudo, Thaís Leão Vieira.

Às amigadas fortalecidas no convívio do Mestrado: Eliane Pimenta Braga Rossi e Kellen Cristina Marçal de Castro agradeço o carinho e os instantes de prazer.

Ao Edinan agradeço o empenho e a dedicação ao revisar este trabalho e, especialmente, a sua paciência e atenção para comigo durante todo o processo de revisão, sendo, algumas vezes, um bom ouvinte das angústias que me assaltavam...

Agradeço ainda a Meire e ao Rogério que muito, muito me ajudaram nos momentos finais deste trabalho, responsáveis pela preparação dos originais e pelo apoio emocional ante os percalços que acompanham o fim.

A CAPES, pela outorga de Bolsa de Estudos, por meio da qual pude me dedicar às pesquisas.

Enfim, e, acima de tudo, agradeço a Deus.

Sumário

Resumo -----	vii
Abstract -----	viii
Introdução -----	01
Capítulo 1:	
Projetos políticos e estéticos na obra dramaturgica de Gianfrancesco Guarnieri -----	11
Trajetória e militância: em busca de uma “dramaturgia nacional” — movimento estudantil, Partido Comunista Brasileiro, Teatro Paulista do Estudante, Teatro de Arena-----	12
Fase dos musicais e a <i>I Feira Paulista de Opinião</i> : propostas estéticas e políticas do dramaturgo no pós-golpe militar (1964)-----	27
Década de 1970: o tema da liberdade e um teatro de “resistência democrática”-----	37
Capítulo 2:	
<i>Ponto de Partida</i> (1976): a representação do arbítrio por meio de uma parábola política -----	46
Enredo e proposta temática-----	48
Os personagens-símbolos de <i>Ponto de Partida</i> -----	52
Análise formal: “fábula em um ato”-----	72
Interpretações sobre o texto dramático-----	73
Capítulo 3:	
<i>Ponto de Partida</i> (1976): diálogos com a História e a repercussão do espetáculo teatral ---	82
Governo Geisel e o “Caso Herzog”: “abertura lenta, gradual e segura” <i>versus</i> “arbitrariedade, tortura e morte”-----	83
A luta pelos Direitos Humanos e a formação da frente ampla contra a ditadura-----	96
“Agitação cultural” propiciada pela encenação de <i>Ponto de Partida</i> -----	103
Considerações Finais -----	115
Bibliografia -----	120

Resumo

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)**. Uberlândia. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. 127 f.

A década de 1970 vivenciou um período de transição onde o projeto de “abertura política”, proposto pelo Governo Geisel (1974-1979), caracterizou-se por uma sucessão de medidas que indicavam uma dinâmica de atuação repleta de ambigüidades e retrocessos.

No campo cultural, a censura – presente de forma sistemática desde a implantação do AI-5, em 1968 – manteve-se atuante no sentido de coibir que espetáculos e textos teatrais abordassem em sua temática a realidade social brasileira. Em meio às práticas arbitrárias e repressivas, a classe teatral constituiu uma frente de resistência, na qual o uso de metáforas, analogias, parábolas e alegorias representaram estratégias de intervenção na realidade social, contribuindo, paradoxalmente, para um dos momentos mais fecundos da produção do teatro brasileiro.

Nessa conjuntura, destacamos nesta pesquisa a militância política e cultural de Gianfrancesco Guarnieri, responsável por uma profícua produção dramatúrgica ao longo das décadas de 1960/1970. Em especial, analisamos o texto dramático *Ponto de Partida* (1976), uma parábola política cuja temática permitiu uma reflexão sobre o arbítrio, o Estado autoritário e as estratégias de manipulação do poder. Sua escrita, motivada por um acontecimento de grande impacto nacional, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog pelos órgãos de repressão do II Exército, possibilitou também um diálogo com um contexto histórico quando se processavam no país uma série de manifestações sociais, reivindicando a defesa dos direitos humanos e pela volta ao Estado de Direito.

Desse modo, avaliar as possibilidades temáticas do texto teatral, recuperar os acontecimentos históricos que motivaram a escrita do texto dramático bem como a repercussão de sua encenação, com o intuito de verificar as identificações que o público estabeleceu com este espetáculo, tornaram-se pontos privilegiados de reflexão nesta pesquisa.

Palavras-Chaves: Teatro e História – Arte e Política – Ditadura Militar – G. Guarnieri

Abstract

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).** Uberlândia. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. 127 f.

The decade of 1970 experienced a period of transition in which the plan of “opening politics”, proposed by Geisel’s Government (1974-1979), shown the signs of a succession of measures that indicated one acting dynamics very full of ambiguous questions and retrocessions.

At the cultural field, the censorship – presented on a systematic way since the AI-5 (Institutional Act nº 5), in 1968 – maintained itself active in the sense to bar that spectacles and theatrical texts should approach the brazilian social reality on their arguments. In the midst of the arbitrary and repressive practices, the theatrical class constituted a resistance front, on which the utilization of metaphores, analogies, parables and allegories represented strategies of intervention in the social reality, paradoxically contributing for one of the most fecunds moments of the brazilian theatre’s production.

On this conjuncture, we detached in this research the political and cultural militance of Gianfrancesco Guarnieri, a responsible person for a profitable dramatic production along of the 1960/1970 decades. And specially, we analysed the dramatic text *Ponto de Partida* (1976), one political parable whose thematic allowed a reflection about the will, the authoritarian Government and the manipulating strategies of power. His writing, motivated by one incident with great impact in the nation, the murder of the journalist Vladimir Herzog by the repression’s organizations of the 2nd Army (Armed Forces), also made possible a dialogue with a historical context when was processing one series of social demonstrations in this country to demand the human rights defence and for the return of the State of Right.

Thus, to evaluate the thematic possibilities of the theatrical text, to recover the historical incidents that were the motivation for the writing of the dramatic play as well as the repercussion of its staging with the aim to verify the identification between the audience and this spectacle, at last, all these questions became privileged points of reflection on this work.

Keywords: History and Theatre – Politics and Art – Military Dictatorship – G. Guarnieri

Introdução

Dentre as motivações para a feitura deste trabalho, a principal foi o contato com o projeto de pesquisa intitulado “O Brasil da resistência democrática: o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto (1970–1981)”, coordenado pela professora doutora Rosângela Patriota Ramos, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Um dos objetivos desse projeto¹ é recuperar a historicidade das encenações de Peixoto na década de 1970, dentre as quais, *Um Grito Parado no Ar* (1973) e *Ponto de Partida* (1976), peças que compõem a obra dramatúrgica de Gianfrancesco Guarnieri. Aqui, enfocamos *Ponto de Partida*.

Essa escolha resultou da proposta temática apresentada na peça: uma reflexão sobre o estado de arbítrio e intolerância no período da ditadura militar, que na atual conjuntura do século XXI ainda representa um mote para debates mais intensos. Observa-se, portanto, que a relação entre passado e presente² se encontra sistematizada na opção desta pesquisa, e tais perspectivas se embasam nas considerações de Michel de Certeau de que não:

[...] se poderia supor, como ela [historiografia] às vezes leva a crer, que um “começo”, anterior no tempo, explicaria o presente: aliás, cada historiador situa o corte inaugurador lá onde pára sua investigação, quer dizer, nas fronteiras fixadas pela sua especialidade na disciplina a que pertence. A atualidade é o seu começo real. [...] [E] escrever é encontrar a morte que habita este lugar, manifestá-la por uma representação das relações do presente com seu outro, e combatê-la através do trabalho de dominar intelectualmente a articulação de um querer particular com forças atuais. Por todos estes aspectos, a historiografia envolve as

¹ Para maiores informações sobre o projeto vale consultar o artigo publicado em: PATRIOTA, Rosângela. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Histórias e Historiografia: Perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: Edufu, 2003. p. 55-77. Outro aspecto de extrema relevância refere-se ao fato de que este projeto aglutinou uma série de pesquisas que se desenvolvem em nível de Mestrado, Graduação e Iniciação Científica. Em comum elas empreendem uma reflexão sistematizada dos textos teatrais à luz do momento histórico em que foram escritos e/ou encenados. Restringindo-se àqueles desenvolvidos no curso de pós-graduação, encontra-se concluída a dissertação de Rodrigo de Freitas Costa, sobre a encenação do espetáculo *Tambores na Noite* de Bertolt Brecht. Cf. 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) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

² Esta mediação passado/presente é também considerada por Marc Bloch, em que afirma: *o passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa*. Nesse sentido, o passado está sempre aberto a novas revisões e investigações históricas, sendo que o seu conhecimento realiza-se por meio das determinações do tempo presente, que remetem o olhar do historiador para este passado. Cf.: BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Z., 2001, p. 75.

condições de possibilidade de uma produção, e é o próprio assunto sobre o qual não cessa de discorrer.³

Com se depreende das palavras de Certeau, a atualidade é o começo real da investigação do passado; é o que determina o interesse do historiador; e o “lugar social” onde este se situa é o responsável por suas escolhas, pois

[...] a história se define inteiramente por uma relação da linguagem com o corpo (social) e, portanto, também pela relação com os limites que o corpo impõe, seja à maneira do lugar particular de onde se fala, seja à maneira do objeto outro (passado, morto) do qual se fala.⁴

Dito isso, por tomar um texto teatral como objeto de pesquisa, esta dissertação se vincula ao campo das linguagens e da História Cultural, em que a cultura é vista e compreendida como parte do social. Nesse sentido, no complexo debate travado em torno das conexões entre arte e sociedade, História e linguagens, arte e política,⁵ a leitura de dados autores se tornou essencial para se construir um referencial teórico-metodológico capaz de elucidar questões que se impunham à pesquisa histórica. De início, destacam-se as contribuições de Roger Chartier,⁶ em especial as proposições que advogam a possibilidade de se construírem interpretações de determinado período histórico à luz de suas práticas culturais. Assim, referindo-se às mutações ocorridas no trabalho histórico nos últimos anos, Chartier pondera que

³ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 22.

⁴ Ibid., p. 77.

⁵ A propósito deste debate pode-se arrolar uma série de trabalhos desenvolvidos junto ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), onde as pesquisas realizadas pelos professores Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota estimulam a se pensar o objeto artístico como documento de pesquisa. Assim, os estudos realizados versam sobre os eixos: História e Dança; História e Música; História e Literatura; História e Teatro; História e Cinema. Dentre eles, pode-se citar:

FÁZIO, Rodrigo. **A luta armada no Brasil através do filme "O que é isso, companheiro"? de Bruno Barreto**. 2003. 135 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

PACHECO, Alexandre. **A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em *Feliz Ano Novo (1975)* de Rubem Fonseca**. 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

REIS, Daniela Sousa. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da Obra Coreográfica 21**. 2005. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

ARAÚJO, Sandra Rodart. ***Corpo a Corpo (1970)* de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)**. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

⁶ CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

tais mudanças resultam de um de afastamento dos métodos de pesquisa em relação aos seguintes procedimentos:

[...] o projeto de uma pesquisa global, capaz de articular em uma mesma apreensão os diferentes níveis da totalidade social; a definição territorial dos objetos de pesquisa, geralmente identificados à descrição de uma sociedade instalada em um espaço particular (uma cidade, um “país”, uma região) [...]; *a primazia dada ao recorte social considerado apto a organizar a compreensão das diferenciações e das divisões culturais*. Ora, esse conjunto de certezas esboroou-se progressivamente, deixando o campo livre a uma pluralidade de abordagens e de compreensões.⁷

Ainda conforme Chartier, a renúncia a esses métodos, em particular aquele referente à recusa a se organizarem e compreenderem objetos e práticas culturais de dada sociedade *a partir de* recortes sociais prévios, permitiu que novas perspectivas fossem abertas, nas quais entender as relações sociais *tendo em vista* o universo cultural se mostrou um “lócus” privilegiado de investigação histórica.

Convergindo para tal concepção, esta pesquisa buscou refletir sobre a produção teatral de Gianfrancesco Guarnieri, em especial a peça *Ponto de Partida*, a fim de se verificar como esse dramaturgo dialogou, mediante suas propostas estéticas e políticas, com os embates de seu tempo histórico. Eis por que recompor o contexto histórico se tornou fundamental, mas desde que se atente à necessidade de se “partir do objeto”; noutras palavras, os questionamentos devem emanar do contato com o objeto artístico, e as reflexões devem ser “geradas” pela obra, por isso precisa ser analisada à luz do meio social (contexto histórico) em que dramaturgo e objeto artístico se inserem.

Essa perspectiva de análise em que arte e cultura se tornam fontes privilegiadas para o entendimento das práticas sociais aponta a idéia de deslocamento “da história social da cultura para a história cultural do social”. Segundo Chartier:

O procedimento supõe que *distância seja tomada em relação aos princípios que fundavam a história social da cultura* em sua acepção clássica. Uma primeira variação foi marcada ante uma concepção estreitamente sociográfica que postula que as clivagens culturais são organizadas necessariamente de acordo com um recorte social construído previamente. É necessário, creio, *recusar essa dependência que relaciona as diferenças nos hábitos culturais a oposições sociais dadas a priori*, seja na escala de contrastes

⁷ CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 65–66. (grifo nosso)

macroscópicos (entre as elites e o povo, entre os dominadores e os dominados), seja na escala de diferenciações menores (por exemplo, entre os grupos sociais hierarquizados pelos níveis de fortuna e as atividades profissionais).⁸

A expressão “história cultural do social” indica a necessidade de se vincularem dois domínios, localizando a cultura no centro do debate historiográfico, mas não como instância separada do todo social. Essa concepção apresenta o “cultural” como “lôcus” de práticas e produções, por isso analisar as práticas culturais e sociais que circundam o espetáculo *Ponto de Partida* — encenado em 1976 — significa recuperar as circunstâncias históricas em que essa obra foi escrita e encenada e investigar como as discussões do momento (res)significaram o texto dramático de Gianfrancesco Guarnieri.

Essas reflexões fundamentam-se em Chartier,⁹ que avaliou a historicidade das linguagens artísticas em contextos históricos diferentes, examinando como cada época ressignifica, à luz de questões do tempo presente, obras de arte do passado. No caso de *Ponto de Partida*, o interesse está em verificar como uma “lenda medieval” foi interpretada e entendida enquanto crítica ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog, nas dependências do Destacamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Nessa ótica, esta pesquisa parte da premissa de que uma obra artística só pode ser compreendida por meio do diálogo com seu tempo histórico, num procedimento que não desconsidere os embates político-estéticos em que obra e autor estiveram diretamente envolvidos.

Esse método permite que marcos e periodizações consolidados na historiografia do teatro brasileiro sejam revistos e interpretados à luz de sua conjuntura. Tal perspectiva de análise pode ser identificada no livro *Vianinha — um dramaturgo no coração de seu tempo*,¹⁰ onde a autora voltou suas reflexões ao texto teatral *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, recuperando a historicidade da dramaturgia de Vianinha e rompendo com uma visão historicamente estabelecida que

⁸ CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 68. (grifo nosso)

⁹ CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e apropriação. São Paulo: Mercado das Letras, 2003. Chartier analisa as encenações de Molière e, em particular, *George Dandin*, avaliando os significados que esta adquiriu em momentos distintos de apresentação e para um público, também, distinto.

¹⁰ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha — um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

procurava localizar um “caráter evolutivo” na obra do autor. Além de avaliar o papel da crítica e dos críticos teatrais, Patriota analisou o contexto em que o autor escreveu suas peças e o diálogo que estas estabeleceram com seu tempo. Ao fazê-lo, concluiu: “Vianinha foi — como, aliás, todos o tinham sido — agente no processo histórico, e seus textos devem ser pensados como documentos construídos no âmbito da luta política”.¹¹

Esse procedimento metodológico, que buscou compreender a obra do dramaturgo por meio do conceito de memória histórica, foi fundamental para esta pesquisa, sobretudo no primeiro capítulo, em que se buscou avaliar os textos teatrais escritos por Guarnieri. Assim, no que se refere à sua produção dramática, cristalizou-se a idéia de que seu teatro mudou os rumos da dramaturgia no Brasil com a encenação, em 1958, da peça *Eles não usam Black-Tie*, marco para a dramaturgia do autor — hipótese que esta pesquisa pretendeu reinterpretar; assim como a visão historicamente construída de que seu teatro se distingue por trazer aos palcos as camadas subalternas da população — idéia admissível desde que não se reduzam as possibilidades de investigação de sua dramaturgia, que, na verdade, caracterizou-se pela pluralidade de temas e discussões.

O intuito desta pesquisa é evidenciar que Guarnieri, também, foi *agente no processo histórico* e, portanto, produziu uma obra cujas temáticas e escolhas estético-políticas foram forjadas e redefinidas conforme os embates travados no momento vivido, apontando um comprometimento do autor com os debates de sua época.

Numa pesquisa histórica, é importante pensar na noção de documento visto que os mesmos — os ditos “oficiais” e as obras artísticas — carregam princípios e posicionamentos que traduzem certa percepção do momento vivido. Logo, deixam de ser vistos como portadores de “evidência de verdade” para serem entendidos como documentos de luta elaborados em dado período e em lugar específico, por um indivíduo ou por um grupo. Portanto, nenhum documento é depositário de uma *verdade absoluta*; mas é uma *representação* possível de determinado momento histórico:

[...] A relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura. O que leva a não tratar as ficções como meros

¹¹ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** — um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 135.

documentos, supostos reflexos da realidade histórica, mas a estabelecer sua especificidade enquanto texto situado em relação a outros textos e cuja organização e forma visam a produzir algo diferente de uma descrição. [...] O real assume assim um novo sentido: o que é real, de fato, não é somente a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a visa, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escritura¹².

Os documentos constituem, portanto, representações do real pela ótica de quem os produziu. Nesta reflexão reconhecem-se as dificuldades e as contradições relativas a se pensar numa história “científica”, sobretudo quando se tem de lidar com a subjetividade dos atos humanos. Nesse sentido, pode-se dizer que o fazer histórico se constrói mediante lacunas e vestígios,¹³ pois o acontecimento nunca é apanhado em sua totalidade. Por conseguinte, isso não inviabiliza a pesquisa; como elucida Certeau:

Efetivamente, o que é um acontecimento senão aquilo que é preciso supor para que a organização dos documentos seja possível? Ele é o meio pelo qual se passa a desordem à ordem. Ele não explica, permite uma inteligibilidade. [...] Bem longe de ser o alicerce ou a marca substancial na qual se apoiaria uma informação, ele é o suporte hipotético de uma ordenação sobre o eixo do tempo, a condição de uma classificação. [...] Através deste procedimento, que permite ordenar o desconhecido num compartimento vazio, disposto antecipadamente para isto e denominado “acontecimento”, torna-se pensável uma “razão” da história.¹⁴

Sobre as palavras de Certeau, é preciso esclarecer primeiro que ele propõe uma abordagem para a escrita da história. Para ele, o historiador deve “organizar seus documentos”, torná-los inteligíveis por meio de um discurso que se organiza com base em elementos da narrativa literária. Impõe-se aqui um ponto-chave: a presença da narrativa nas etapas da pesquisa histórica, pois escrever a história é questão central no ofício do historiador. A isso se acrescenta a recorrência a obras artísticas como objeto

¹² CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 56.

¹³ Marc Bloch participa desse debate e afirma: *Como primeira característica, [da observação histórica] o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser, [...] um conhecimento através de vestígios. [...] o que entendemos efetivamente por documentos senão um “vestígio”, quer dizer, a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar?* Cf.: BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Z., 2001, p. 73. Considerar os vestígios que auxiliam esta pesquisa, é remeter-se não apenas ao texto teatral, mas também às críticas teatrais e aos depoimentos/entrevistas de dramaturgo (Gianfrancesco Guarnieri) e diretor (Fernando Peixoto). Do mesmo modo, as matérias jornalísticas veiculadas à época do assassinato do jornalista Vladimir Herzog auxiliaram a compreender aquele contexto histórico.

¹⁴ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 103-104.

de estudo, o que amplia o campo de debate e instituiu ao historiador a tarefa de enfrentar a relação entre “história e ficção”, à luz de termos como narrativa, escrita objetiva e outros.

No entanto, mais que estabelecer “regras de procedimento” para a pesquisa, o historiador deverá lidar com a narrativa nas questões metodológicas de conceitos e provas, assim como na arte narrativa de expor resultados, ressaltando que isso não significa afirmar a existência de um modelo-padrão de escrita da história norteado pelo rigor científico. Se, no passado, foi lograda a tentativa de uma escrita objetiva,

[...] hoje em dia, sabemos que é um “truísmo” afirmar que um texto escrito por um historiador, do ponto de vista narrativo, compartilha muitos elementos com os textos escritos por um romancista. [...] a escrita da história, como discurso, organiza-se sob a forma de uma narração literária, só que se diferencia desta na medida em que procura produzir um *efeito de realidade/verdade* por meio da citação de documentos. [...] Como se vê, o historiador, ao contrário do romancista, não se encontra “livre” para preencher de conteúdo as suas personagens. O seu trabalho consiste, na verdade, em construir um *efeito de verdade*; [...] O resultado final será marcado por lacunas e incertezas, já que o historiador alicerça seu trabalho em dados fragmentados e incompletos. Por isso, fala-se em *efeito de verdade*, ao invés de *a verdade*.¹⁵

Isso pressupõe que a história foi e será narrativa; ao historiador (narrador), cabe imprimir “efeitos de verdade” no discurso histórico pela citação: “[...] meio de articular o texto com a sua exterioridade semântica, de permitir-lhe fazer de conta que assume uma parte da cultura e de lhe assegurar, assim, uma credibilidade referencial”.¹⁶

Contudo, se foi afirmado que as obras artísticas resultam da produção social dotada de significados e entendidas segundo sua própria historicidade, deve-se reconhecer que o trabalho historiográfico — e o discurso — como produção humana se insere numa temporalidade, e a ele corresponde uma prática social. A dicotomia história–ficção é, portanto, inadequada, pois considerar essa relação em sentido diametralmente oposto implica aceitar a noção de “objetividade histórica” e que obras artísticas apresentam, na maioria das vezes, elementos ficcionais dispensáveis à pesquisa. Ambas anulam questões essenciais da relação entre história e ficção: a

¹⁵ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002, p. 39–40.

¹⁶ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 102.

construção de significados (produção social) e a inserção do artista/historiador nos embates de seu tempo histórico e sua intervenção na história por meio de sua obra/discurso.

Dadas as premissas da escrita da história, e a consciência de que algumas questões ficarão latentes na narrativa desta dissertação, as discussões suscitadas pela reflexão sobre *Ponto de Partida* foram distribuídas em três capítulos.

O primeiro busca reconstruir o processo criativo do dramaturgo à luz de seu tempo histórico: marcado pela militância política, cultural intensa e pelo surgimento de grupos teatrais empenhados em refletir sobre a realidade do país. A sistematização de sua obra dramática antes de 1964 mostra vínculos com o tema do operariado, com camadas subalternas da população e comprometimento com uma arte para despertar a consciência do povo, dialogar com a realidade e ser mais acessível ao público. No pós-64, o dramaturgo define o seu “teatro de ocasião” que, para ele, foi eficaz porque permitiu exercer oposição à manutenção de um aparelho coercitivo que tolhia qualquer forma de manifestação. Assim, atuar nas brechas do sistema significou a possibilidade tanto de ver encenado seu texto dramático quanto de não se calar frente à repressão militar.

O segundo capítulo propõe uma reflexão sobre o texto teatral *Ponto de Partida*, sua temática e análise das personagens-símbolos. A peça é definida como parábola política, mas não se pode afirmar que o dramaturgo tenha abandonado o estilo realista e a discussão da realidade imediata; ele buscou trilhar novos caminhos para elaborar uma nova linguagem. A peça dialoga com o contexto histórico da década de 1970 para refletir sobre posturas de ação e omissão ante a arbitrariedade de um poder repressivo. Por isso, convém recuperar os acontecimentos históricos motivadores da escrita da peça, como o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, cometido por órgãos repressores do II Exército.

O terceiro capítulo recupera o contexto histórico de produção e encenação da peça, em que se destacam a morte do jornalista Vladimir Herzog e um processo de “distensão” política. O fim da Ditadura Militar e a luta pelas liberdades democráticas e pelos Direitos Humanos se tornam palavras de ordem de movimentos contestatórios. Como parábola política, *Ponto de Partida* repercutiu na conjuntura da década de 1970 após ser encenada, pois foi assimilada e compreendida como crítica e reflexão sobre esse episódio. Assim, recupera o impacto dessa encenação e permite verificar a

identificação/interpretação do público em relação ao espetáculo, ainda que a peça não tenha se limitado a discutir esse acontecimento.

Se na qualidade de escritor engajado, Guarnieri nunca se recusou a tomar partido, na de poeta dramático equilibrou sempre a sua obra entre dois pólos: a sedutora simplicidade das grandes explicações históricas – no caso, o marxismo, e a extrema complexidade do mundo real dos homens. Daí o paradoxo (comum a toda boa literatura) desse teatro: não é preciso partir de suas premissas ideológicas para admirá-lo enquanto lição humana e realização estética.

PRADO, Décio de Almeida.

Capítulo 1

Projetos políticos e estéticos na obra dramática de Gianfrancesco Guarnieri

Trajетória e militância: em busca de uma “dramaturgia nacional” — movimento estudantil, Partido Comunista Brasileiro, Teatro Paulista do Estudante, Teatro de Arena

Uma intensa atividade de militância política e cultural marcou as décadas de 1950 e 1960. Na cena teatral brasileira, esse período correspondeu ao surgimento de grupos que promoveram uma importante reflexão sobre a realidade do país e que, mediante propostas estético-políticas distintas, buscaram intervir nos embates de seu tempo e na conscientização da população. Dentre esses grupos, estavam Teatro de Arena (1953),¹ Teatro Paulista do Estudante/TPE (1955),² Teatro Oficina (1958)³ — sediados em São Paulo — e os centros populares de Cultura (CPC) — presentes em diversos Estados.⁴ Em consonância com esses grupos, está a participação engajada de atores, diretores e dramaturgos, a exemplo de Gianfrancesco Guarnieri.

¹ Numerosas pesquisas abordam a trajetória do Teatro de Arena, dentre as quais se destacam: DIONYSOS, Especial: Teatro de Arena. Publicação do Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro. S/d; MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984; MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982; PATRIOTA, Rosângela. História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria C. T.; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: UFU, 2001. p. 171-210; SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983. p. 7-103.

² Embora não haja bibliografia específica sobre o TPE, para mais informações, vale consultar: MOSTAÇO, op. cit., 1982; RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi — presença italiana no teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

³ Para uma reflexão sistematizada da produção artística e dos pressupostos políticos e estéticos do Teatro Oficina na década de 1960, consultar: BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da Antropofagia**. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004; MOSTAÇO, op. cit., 1982; PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**. São Paulo, v. 22 (1), p. 135-163, 2003; RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira**. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004; SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva: 1981.

⁴ Sobre o CPC, criado em 1961, no Rio de Janeiro, e a montagem da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, ver o trabalho da pesquisadora Thaís Vieira, que faz uma importante reflexão sobre as opções e perspectivas do grupo, dirigindo suas análises para a peça *Brasil — Versão Brasileira*. VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil — Versão Brasileira (1962)**. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de

Filho de músicos italianos — mãe harpista, pai maestro —, Guarnieri se mudou para o Brasil aos 2 anos de idade. Sob os efeitos da perseguição política aos opositores do fascismo, seus pais embarcaram rumo ao Brasil em 1936, aceitando o convite da *Orquestra Sinfônica Brasileira* para se apresentarem nos palcos cariocas. Fixaram residência no Rio de Janeiro e estabeleceram vínculos com músicos brasileiros. Sobre esse período, Guarnieri rememora:

Em suas primeiras semanas no Brasil, meu pai começou a fazer pesquisas sobre música brasileira. Ele foi um dos primeiros a executar Villa-Lobos, de quem se tornou amigo pessoal.

.....
[...] Eu tinha uns três anos e meio quando meus pais começaram a me levar à ópera. [...] As óperas se estendiam por horas e horas e eu ficava ali, quieto e fascinado. Acho que a grande influência na minha carreira foi a ópera. Na época eu não compreendia muito bem, mas sentia que já havia ali uma dramaturgia, eu sabia que havia uma história com começo, meio e fim. [...] O teatro eu fui conhecer na Cinelândia, vendo as comédias do Renato Viana. A primeira vez em que entrei num teatro eu devia ter menos de dez anos...⁵

Nessa breve biografia, pode-se observar que já na infância Guarnieri viveu em um ambiente ligado às artes. Contudo, outras experiências vieram se somar a essas circunstâncias de sua vida; em seus depoimentos,⁶ uma lembrança constante é da empregada Margarida de Oliveira, que o apresentou ao subúrbio carioca e à favela, possibilitando-lhe o contato com trabalhadores, operários e dificuldades enfrentadas por essa gente:

[...] Visitei muitas favelas, isso sim. Porque talvez, se há alguma coisa mais característica é esta mulher que me pegou aqui com cinco ou seis anos, a Margarida de Oliveira, que para mim tem uma importância enorme. [...] Então, eu frequentei muito o ambiente da Margarida. Frequentei subúrbio carioca, frequentei favela, frequentei [sic] boca de bicho, bicheiro. [...] Tive um contato muito grande com esse pessoal, era guri, e eles gostavam muito de mim, e isso me marcou muito. Quer dizer, o que eu assisti, o que eu vi, as conversas,

Uberlândia, Uberlândia, 2005. Outro importante trabalho referente ao CPC são os depoimentos organizados por Jalusa Barcellos no livro: _____. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

⁵ ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** — Um Grito Solto no Ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 19; 21–22.

⁶ Dentre os depoimentos do dramaturgo que rememoram essa época, destacam-se: GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 11-71; GIANFRANCESCO Guarnieri. **Depoimentos 5**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981. p. 61-92; ROVERI, op. cit., 2004.

os tipos de problemas que eram enfrentados. As coisas eram ditas e discutidas diante de mim.⁷

Guarnieri iniciou suas atividades políticas na adolescência, quando se inscreveu na Juventude Comunista — sua tarefa principal era fortalecer o movimento estudantil — e colaborou com o jornal *Novos Rumos*, publicação da entidade. Depois, ingressou no Movimento Estudantil Secundarista. Em 1953, transferiu-se para os quadros das entidades estudantis de São Paulo, cidade onde exerceu atividades de militância estudantil e militância partidária. Guarnieri recorda que nessa época

Não era fácil fazer parte da *Juventude Comunista*, era uma atividade clandestina, assim como o *Partido Comunista*. Em várias tarefas eu era obrigado a usar um nome de guerra. O meu nome era Luís. O fato é que eu questionava tanto os mecanismos da *Juventude Comunista* que acabei sendo punido. Eles me desligaram da *Juventude* para me colocar sabe onde? No *Partido*. Para mim, aquilo representou mais uma promoção. Começou aí uma época muito importante na minha vida.⁸

Um dos questionamentos de Guarnieri se referia à Juventude, ou seja, ao fato desta não apresentar objetivos precisos quanto a uma política estudantil nem se preocupar, por exemplo, com a melhoria da qualidade de ensino para incentivar os estudantes a se dedicarem aos estudos. Várias das reivindicações de Guarnieri eram vetadas, obrigando-o a admitir que as decisões tomadas pelos dirigentes da Juventude Comunista não eram muito democráticas.

Como militante do Partido Comunista, sua função “consistia basicamente em reunir um grupo de pessoas e fazer dele uma célula do partido”.⁹ Nesse período, assistiu as células formadas por mulheres e, depois, começou a trabalhar com uma célula de intelectuais.¹⁰ Outra tarefa era organizar uma agenda cultural para estudantes

⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: **Depoimentos 5**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981, p. 65-66.

⁸ ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** — Um Grito Solto no Ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 21-22.

⁹ Ibid., p. 37.

¹⁰ Uma importante contribuição sobre as atividades do Partido Comunista é o livro de memórias de Deocélia Vianna, esposa de Oduvaldo Vianna e mãe de Vianinha. No volume, são relatadas passagens significativas de sua vida ao lado do marido e do filho que possibilitam ao leitor se deparar com aspectos fundamentais da política e cultura brasileira no decorrer do século XX. Quanto à participação no PCB, Deocélia Vianna registra desde os momentos de euforia que marcaram o período em que o partido esteve na legalidade (1945) até as realizações de atividades clandestinas a partir de 1947, quando o partido foi posto de novo na ilegalidade por determinação do presidente E. Gaspar Dutra. Deocélia rememora que essa época foi de intensa militância para os

— trabalho que o aproximou do teatro, pois este “[...] começou a aparecer como uma possibilidade de organização, um meio de organização nas escolas e nas faculdades. Através do teatro se procuraria discutir a questão social”.¹¹ Além disso, os integrantes do movimento estudantil sentiram a necessidade de ampliar o raio de atuação, com ações na área cultural, precisamente no teatro. Eminentemente social, o teatro lhes possibilitaria chegar às massas.

Com essas expectativas e ao lado de um grupo de estudantes e líderes estudantis,¹² Gianfrancesco Guarnieri fundou, em 1955, o TPE, que selaria sua ligação com o teatro. Nas palavras de seu presidente — Guarnieri —, o TPE visava à “[...] organização estudantil. O teatro como meio. [Uma idéia que], na prática, resultou em uma organização teatral”.¹³ O TPE teve o apoio decisivo do encenador italiano Ruggero Jacobbi, que permaneceu no Brasil entre 1946 e 1960.¹⁴ Em meados de 1952,

Vianna: a casa da família era ponto de reuniões políticas dos dirigentes do Comitê Central e Comitê Estadual. Além disso, ela recorda: [...] *Eu fui mandada para a Federação das Mulheres [...]. A Federação congregava mulheres operárias ou simples donas-de-casa, e havia núcleos em vários bairros de São Paulo. A luta era pelo direito da mulher, salário igual, creches nos locais de trabalho, aposentadoria etc., além da luta pela PAZ, pelas liberdades democráticas.* (p. 88) Oduvaldo Vianna pertencia a uma célula de intelectuais, e Vianinha, aos 14 anos, tornou-se membro da União da Juventude Comunista (UJC). As experiências descritas por Deocélia revelam que a militância política buscava, sobretudo, condições de vida mais justa para as camadas populares. Para mais informações, consultar: VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 228.

¹² Os 12 fundadores do TPE são: Gianfrancesco Guarnieri (presidente), Raimundo Duprat (vice-presidente), Pedro Paulo Uzeda Moreira (primeiro-secretário), Júlio Elman (segundo-secretário), Oduvaldo Vianna Filho (tesoureiro), Vera Gertel, Diorandy Vianna, Mariúsa Vianna, Maria Stella Rodrigues, Henrique Libermann, Natacha Roclavin e Sílvio Saraiva. Beatriz Segall, Raul Cortez e Araci Amaral, também, integram o TPE. *Da ata de fundação do TPE, em 5 de abril de 1955, o nome de Jacobbi consta como presidente da reunião*. Fonte: RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi** — presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 160.

¹³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 46–47.

¹⁴ Ruggero Jacobbi foi considerado como um grande colaborador da modernização do teatro no Brasil. Dirigiu espetáculos em numerosas companhias, tais como Teatro Popular de Arte (RJ), Companhia de Maria Della Costa e Sandro Polloni; Companhia de Comédias Procópio (RJ); Teatro dos Doze (RJ). Em São Paulo é significativo o seu trabalho de direção no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Segundo a pesquisadora Berenice Raulino, *além de manter sempre sua atividade como diretor de grupos e companhias, Jacobbi, associado a outros artistas, fundou companhias e participou da criação de grupos de teatro. [...] Paralelamente à sua atividade de encenador, Jacobbi dedicou-se ao estudo e ao ensino do teatro e contribuiu de maneira decisiva para a reflexão sobre o fazer teatral: desdobrou-se em conferências, artigos, ciclos de estudo e seminários, além de sua atividade como professor e diretor de cursos de teatro [em que os ensinamentos versavam sobre a história do teatro e estudos de dramaturgia, estética e direção teatral]. A tônica de sua atuação foi sempre incentivar e instrumentalizar os brasileiros a realizarem seu próprio teatro.* (p. 3) Sua intensa e eclética atividade artística e intelectual foi marcada ainda por uma vasta produção de críticas teatrais, contribuindo, no período em que esteve no país, com diversas revistas especializadas

Jacobbi — então responsável pelo curso de Arte Dramática do Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo — convocou alunos do curso para organizarem um grupo de teatro de estudantes cujo objetivo era renovar o teatro amador e o movimento teatral. Para Jacobbi, o teatro brasileiro se encontrava em crise generalizada, resultante de fatores econômicos e, sobretudo, da necessidade de renovação. Assim, para se enfrentar o problema cultural, ele “acaba por determinar que os amadores se encarreguem de promover a evolução da arte cênica, enquanto aos profissionais cabe a manutenção do *métier* propriamente dito”.¹⁵ Eis a conclusão de Jacobbi: por não ter a mesma responsabilidade e exigências econômicas dos profissionais, o teatro amadorista pode assumir o papel de vanguarda na renovação da estética teatral, “até que alguma calma sobrevenha na esfera do profissionalismo, facilitando a divulgação, entre o grande público, dos resultados conseguidos”.¹⁶

A proposta de renovação apresentada por Jacobbi versava sobre o estudo do panorama histórico da literatura dramática nacional desde o romantismo até a década de 1950. No repertório, textos de José de Alencar (*O demônio familiar*), Coelho Neto (*Quebranto*) e Joaquim Manuel de Macedo (*Luxo e vaidade*). O projeto, no entanto, não se efetiva: ironicamente, esbarra-se em problemas financeiros, dado o alto custo das montagens dos textos de época. O diretor italiano abandona temporariamente seus planos; mas, em 1954, ao ministrar um curso de teatro como parte integrante das atividades de comemoração do quarto Centenário da Cidade de São Paulo, ele entra em contato com Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e demais estudantes de esquerda militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Conforme Raulino:

[...] Jacobbi intui que aqueles jovens poderão efetivar o projeto de criação do TPE. Os estudantes, a princípio, consideram o teatro como um veículo eficaz para potencializar seu raio de atuação

em teatro, a exemplo da *Dionysos*, *Revista de Estudos Teatrais e Teatro Brasileiro*. Dirigiu filmes de longa-metragem produzidos pelas companhias cinematográficas Maristela e Vera Cruz e foi responsável pela crítica de cinema no jornal *Diário da Noite* (RJ), em 1947. Em 1952, assumiu a direção do Centro de Estudos Cinematográficos (SP). Destacou-se, ainda, pelo assíduo trabalho de tradução — promovendo *um forte intercâmbio cultural: não só traduziu autores italianos para o português como apresentou autores brasileiros aos italianos* (p. 4) — e pela publicação de várias obras referentes ao estudo de teoria, estética e história do teatro. *O trabalho desenvolvido por Jacobbi em Porto Alegre que, além da criação do Curso de Estudos Teatrais, inclui o curso de Estética ministrado na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul e a criação da Companhia Teatro do Sul, marca o fim das suas atividades no Brasil*. (p. 189) Consultar: RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi** — presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁵ Ibid., p. 158.

¹⁶ JACOBBI, 1952 apud RAULINO, 2002, p. 159.

política. O imediatismo da militância política provoca enormes lacunas na formação daqueles jovens. Jacobbi indica-lhes a leitura de autores da literatura brasileira, que àquela altura ele já conhece muito bem, particularmente Machado de Assis. Em artigo publicado na época da estréia do TPE, Jacobbi expõe claramente as bases da proposta de ação cultural do grupo: *Há muitos anos estamos lutando pela constituição do TPE, isto é, um grupo de amadores capazes de realizar um programa não apenas teatral (no sentido da descoberta de vocações ou talentos), mas sim, cultural e popular, apresentando obras literárias dignas de estudo e de divulgação e realizando um esforço positivo no sentido de conquistar paulatinamente platéias mais ou menos afastadas do teatro oficial, começando pelo próprio público estudantil.*¹⁷

Em geral, duas propostas básicas nortearam o surgimento do TPE: “a renovação da cena teatral” e, complementar a essa idéia, “a realização de um teatro capaz de chegar às massas”.¹⁸ Na verdade, a formação política e cultural¹⁹ dos jovens militantes do TPE foi fundamental à realização desse projeto: deu-lhes uma visão de teatro que ultrapassava o simples *fazer teatral*, pois havia uma consciência da função social e política da arte. Despontava entre eles uma questão intensamente debatida nos anos posteriores: a defesa de um teatro nacional. Como as atividades do TPE se desenvolviam em espaço cedido pelo Teatro de Arena, a aproximação entre esses grupos foi inevitável; mas não só espaço físico compartilhado contribuiu para isso: também a convergência das propostas defendidas por seus integrantes.

¹⁷ RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi** — presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 160.

¹⁸ Essas duas propostas buscavam suprir lacunas deixadas pelo teatro *oficial*, representado, nesse momento, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Fundado em 1948, pelo empresário Franco Zampari, o TBC se destaca na modernização e profissionalização do teatro brasileiro. Considerado elitista e alienado, foi alvo de críticas e contestações, em especial seu repertório, em que predominava a dramaturgia estrangeira, a exemplo John Gay, *A Ronda dos Malandros* (1950); Anton Tchekov, *Um Pedido de Casamento* (1954); Tennessee Williams, *Gata em Teto de Zinco Quente* (1956). Contudo, a escolha do repertório não justifica as críticas à companhia: o TBC contribuiu para uma renovação estética do teatro brasileiro e agregou, ainda que em número reduzido, indivíduos comprometidos com a função social e política da arte, como o próprio Ruggero Jacobbi; além disso, apresentou textos de autores nacionais em seu repertório, em especial no fim da década de 1950, com a chegada do diretor Flávio Rangel. Dentre esses autores, estavam Abílio Pereira de Almeida, com *A Mulher do Próximo* (1948); Gonçalves Dias, com *Leonor de Mendonça* (1954); e Jorge Andrade, com *Pedreira das Almas* (1958). Sobre o TBC, vale consultar: GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹⁹ Os membros do TPE leram autores não só da literatura brasileira, mas também estrangeiros. Segundo Mostaço, Carla Civelli, esposa de Jacobbi e diretora do TPE, também, *pôde trabalhar com alguns bons textos do repertório internacional e abrir as páginas de Hegel, Gramsci e Marx para o grupo, apontando caminhos estéticos e políticos renovados em relação ao pensamento corriqueiro que circulava então*. In: MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 20.

Discutir a formação e o posterior caminho de crítica social trilhado pelo Teatro de Arena em São Paulo requer, de início, apontamentos sobre o palco em forma de arena, estilo de representação que, em razão do baixo custo financeiro e do ineditismo no Brasil, estimulou jovens formandos da Escola de Arte Dramática a fundar, em 1953, a Companhia de Teatro Arena de São Paulo. Um dos propósitos revolucionários desse grupo era levar o teatro até o público. A escolha por um “teatro popular” os levou a se apresentarem em fábricas, clubes e escolas. À época, porém, as preocupações do grupo eram, sobretudo, o aprimoramento de técnicas de representação num teatro em forma de arena, pois a nova estética transferia o espaço de representação para o centro da casa de espetáculos, avançando em direção ao público e pondo a cena próxima ao espectador. Ao mesmo tempo, essa forma de palco representava um desafio do ponto de vista técnico porque exigia mais do ator:

[...] O *long-shot* do teatro de palco italiano deveria ser substituído pelo *close*, os grandes gestos e máscaras exageradas dos atores das décadas de 20 e 30, por gestos miúdos e um aprofundamento interpretativo mais real, o detalhe e a minúcia sobrepondo-se ao largo e ao eloquente, a multivisão da platéia obrigando o ator a representar continuamente e em eixo, pois que, como um objetivo cubista, ele era percebido no todo e nas partes. [...] Estas conquistas não eram, evidentemente, desprezíveis.²⁰

Aos poucos, essa fase de experimentação foi ultrapassada, e a meta que caracterizou a formação do grupo — *ir ao encontro do público* — não se sustentou a partir de 1955, quando o grupo adquiriu sua sede própria. Essa aquisição representou uma contradição para os integrantes — como declarou José Renato, diretor do Arena na ocasião: “a gente queria fazer um teatro popular, um teatro... eventualmente popular e que, de repente, era feito numa sala para cento e cinquenta espectadores e um espaço de três por quatro metros. Era uma contradição importante para o nosso trabalho”.²¹ Por outro lado, o novo espaço artístico do Arena trouxe a possibilidade de se relacionar o trabalho teatral com outras manifestações culturais, como exposições de artes plásticas, cinema e música.

Foi nesse contexto que se formalizou, em 1956, a associação entre o TPE e o Teatro de Arena. Raulino fez as seguintes observações sobre essa fusão:

²⁰ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 25.

²¹ ROUX, 1991 apud OLIVEIRA, 2003, p. 98.

[...] A fusão dos dois grupos fez com que o Teatro de Arena se tornasse um dos mais importantes referenciais de discussão da realidade brasileira. A temática nacional e a maneira de interpretar assumidas pelo Arena são fruto daquela fusão. O rumo tomado pelo Arena transforma-o em um dos principais grupos que o teatro paulista teve em toda a sua história, não só pela atividade por ele próprio desenvolvida mas por inspirar a criação de uma série de outros grupos de jovens baseados em seu *modus operandi*.²²

A fusão estabeleceu um “Elenco Permanente do Teatro de Arena”, que permitia retomar o projeto de descentralização dos espetáculos, pois o acordo firmado entre os grupos previa, em um de seus itens, a “montagem pelo Elenco Permanente de duas ou mais peças, garantindo a atividade da casa de espetáculos, bem como a representação em fábricas, escolas, clubes, etc”.²³ Surgia o núcleo volante, para tentar amenizar as barreiras impostas ao público pela fixação da sede própria.

Aos poucos, a vinda de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves e outros mais suscitou preocupações com a questão do público e a realização de um “teatro popular”. Em meio a esses questionamentos e na busca constante por respostas, os integrantes do Arena agregaram outro componente: Augusto Boal, recém-chegado dos Estados Unidos (EUA) e cheio de novidades e experiências adquiridas em cursos de dramaturgia e direção. 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. Seu projeto político de fazer da arte instrumento de luta foi assimilado por seus companheiros, isto é, tornou-se projeto comum de Augusto Boal e do Teatro de Arena.

Entretanto, as contradições se impunham de novo aos integrantes:

[...] quer do ponto de vista econômico quer político, as coisas não andavam bem. Muitas discussões e dissensões internas faziam o grupo cindir-se em duas correntes bem delineadas: os jovens, originários do TPE, com a intenção de cada vez mais aprofundar as pesquisas e realizações em torno do teatro político e os mais velhos, que vinham da época da fundação, resistentes a enveredar por este caminho.²⁴

²² RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi** — presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 161.

²³ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 28.

²⁴ Ibid., p. 33.

O centro das discussões eram as contradições relativas à escolha de um repertório. Mesmo que a *formação de um movimento teatral de apoio às obras de autores nacionais* correspondesse aos objetivos do grupo, observava-se a eleição de um repertório que, embora fosse eclético, apresentava textos modernos de autores estrangeiros;²⁵ aos poucos, a dissociação entre os espetáculos montados e a necessidade de se encenarem peças e autores nacionais se tornaram um impasse para o grupo. Nessa conjuntura de crise política e financeira, o grupo decidiu, em 1958, encerrar suas atividades. Para tanto, resolveu “fechar as portas” com a montagem de um texto nacional: a peça *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que, ao trazer aos palcos pela primeira vez a discussão política vinculada à atuação da classe operária, determinou os rumos não só do Teatro de Arena, mas também do debate em torno de uma dramaturgia nacional. Isso significou a renovação da cena brasileira e do teatro como “lócus” privilegiado de reflexão e engajamento político.²⁶ Para se compreender o impacto de *Eles não usam Black-Tie* nos debates políticos e culturais das décadas de 1950/1960,²⁷ convém fazer algumas observações sobre esse

²⁵ Entre as peças encenadas nesse momento, destacam-se: *Ratos e Homens*, de John Steinbeck; *Juno e o Pavão*, de Sean O’Casey; *Casal de Velhos*, de Octave Mirabeau; *A mulher do outro*, de Sidney Howard. A dramaturgia nacional é representada por textos de Augusto Boal (*Marido magro, mulher chata*) e Silveira Sampaio (*Só o Faraó tem Alma*).

²⁶ A afirmativa de que *Eles não usam Black-Tie* renovou a cena e o teatro brasileiro é válida desde que não se ignorem outras experiências que, também, contribuíram para o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional. Vieira, ao empreender um estudo sobre “A busca de um teatro nacional (MPC – ARENA – CPC)”, alerta para essa questão: [...] *Sem negar a importância de Black-tie..., não podemos perder de vista outras práticas teatrais que almejavam um ‘teatro nacional’*. Uma dessas tentativas, desenvolvida em Pernambuco desde o fim dos anos de 1940, provocou desdobramentos para as experiências posteriores de teatro engajado nos anos 60 e foi importante para o trabalho desenvolvido no CPC da UNE. [...] *Antes mesmo da criação do MCP, Hermilo Borba Filho, em meados da década de 1940, já indicava um novo caminho para a cena teatral a partir de temas nacionais*. Cf.: VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira** (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005, p. 16.

²⁷ A repercussão de *Black-tie* na historiografia do teatro brasileiro foi analisada por Patriota em artigo intitulado: *Eles não usam black-tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri*. No artigo, ela aponta que, embora houvesse uma discussão sobre uma dramaturgia nacional, a peça de Guarnieri foi recoberta por questões que não compõem a estrutura dramática e o enredo da trama, como as referências à greve e aos ideários do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Segundo Patriota, uma análise da estrutura formal e temática do texto teatral comprova que a greve é uma situação ausente na peça: funciona apenas para gerar o conflito entre pai e filho. Também é possível observar que a peça *guarda distâncias significativas em relação às idéias do ISEB*. (p. 116) Nesse ponto, Patriota verifica que a relação do instituto com a dramaturgia do Teatro de Arena merece uma avaliação criteriosa, pois, ao contrário do que afirmam os artistas, não se verificam na criação artística do Arena referenciais políticos e intelectuais do ISEB. Ela conclui suas reflexões, salientando que a peça: *suscitou várias interpretações e perspectivas de trabalho, entre elas a criação do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Embora isso tenha ocorrido, o texto de Guarnieri possui uma trajetória própria, fruto das vivências do autor, de um lado, e, de outro, as*

drama realista estruturado em três atos e que comporta os três tipos de unidade característicos da obra dramática: lugar/espaço, tempo e ação.

A linguagem dos personagens deixa entrever um tom marcadamente popular, informal, repleto de incorreções gramaticais que “retratam muito bem não só o linguajar das camadas mais pobres da região urbana, mas também o do nosso caipira, do homem do campo”.²⁸ A ação 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.

Líder sindical, o pai representa a necessidade da luta coletiva para se modificar a condição social do operariado; acredita que a greve é a única arma do trabalhador para reivindicar seus direitos; suas atitudes apontam a organização da classe operária e o desenvolvimento de sua consciência de classe. Tião, por sua vez, assume postura individualista para enfrentar seus problemas; ainda que sua família e sua noiva pertençam ao ambiente do morro, ele não se identifica com esse mundo; como viveu por uns tempos na cidade — era pajem na casa dos padrinhos —, quer uma vida diferente da dos habitantes da favela. Assim, preocupado com a gravidez de sua noiva e a fim de melhorar a vida dos dois — o que significa abandonar o morro e viver na cidade —, Tião opta pela não-adesão à greve. A decisão é recebida negativamente pelo pai, que o expulsa de casa na certeza de que *Enxergando melhó a vida, ele volta*. Noutros termos, para Otávio o filho precisa aprender mais sobre a vida, reconhecer a que povo pertence para, depois, juntar-se a eles em sua luta. Também a noiva de Tião não o aprova — isso se evidencia em sua recusa a acompanhá-lo para viver noutro espaço que não o morro. Convicta de que os costumes e a solidariedade de sua gente não se reproduzem na cidade, Maria — que mostra apego à comunidade — condena o noivo por trair seus companheiros de fábrica.

Outra personagem da estrutura familiar é Romana, esposa de Otávio e mãe de Tião. Suas “observações cruas, francas, desabusadas, sem circunlóquios, mordazes

experiências do Teatro Paulista do Estudante (TPE). [...] Com base neste repertório, é possível resgatar a historicidade de Eles não usam black-tie a partir de fragmentos, o que significa refletir sobre o processo de criação do dramaturgo, bem como observar o impacto que a sua infância, a militância estudantil e as atividades do TPE, no sentido de resgatar perspectivas que, em absoluto, estão presentes quando se debate a recepção do espetáculo e as discussões que ele suscitou. In: PATRIOTA, Rosângela. *Eles não usam black-tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. Estudos de História*. Franca, v. 6, n. 1, 1999, p. 118–119. (grifo nosso)

²⁸ MARTINS, Maria Helena P. **Gianfrancesco Guarnieri**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1980, p. 102.

chamam os homens para a realidade, neutralizam com uma nota levemente ácida o fácil sentimentalismo em que ameaçam cair tantas cenas”.²⁹ Responsável por organizar a casa e complementar o orçamento doméstico (trabalha como lavadeira), ela sempre apoiou as decisões do marido, até a de expulsar o filho. O enredo apresenta ainda outras personagens, moradoras do morro e com funções específicas porém secundárias. O destaque são os papéis de Terezinha e Chiquinho: inseparáveis, “auxiliam na composição do universo familiar, bem como representam a pureza das relações afetivas no morro”.³⁰

A opção de Guarnieri por atribuir ao proletariado brasileiro a condição de protagonista numa peça teatral com repercussão positiva entre o público e no meio teatral motivou a criação do Seminário de Dramaturgia no Teatro de Arena. O seminário objetivava fomentar o debate da produção teatral em torno de questões sociais e valores estéticos e ideológicos, além de incentivar a produção de peças nacionais e a revelação de autores.³¹ No texto “Seminário de Dramaturgia: uma avaliação — 17 anos depois”, a pesquisadora Carmelinda Guimarães reproduziu os depoimentos de antigos participantes do seminário. O resultado é um balanço das discussões que então se processaram. Dos depoimentos depreende-se a conclusão de que o seminário contribuiu para conscientização e o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional.

Sobre essa questão, diz Guarnieri:

O seminário e o Teatro de Arena provaram a viabilidade de se fazer teatro nacional. Durante o seminário, foram estudados aspectos culturais e estético-formais do nosso teatro. As discussões salientavam a importância de colocar o autor diante da problemática brasileira e eram sempre muito acaloradas. O autor que apresentava um texto para discussão “saía de quatro” porque a crítica era muito violenta, sem método nenhum, resultando negativa para alguns. Essa fase do Arena demonstrou também que o teatro brasileiro era viável financeiramente para os produtores.³²

²⁹ PRADO, 1964 apud CAMPOS, 1988, p. 40.

³⁰ PATRIOTA, Rosângela. *Eles não usam black-tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. Estudos de História*. Franca, v. 6, n. 1, 1999, p. 112.

³¹ As peças que resultaram dessa experiência são: *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Gimba e A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Revolução da América do Sul*, de Augusto Boal; *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis; *Fogo Frio*, de Benedito Rui Barbosa; *A Farsa da Esposa Perfeita*, de Edy Lima; *Gente como a Gente*, de Roberto Freire.

³² GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação — 17 anos depois. **DIONYSOS**, Especial: Teatro de Arena. Publicação do Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro, s/d, p. 72.

O depoimento de Guarnieri chama a atenção para dois aspectos que marcaram essa experiência. Primeiro: se o seminário conseguiu aglutinar indivíduos com idéias em comum — preocupados com a realidade social brasileira, permitindo a realização de um teatro nacional —, também serviu para acirrar contradições e conflitos que há algum tempo se impunham aos integrantes do grupo. O depoimento de Flávio Migliaccio exemplifica a causa destas contradições:

Cada um de nós tinha uma formação diferente e daí originavam as maiores divergências. Vianinha e Guarnieri eram estudantes, vinham do Teatro Paulista do Estudante e estavam preparados para uma forma mais avançada e completa em termos de teatro; Boal [...] dominava a técnica e possuía uma grande preocupação com a forma; Milton e eu tínhamos uma vivência mais direta com o povo.³³

O segundo aspecto se refere à estética, cujo estilo privilegiado “sabemos ser o realismo”.³⁴ Para Guarnieri, era antes de tudo um realismo crítico³⁵ e uma forma de conceber o teatro como espaço de denúncia social e campo de luta, em que, ao se pôr na perspectiva do povo, era capaz de contribuir para a formação de sua consciência política rumo à transformação social.

Com efeito, Guarnieri segue a linha de um realismo crítico ao escrever as peças *Gimba* (1959) e *A Semente* (1961). A primeira, encenada no Teatro Maria Della Costa,³⁶ mantém o universo do morro carioca; porém, o protagonista é Gimba:

³³ GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação — 17 anos depois. **DIONYSOS**, Especial: Teatro de Arena. Publicação do Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro, s/d, p. 72.

³⁴ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta, 1982, p. 42.

³⁵ *O realismo, diferentemente do naturalismo, não se limita à produção de aparências, nem à cópia do real. Para ele, não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. Essa posição se aproxima do procedimento brechtiano, que não se limita a uma estética particular, mas funda um método de análise crítica da realidade e da cena baseada na teoria marxista do conhecimento.* Cf. PAVIS, Patrice. Realismo Crítico. In: _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 327.

³⁶ Essa companhia surgiu na cidade do Rio de Janeiro, com o nome de Teatro Popular da Arte (TPA). No período em que atuou (1948–1953), o TPA representou uma importante referência para o teatro carioca ao encenar textos de impacto como *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues. Mas problemas relacionados, sobretudo, com a falta de espaço físico para seus espetáculos levaram seus proprietários — o diretor teatral Sandro Pollonio e a atriz Maria Della Costa — a se transferirem para São Paulo, onde inauguraram, em 1954, a Companhia de Teatro Maria Della Costa. As atividades artísticas em seu palco contribuíram para desenvolver um teatro moderno no país. Dessa fase, destacam-se, além de *Gimba*, as encenações de *A Moratória*, de Jorge Andrade; *O Canto da*

marginal criado na favela e que, após um período de afastamento, retorna à comunidade a fim de levar uma vida pacífica. São ressaltados os aspectos positivos de sua personalidade para se mostrar que a marginalidade resulta de contradições sociais — a personagem Gimba representa a miséria em que se encontra a maioria do povo. Assim como em *Eles não usam Black-Tie*, as personagens têm características positivas, pois Guarnieri trabalha com a lógica de que o modo de vida, a classe social e o lugar no sistema de produção são determinantes para haver solidariedade e consciência de classe. Nas palavras do dramaturgo acerca de sua infância, ele recorda:

[...] Tinha lá o Gimba, que era um cara que era capanga de bicheiro, e terminou sendo salva-vidas e ganhando dinheiro das turistas, salvando vidas na praia. [...] Evidentemente, eu embelezei um pouco esse mundo para mim. Porém, essa beleza que eu dei, ela existe. Eu posso ter dado de uma forma talvez muito enfática, mas existe esta beleza, esta solidariedade, este companheirismo que eu acho uma questão de classe. Quer dizer, eu coloco que isso é dado pela maneira como o sujeito vive e onde ele se coloca no sistema de produção. Através deles eu aprendi muito nesse sentido.³⁷

O proletariado voltaria à cena em *A Semente*,³⁸ texto que abordou as relações do Partido Comunista com o movimento operário, apresentando as divergências internas da esquerda, seus diferentes caminhos e suas propostas para mobilizar a classe operária. O personagem Agileu Carraro, líder classista com 20 anos de partido, critica a atuação do PC;³⁹ porém, sua liderança se apresenta intempestiva e radical. Ao

Cotovia, de Jean Anouilh; *Mirandolina*, de Carlo Goldoni e outras peças. Sobre a referida Companhia, vale consultar:

SILVA, Tânia Brandão da. **Peripécias modernas**: Companhia Maria Della Costa. 1998. Tese (doutorado) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

³⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: **Depoimentos 5**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981, p. 65-66.

³⁸ A dramaturgia nacional se destaca nas encenações do TBC de 1960 e 1964. Segundo Guzik, *ao escolher Flávio Rangel e O Pagador de Promessas em seu teatro, Franco Zampari cede à nova e vitoriosa tendência nacionalista que se afirma na cena brasileira. Tardou a fazê-lo? Sim, porém não mais do que as outras companhias que atuam em São Paulo e presenciaram a verdadeira revolução que o Teatro de Arena operou na cidade durante os últimos anos da década de cinquenta.* (p. 181) Dentre as peças encenadas nesse período, destacam-se ainda *Pedreira das Almas* (1961), *A Escada* (1963), *Vereda da Salvação* (1964) — todas de Jorge Andrade. Sobre o TBC, ver nota 18 deste trabalho; sobre sua fase “Sob o Signo da Brasilidade”, consultar: GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

³⁹ Em uma reunião do Partido, na qual se encontra presente o assistente do Comitê Regional, Agileu entre várias críticas, declara: *AGILEU – Ora, não é jeito! O Partido precisa de militantes, não de serventes! De gente que só pensa pela cabeça da direção! Eu não sei se isso a gente chama de burrice, comodismo ou carreirismo, isso eu não sei. Só sei que essa atitude de beata prejudica a classe operária. Os companheiros só falam para dizer “amém” pra direção. E nem desconfiam que também são dirigentes. [...] Quem tem de fazer a política da empresa somos nós mesmos. A direção*

desencadear uma greve que se mostrava sem condições de ser deflagrada, ele influencia a categoria a sair em passeata; o que resulta em confronto de trabalhadores com a polícia, na morte de uma operária grávida e na prisão de Agileu. As consequências desastrosas de seu comando e a notícia de que funcionários foram demitidos não convencem Agileu da impossibilidade da greve, pois, uma vez livre, ele mantém o propósito de seguir com a agitação. A estratégia do delegado de soltar Agileu e armar a versão de que ele traiu seus companheiros ocasiona a destruição da imagem revolucionária do líder da classe operária, que, numa demonstração de revolta, o agride fisicamente.

A Semente não endossa as deliberações do partido — contrário à greve — nem o radicalismo de Agileu; mas expõe as contradições, oscilações e dificuldades de líderes sindicais e militantes partidários no âmbito tanto da liderança e atuação política do operariado quanto de seu reconhecimento como classe. Esse tema dialoga com um contexto histórico marcado por lutas políticas e reivindicações econômicas do movimento operário do país em torno de sindicatos cuja maioria o Partido Comunista controlava.⁴⁰ Assim, a peça sugere um ponto de vista crítico às concepções teóricas do Partido Comunista e aos atos intransigentes de Agileu. Ao final, restou a certeza de que as dissidências internas só seriam superadas mediante uma *autocrítica* das forças que chamaram para si a tarefa revolucionária de fazer mudança social, reconhecendo o fracasso de um movimento que se fundamente em líderes autoritários.

A quarta peça de Gianfrancesco Guarnieri — *O Filho do Cão*, encenada em 1964 no Teatro de Arena — tem como temática o trabalhador rural e as condições de vida do homem do campo, em particular aqueles da região rural nordestina. Contrapondo-se à perspectiva de que tais populações apresentavam uma ação revolucionária, o dramaturgo evidenciava a condição das massas camponesas: alguém de reagir contra a forma subumana a que estavam submetidas; muitas vezes,

tem é de coordenar, auxiliar, transmitir outras experiências. A direção está aqui para servir e não pra comandar. GUARNIERI, Gianfrancesco. *A Semente*. In: PRADO, Décio de Almeida. (Sel.). **O melhor teatro** — Gianfrancesco Guarnieri. 2. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 120–21.

⁴⁰ Nesse momento, o Partido Comunista havia adotado uma política de aliança com a burguesia nacional para lutar pelos interesses nacionais. Dentre as resoluções do PCB, avaliou-se que no Brasil [...] *São melhores as condições que permitem modificações na correlação de forças políticas favoravelmente à democracia, à independência e ao progresso. Tendem a unir-se as amplas forças patrióticas e democráticas, desde a classe operária até importantes setores da burguesia. [...] O fortalecimento da unidade da classe operária, o desenvolvimento e consolidação da aliança operário-camponesa são fatores decisivos para garantir a estabilidade e a ampliação da frente única.* In: CARONE, 1982 apud PATRIOTA, 1999, p. 99.

enveredavam para o caminho de um misticismo fanático que significava quase sempre violência irracional.⁴¹ O radicalismo religioso, a vida difícil e a exclusão social do homem do campo são postos em cena, também, pelo dramaturgo Jorge Andrade, em *Vereda da salvação* (1964), peça que apresenta o radicalismo dos membros de uma igreja adventista que matam crianças supostamente assediadas pelo demônio.

Como se pode notar, nesse período o rural se tornou tema recorrente entre dramaturgos dispostos a refletir sobre o campesinato. Dentre eles, estava Oduvaldo Vianna Filho, então membro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), e não mais do Teatro de Arena. De sua autoria, são as peças *Quatro Quadras de Terra* (1963) e *Os Azeredo mais os Benevides* (1964). Segundo Patriota, “nestas duas peças, o dramaturgo tratou da questão rural e da necessidade de organização dos trabalhadores do campo”.⁴² Ambas discutem a impossibilidade de haver aliança com os latifundiários, daí propõem a organização dos trabalhadores rurais em sindicatos e cooperativas.

Enfim, a sistematização da obra dramatúrgica de Guarnieri antes de 1964 evidencia vínculos com o tema do operariado⁴³ e as camadas subalternas da população, do campo e da cidade. Esse elo resulta, ainda, de suas experiências pessoais e sua ligação com o povo e uma prática teatral sintonizada com o presente do dramaturgo. Como autor e ator, ele se engajou em propostas que deixavam entrever o comprometimento com uma arte capaz de despertar a consciência do povo: um teatro atuante e preocupado em dialogar com a realidade por meio de uma dramaturgia nacional e mais acessível ao público. Nesse percurso, suas peças ultrapassaram o tom de denúncia social para se inscreverem num debate que objetivava discutir a

⁴¹ Em entrevista a Fernando Peixoto, Guarnieri assim se referiu a esta peça: [...] *Quando escrevi O Filho do Cão, eu queria mostrar que a situação das ligas, dos camponeses, não era bem o que se idealizava. Eu senti, através de muitos contactos, conversas, que os camponeses continuavam entregues a mitos e superstições, a medos, a ponto de poderem, como na peça, ser tripudiados pelo filho de um patrão, de um latifundiário, e chegarem ao ponto de matar um recém-nascido. E serem expulsos da fazenda e ainda agradecerem, dizerem muito obrigado antes de ir embora... A visão que eu tive do camponês foi essa. Nada heróica. Não foi uma visão de consciência. Mas de apatia, de submissão, de medo, de incapacidade, ainda, de enfrentar os problemas reais.* GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 56.

⁴² PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** — um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 105.

⁴³ Em 1962, Guarnieri escreveu para a televisão (TV Excelsior/SP) *O cimento*. Para denunciar as condições precárias dos operários da construção civil e a corrupção de seus superiores (engenheiros e mestres-de-obras), a peça, cujo cenário foi a construção de um prédio, retratou um dia de trabalho na obra.

organização e a luta política do proletariado. Para tanto, *Eles não usam Black-Tie* aborda o conflito entre as aspirações individuais e coletivas e as consequências dessas escolhas, e *A Semente* trata do imprescindível exame de autocrítica do Partido Comunista e suas lutas partidárias. *Gimba*, além de trazer aos palcos as massas populares, representou a preocupação do autor com os aspectos formais; a intenção era fazer um espetáculo grandioso: teatro popular em palco italiano.

Se nos textos anteriores verificou-se a presença do “herói positivo”, o mesmo não se pode dizer de *O Filho do Cão*, peça que abordou a miséria e o atraso do movimento popular, impossibilitado de alcançar níveis de conscientização mais altos em razão de um problema cultural: a superstição. Segundo Guarnieri, o espetáculo foi alvo de críticas intensas por mostrar uma visão negativa da figura do camponês; o dramaturgo rebateu, dizendo: “achavam que era uma peça muito negativista e o golpe provou que não. Eu acho que *O Filho do Cão* tentou ser um alerta, uma peça sobre a massa ainda insuficiente [isto é, não houve uma reação popular organizada ao golpe]”.⁴⁴ Encenada um mês antes da ditadura militar, a peça saiu de cartaz logo após a instauração do golpe.

Fase dos musicais e a *I Feira Paulista de Opinião*: propostas estéticas e políticas do dramaturgo no pós-golpe militar (1964)

O país, que apresentava grandes expectativas de transformação social, de um momento a outro viu silenciado seu discurso progressista e revolucionário. Artistas, intelectuais, estudantes e militantes se mostravam perplexos e surpresos ante os acontecimentos. Nessas circunstâncias estreou, em dezembro de 1964, o musical *Opinião*,⁴⁵ considerado como o primeiro ato artístico de contestação ao regime. O espetáculo expressava os anseios de um ambiente cultural disposto a resistir e denunciar o autoritarismo instalado no poder.

Contudo, embora formulasse críticas à situação geral, a produção artística não se apresentou de forma homogênea:

⁴⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. Apêndices. In: SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983. Entrevista concedida a Lúcia Soares, p. 91.

⁴⁵ Os autores do *Show Opinião* foram: Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes; os intérpretes, João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão.

[...] Em algumas delas, prevalecia a interpretação formulada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), segundo a qual o golpe fora desferido contra as classes trabalhadoras e suas formas de organização. Dessa maneira, os setores comprometidos com as práticas democráticas deveriam atuar pelo retorno do Estado de Direito. No entanto, a constituição de uma resistência, que atuasse nos limites da legalidade institucional, não foi uma tese aceita integralmente pelos setores de esquerda, pois o PCB, que já havia sofrido várias dissidências, recebeu severas críticas, fosse por sua política de alianças, fosse por suas análises sobre a conjuntura brasileira. Assim, essa perspectiva de “resistência pacífica” foi duramente combatida por grupos que optaram por respostas mais radicais, como a luta armada.⁴⁶

Depreende-se das palavras de Patriota que, se no campo político houve impasse quanto à forma de oposição (intensificando-se aos poucos a opção pela luta armada), no meio teatral esse debate se materializou nas encenações de grupos como Teatro Oficina e Teatro de Arena; aquele buscou mobilizar o público com a radicalização de seus caminhos estético-políticos e críticas ao *status quo* e à esquerda; este optou pela resistência democrática, promovendo espetáculos que objetivavam denunciar o regime militar e a luta pela liberdade e direito de expressão, a exemplo dos musicais⁴⁷ *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), parceria de Gianfrancesco Guarnieri com Augusto Boal. Ambos tiveram como tema movimentos libertários e encontram na narrativa histórica elementos para discutirem o presente e passarem pelo crivo da censura.

Essa estratégia empregada pelos dramaturgos pode ser chamada alegórica, pois a alegoria foi recurso bastante usado no período da ditadura militar. Segundo a pesquisadora Mariangela Alves de Lima, a alegoria “empregada como recurso pedagógico, deveria estimular a atividade intelectual do público ao ocultar, sob a

⁴⁶ 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: Idéia, 2005, p. 188–89.

⁴⁷ Os musicais do Arena foram objeto de diversas reflexões, dentre as quais:
CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes — E Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.
SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967)**. 2002. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

representação, uma ‘verdade’ que é preciso descobrir”.⁴⁸ Assim, nos musicais do Arena, o público é instigado a “ir além” do que lhe é apresentado no palco. Para a relação entre passado e presente adquirir significado, é preciso que o espectador faça sua interpretação dos acontecimentos.

Ramos apresenta importante contribuição para se compreender essa questão em suas reflexões sobre o filme *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. A propósito do recurso alegórico valorizando o contexto histórico da obra e sua recepção, esse autor faz as seguintes ponderações:

A alegoria, em *Os Inconfidentes*, comparece, de um lado, sob a forma de estratégias de *composição* e, de outro, como *alegoria interpretativa*. No primeiro caso, trata-se de modificações, deslocamentos, adições, subtrações, etc., que os roteiristas e/ou o diretor fizeram sobre as biografias dos personagens, bem como sobre a cronologia, embora preservando, em algum nível, a concretude dos acontecimentos originalmente retratados. Se não fosse assim, o público não reconheceria “a” Inconfidência Mineira (e seus participantes) no filme. No entanto, o indivíduo que assiste ao filme tanto pode reconhecer nele fatos relativos à história brasileira do século 18, como pode *ir além dos simples acontecimentos* exatamente porque *Os Inconfidentes foi composto alegoricamente*. Ao apropriar-se dele também por meio de uma *interpretação alegórica*, o espectador atualiza a matéria narrada, transporta-a para o seu próprio tempo (para o presente em que se dá a projeção do filme) e faz com que os fatos narrados e os comportamentos retratados *signifiquem algo mais*. Por este motivo, se a relação passado–presente encontra-se sugerida em algumas cenas do próprio filme, esta sugestão só se materializa *fora da obra*, pelo investimento intelectual e afetivo daquele que está diante da tela do cinema.⁴⁹

Essa reflexão determina o que se pode definir como “condições para a *consumação* de uma leitura alegórica”, que permeia tanto as intenções do autor quanto as interpretações particulares do espectador. É importante observar que esses significados dependem do momento histórico em que estão inseridos e “do modo como o espectador se apropria da matéria narrada”,⁵⁰ tendo em vista seu investimento e repertório intelectual.

⁴⁸ LIMA, Mariangela Alves de. Alegoria. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). **Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 20.

⁴⁹ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002, p. 134–135.

⁵⁰ Ibid., p. 136.

Posto isso, pode-se dizer que os musicais corresponderam a uma nova fase na dramaturgia de Guarnieri — resultado do tempo histórico em que se produziram *Zumbi* e *Tiradentes* —, na rearticulação de experiências marcadas por um intenso trabalho de pesquisa, na renovação da linguagem teatral e na recepção do público. Em depoimento a Simon Khoury, Guarnieri expõe seu pensamento acerca disso:

[...] nós não queríamos abrir mão da nossa dramaturgia e estava difícil. Estava difícil porque a Censura imediatamente radicalizou mesmo e não queria saber de nada. Existiam temas-tabus, e então durante algum tempo muita gente de fibra partiu para a História e começamos a descobrir analogias: “Vamos falar do hoje lançando mão do ontem”. Outra coisa importante que descobrimos: a música. Sacamos que a música poderia ter uma função realmente grande dentro dos espetáculos, certas coisas que a gente não poderia falar no texto, a música poderia dizer...⁵¹

Em *Arena conta Zumbi*, os autores recriaram o episódio de Palmares apoiados na leitura de textos — *Ganga Zumba*, romance de João Felício dos Santos e fontes documentais —, em contribuições musicais — composições de Edu Lobo — e em recursos cênicos que lhes permitiram se apropriar e reelaborar um tema histórico. Assim, como concepção cênica, *Zumbi* renovou:

[...] No palco vazio a ambientação é sugerida pelo próprio texto, por efeitos sonoros e de iluminação e, sobretudo, pela movimentação dos atores. Estes, por sua vez, aparecem vestidos da mesma maneira: calça Lee branca e camiseta escura. Não há necessidade de caracterizar os personagens pois esta não é uma história vivida, é uma história narrada. O caráter narrativo (e de narração coletiva), apoiando-se na total desvinculação ator/personagem, constitui o aspecto mais ousado da inovação presente em *Zumbi*. No decorrer da peça, todos os atores podem fazer todos os personagens, que o espectador deverá reconhecer pela palavra, pelo gesto, pela postura, além dos índices oferecidos pela música e pela iluminação.⁵²

A escolha pela técnica da desvinculação entre ator e personagem veio ao encontro das necessidades do Teatro de Arena, que dispunha de espaço reduzido e recursos financeiros escassos, incompatíveis com uma representação que exigisse muitos atores. Com esse método, a apresentação do enredo — que comportava um elenco numeroso — desenvolveu-se com apenas oito atores. Como temática, o

⁵¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 47. (grifo nosso)

⁵² CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** — E Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 79.

espetáculo não pretendia “narrar com exatidão” a história de Palmares e da rebelião negra, e sim chamar a atenção do espectador para os anseios de liberdade e resistência que se depreendiam desses relatos. Na oposição entre brancos (opressores) e negros (oprimidos) e no massacre destes, ficou o registro de que, uma vez identificados os motivos que os levaram à derrota, era essencial superar e reverter a situação — mesmo derrotados, os negros conservaram em si a disposição para a luta. “O episódio de Palmares será [então] a metáfora dos acontecimentos de 1964. Pretende-se analisar o golpe de abril, a derrota das forças populares, expondo suas causas de modo a subsidiar uma atitude de resistência”.⁵³

Na linha dos movimentos libertários, Guarnieri e Boal escreveram, em 1967, *Arena conta Tiradentes*. Aqui, o acontecimento histórico que iluminou as reflexões foi a Inconfidência Mineira. Para a produção do texto, leram obras científicas e artísticas, além de pesquisarem nos Autos da Devassa. “Está ausente, contudo, afirma Augusto Boal, a preocupação de rigor científico. Admite-se inclusive a alteração dos fatos em nome do objetivo de ‘extrair dos acontecimentos um esquema analógico aplicável a situações semelhantes’”.⁵⁴ De novo, são examinadas as razões que levaram ao fracasso projetos revolucionários, como uma autocrítica da esquerda da década de 1960 que — segundo o julgamento de Boal e Guarnieri — carecia de indivíduos dispostos a se comprometerem com a causa da revolução; na peça se destaca o herói Tiradentes, que morreu em nome de um ideal de liberdade e independência.

Se as críticas a *Zumbi* e *Tiradentes* apontaram reducionismo nas análises sobre as causas das derrotas, maniqueísmo na idealização do negro — símbolo da bondade e da ingenuidade, ao passo que ao branco são imputados aspectos negativos de malícia e perversidade —, críticas quanto às soluções dramáticas escolhidas pelos autores (as teorizações de Augusto Boal sobre o Sistema Coringa e a figura do herói),⁵⁵ sobretudo em *Tiradentes*, não se pode negar que esses musicais têm o mérito

⁵³ CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** — E Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 74.

⁵⁴ Ibid., p. 99.

⁵⁵ Quando questionado sobre a necessidade de figuras heróicas, Guarnieri afirmou que, naquela época, década de 1960, o país precisava da imagem de um herói. Contudo, diferentemente de Augusto Boal, ele não procurou defender sua opinião teoricamente, pois, para ele, o que se queria mostrar em *Tiradentes* era o despreparo da intelectualidade para os acontecimentos vindouros. Cf.: GUARNIERI, Gianfrancesco. Apêndices. In: SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983, p. 93–94.

de enfrentar, com ousadia, o governo autoritário ao levar aos palcos, por meio de analogias, temas candentes da realidade brasileira, como a ditadura, a derrota da esquerda, a cultura de oposição e a luta pela liberdade democrática. Ao encenar os musicais, o Teatro de Arena constituiu uma forma de reagir e subsistir à situação imposta à sociedade e ao teatro. A relação entre passado e presente assume significado de destaque, por ser procedimento que possibilitou vencer o cerco da censura e denunciar o arbítrio e a intolerância.

Progressivamente, o espaço para se enfrentar o poder se estreitava. Em junho de 1968, estreou no Teatro de Arena a *I Feira Paulista de Opinião*, espetáculo que reunia autores com formação diversa, mas empenhados em discutir a atualidade político-social do país. A idéia era que os participantes da *Feira* compusessem textos cujo mote fosse esta indagação: o que você acha do Brasil de hoje? Nesse viés, escreveram Augusto Boal (*A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa*), Plínio Marcos (*Verde que Te Quero Verde*), Bráulio Pedroso (*O Sr. Doutor*), Lauro César Muniz (*O Líder*), Jorge Andrade (*A Receita*) e Gianfrancesco Guarnieri (*Animália*). Escrita numa época em que a ditadura militar ainda não havia mostrado sua face mais cruel (poucos meses antes do AI-5), a peça *Animália* é um texto curto, a exemplo das demais encenações da *Feira*. Nela destacou-se a alienação como mecanismo de manipulação, ou seja, como parte integrante de um sistema que visava ao “aliciamento da classe média pelo poder, onde a televisão e a garantia de paz e ordem e de luta contra a corrupção e a subversão constroem um discurso altamente manipulador dessa classe”.⁵⁶

Contudo, a temática central de *Animália* é o papel revolucionário do jovem. Com isso, é imediato o diálogo com a sociedade do pós-1964, que ante a repressão às classes populares viu surgir, no movimento estudantil, uma liderança política de oposição ao *status quo*. Aliás, 1968 foi um ano de mobilização mundial, sobretudo da juventude, universitária ou não, pois parcelas significativas da população não estudantil aderiram às agitações. Nos EUA, as manifestações eram contra a Guerra do Vietnã e favoráveis aos direitos civis; na França, “as reivindicações acadêmicas passam ao plano político. Os estudantes reclamam a libertação dos manifestantes aprisionados, a punição dos responsáveis pela repressão e por fim a mudança das

⁵⁶ SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983, p. 67.

estruturas políticas”;⁵⁷ no Brasil, os protestos por melhores condições de ensino universitário e pela defesa das liberdades democráticas proliferaram e cresceram em intensidade, “culminando o processo na chamada Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro. [...] toda uma série de categorias descontentes passou a se agrupar ao lado deles: escritores, religiosos, professores, músicos, cantores, cineastas além de outros setores estudantis, como os secundaristas”.⁵⁸ A reação do governo foi enérgica, a ponto de haver confrontos entre manifestantes e policiais e o recrudescimento da repressão, com a proibição de passeatas e dezenas de prisões.

Nesse contexto de protestos, Guarnieri criou personagens que não se reconheciam em sua individualidade, mas que representavam categorias sociais:

Seus personagens são típicos e representativos de segmentos da população envolvidos naquele momento histórico, estabelecendo-se como “máscaras sociais”. Assim é, por exemplo, com o soldado, personagem que encarna o militarismo que tomou o poder em 64. Do mesmo modo, o mudo e a muda, representantes do operariado reprimido; o estudante, que representa a vanguarda efetiva do momento; o *hippie*, visto criticamente, já que quer dar-se como progressista, mas coopera com a dominação do soldado com seu discurso individualista; a senhora, representante da classe média e que também ajuda na manutenção do *status quo*, mesmo sendo testemunha de um assassinato; e, ainda, a moça, que de início circula nos valores estabelecidos, mas que pelo contato com o estudante reformula sua maneira de ver o mundo, sendo a única a denunciar a sua morte.⁵⁹

Esse painel da situação política brasileira cria as condições para se discutir a participação da juventude nesse processo. Assim, verifica-se que o estudante/moço, embora represente nesse momento a voz da oposição, não tem objetividade quanto a suas ações. A pesquisadora Elza Cunha de Vincenzo,⁶⁰ ao analisar *Animália* — especificamente os “jovens” da peça —, afirma que *a energia criadora represada no*

⁵⁷ MATOS, Olgária C. F. **PARIS 1968: as barricadas do desejo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 12.

⁵⁸ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Z., 2002, p. 49. Em março de 1968, o estudante secundarista Edson L. L. Souto é baleado pela polícia durante protesto na cidade do Rio de Janeiro. O acontecimento provoca comoção nacional e aumenta o clima de tensão. Em junho, também no Rio, morrem quatro pessoas e mais de 20 são baleadas noutro confronto de rua. Diante desses eventos, entidades estudantis, Igreja Católica e outros segmentos da sociedade civil organizam a Passeata dos Cem Mil contra o regime autoritário.

⁵⁹ SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983, p. 65.

⁶⁰ VINCENZO, Elza Cunha. **A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979. f. 149–164.

moço *leva-o à ação anárquica*, ameaçando o potencial de sua atuação. Em seus diálogos com o *hippie*, observa-se que o moço “não sabe exatamente por que agir ou por que deixar de agir”, enquanto nas canções do *hippie* há uma “falta total de perspectiva”. Para Vincenzo, a peça trouxe à tona preocupações de uma época: “é a posição do jovem perante um mundo distorcido e confuso, é sua inquietação ou a sua impotência diante da injustiça, da inverdade, é a validade de seu empenho em mudar esse mundo; discute-se o seu direito de atuar e se mostram as limitações que lhe são impostas”.⁶¹ Dessa forma, se Guarnieri atribuiu ao estudante a responsabilidade de atuar e mudar o mundo — pois na peça só ele contesta o poder militar —, também reconheceu as limitações políticas dessa juventude. O assassinato do estudante pelo soldado é um exemplo de que o uso da arma corresponde a um intimidante recurso para se evitar a participação popular e reprimir qualquer forma de oposição ao poder.

Na estrutura formal, a peça apresentou aspectos novos da criação artística do autor:

Dentro da dramaturgia de Guarnieri, pela primeira vez, um “moço” é o revolucionário, o que deseja a renovação.

.....
Por outro lado, *Animália* é também a primeira vez em que na dramaturgia de Guarnieri, o universal está claramente presente. Embora inegável a sátira ao contexto brasileiro, mais próximo, ela não exclui a presença do mundo, através das muitas alusões ao contexto mundial, trazidas à cena pela abundante utilização de “slides” e filmes, sugerida pela rubrica [que, por sua vez] [...] ocupam, em número e extensão, um espaço muito maior nesta peça que nas anteriores. [...]. [Por esse meio] O autor economiza preparações e caracterizações e se dirige rapidamente a seus objetivos.⁶²

À luz do momento histórico, em que se avaliem os motivos que levaram Guarnieri a tais escolhas, pode-se estabelecer um diálogo instigante com a realidade do país à época. Pode se dizer, por exemplo, que a eleição de um moço para ser representante revolucionário se vincula com os embates da juventude estudantil daquele período e com o contexto mundial em sintonia com a intensa agitação política de 1968.

⁶¹ VINCENZO, Elza Cunha. *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*. 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 158.

⁶² Ibid., f. 156; 158; 159–160.

Animália registrou um nível reduzido de linguagem alegórica pela síntese entre personagem e categoria social; essa linguagem apresentaria seu vigor em grande parte dos anos de 1970, em razão do acirramento do governo militar — cujo ápice fora a instituição, em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional n. 5 (AI-5). O AI-5 outorgava poderes ilimitados ao Poder Executivo e intensificou a repressão política e a censura. Com isso, sufocou um movimento artístico justamente quando este se encontrava num estágio fértil de criação.

[...] O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva no momento.⁶³

Entretanto, mesmo antes do AI-5, quando a função coercitiva se potencializou, o setor teatral já convivia com as arbitrariedades do regime, como, por exemplo, o ataque ao elenco do espetáculo *Roda Viva* (de Chico Buarque de Hollanda, dirigido por José Celso Martinez Corrêa), em 18 de julho de 1968: no fim do espetáculo, membros do Comando de Caça aos Comunistas invadiram o Teatro Ruth Escobar, destruíram cenários, equipamentos e agrediram fisicamente os artistas, inclusive as mulheres.⁶⁴

Nessa conjuntura de estrangulamento político, Guarnieri escreveu o texto teatral *Marta Saré*, em parceria com Edu Lobo. Trata-se da saga musicada de uma prostituta nordestina, escrita após os musicais do Arena e levada aos palcos no fim de dezembro de 1968, após o AI-5. Já na estréia houve alterações da proposta original do texto, redundando — na opinião do autor — em empobrecimento do espetáculo.

⁶³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: _____. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 9.

⁶⁴ Jacques Elias de Carvalho pesquisou sobre a encenação desse espetáculo e discute as propostas estéticas do dramaturgo e encenador, os quais, por meio dessa encenação, fizeram uma crítica à sociedade. Em outro momento, ele analisa em detalhes as questões suscitadas pela cena teatral, amparado-se em documentação composta por críticas, fotografias e depoimentos dos artistas. Por sua vez, as críticas teatrais permitem a esse pesquisador elaborar um capítulo em que discute a recepção do referido espetáculo. Consultar: CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968)**. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

Originalmente, a peça não seguia uma cronologia: a protagonista Marta Saré, no *último instante de sua vida*, recorda momentos fundamentais de sua história, organizados segundo uma ordem de importância para ela. Para Fernando Torres, produtor do espetáculo, essa estrutura não era muito acessível ao público — ao menos não ao grande público, diferente daquele acostumado às novidades do Teatro de Arena, Teatro Oficina e Teatro Ruth Escobar —, daí as modificações no texto.

Essa questão se refere à estrutura formal de *Marta Saré*. Todavia, é coerente refletir sobre a peça e os acontecimentos contemporâneos à sua escrita e encenação para se compreender o que ela representou na obra dramatúrgica do autor, pois, como afirmou Guarnieri em entrevista a Simon Khoury,

[...] a peça foi escrita em 1968... e ficou um negócio muito confuso, ia para um lado, depois recuava, ia para outro lado... O resultado é que ficou uma coisa bem estranha. [...] Minha cuca na época não estava muito legal, não! Foi uma fase terrível para todos: era pressão de tudo que era lado, todo mundo vivia com medo. Era telefonema anônimo ameaçando, era gente esquisita seguindo a gente pelas ruas, só se falava em bomba, negócio de bomba... uma barra.⁶⁵

As análises de Guarnieri a propósito de *Marta Saré* deixam entrever o quanto sua composição se vinculou a um período conturbado da prática teatral. A temática se aproxima daquela apresentada em *O Filho do Cão*: as condições de vida do homem do campo nordestino “que produz[em] tanto o misticismo fanático, quanto o coronelismo despótico e violento de *Marta Saré*: o mesmo tipo de moral sexual da classe dominante que permite aos senhores e filhos de senhores violentar ‘afilhadas’ utilizadas como ‘coisas’ que lhes pertencem”.⁶⁶ Mas as circunstâncias políticas no país são outras; não se podia mais discutir livremente a realidade social brasileira.

Assim, do ponto de vista da forma, *Marta Saré* pertence a uma fase em que o teatro brasileiro foi compelido a renovar suas realizações estéticas para sobreviver à vigilância da censura. Nesses termos, também Guarnieri se propôs a renovar sua linguagem teatral, iniciada com os musicais do Arena e estendida às peças escritas em 1968. *Marta Saré* se distinguiu por um elemento poético manifesto na fala dos personagens e na estruturação da peça. O texto apresentava uma perspectiva não linear

⁶⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 51.

⁶⁶ VINCENZO, Elza Cunha. **A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 125.

e flexível, em que a presença do coral favorecia a “articulação de tempos diferentes, de fatos não racionalmente relacionados como causa e efeito, mas metonimicamente associados, contíguos”.⁶⁷ O emprego dessas técnicas, que visavam recriar a saga de uma menina pobre e abandonada e denunciar as mazelas de um sistema social brutal e injusto que não lhe deixava outra alternativa de sobrevivência a não ser a prostituição, não conseguiu alcançar seu significado no espetáculo. As razões são verificáveis tanto nas modificações do texto dramático quanto nas vicissitudes que o teatro brasileiro e o próprio dramaturgo então enfrentavam.

Década de 1970: o tema da liberdade e um teatro de “resistência democrática”

A década de 1970 se caracterizou por um estado de exceção que dificultou a manutenção de uma cena teatral consoante com a situação político-social do país. Recursos como metáfora e linguagem poética se tornaram, então, recorrentes na criação artística do dramaturgo.

Em desacordo com as propostas que declaravam *a morte do teatro e da palavra* — referência às idéias de José Celso Martinez Corrêa e seus companheiros do Oficina —, Guarnieri escreveu, em 1971, o texto *Castro Alves Pede Passagem*. A par das disputas estéticas que emergiram na classe teatral⁶⁸ e do recrudescimento da censura, ele optou por narrar a vida do poeta Castro Alves, que, no panorama escravocrata de sua época, fez de seus poemas instrumento de luta *pró-liberdade*.

⁶⁷ VINCENZO, Elza Cunha. **A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 137–138.

⁶⁸ As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por um intenso debate sobre as diferentes formas de linguagem no teatro brasileiro. Exemplificam essa fase as realizações cênicas do Teatro Oficina, que instaurou um processo de radicalização da cena teatral. *As temáticas presentes em suas peças* — Pequenos Burgueses, Os Inimigos, Andorra, O Rei da Vela, Roda Viva, Galileu Galilei e Na Selva das Cidades — revelaram atualizações surpreendentes diante do debate teórico dos anos sessenta. Ao recusar-se a encampar a “frente nacionalista”, não “mistificando” seu público e não abraçando a alternativa da “resistência democrática”, essa postura levou alguns de seus contemporâneos a acusar suas produções de “irracionalistas” e “apolíticas”, principalmente a partir de *O Rei da Vela* em que a antropofagia passou a ser suporte para o processo de radicalização da cena do Oficina, propiciando trilhar novos caminhos artísticos. Contudo, é importante ressaltar que, apesar de suas especificidades e escolhas estéticas e temáticas estes grupos elaboraram percepções sobre a atualidade histórica na qual estavam inseridos, contribuindo de maneira decisiva para o debate político e estético do período. In: BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da Antropofagia**. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004, f. 18–19.

Guarnieri reconhecia qualidades positivas nas realizações do Teatro Oficina,⁶⁹ sobretudo a aquisição de novas técnicas e experiências; mas não vislumbrava nelas perspectivas que convergissem para as necessidades do teatro brasileiro e das aspirações de um público jovem. Segundo ele, a agressividade e violência características dessas formas de expressão não só afastavam o público; também impossibilitava o entendimento da realidade. Portanto, *Castro Alves* surge para *valorizar a palavra* e se opor às idéias que se propunham a “destruir o racional do teatro, destruir o pensamento, a consciência, o discurso dramático”.⁷⁰ Guarnieri desloca o foco do debate *racional* versus *irracional* para se deter sobre a importância da *palavra* como suporte fundamental para a apreensão da realidade social e “busca [no emprego da palavra poética] reencontrar o diálogo com o seu público, a fim de reconquistá-lo para uma causa em que acredita: a mesma causa da liberdade que motivou o Poeta dos Escravos”.⁷¹

Dialogar com a platéia, denunciar o arbítrio, encontrar nas brechas uma forma de mostrar o que acontecia no país (estrangulamento econômico, tortura, opressão, prisões arbitrárias, cerceamento da livre manifestação artístico-cultural), apontar dificuldades enfrentadas pelo teatro e construir uma arte de resistência democrática. Essas ações corresponderam aos anseios do artista e nortearam sua produção nos anos de 1970. Desse período, além de *Castro Alves Pede Passagem*, destaca-se *Botequim*, *Um Grito Parado no Ar* (1973) e *Ponto de Partida* (1976). Essas peças passavam claras mensagens de resistência e busca pela liberdade e, ao lado de outros textos teatrais que se propunham a questionar o processo histórico de então — dentre outros, *Gota d'água*, (Chico Buarque/Paulo Pontes), *Rasga Coração* (Oduvaldo Vianna Filho), *Frei Caneca* (Carlos Queiroz Telles) —, compõem um profícuo panorama da produção dramatúrgica brasileira no contexto da ditadura militar.

A fim de identificar a situação política do país nos últimos anos, Guarnieri escreveu *Botequim* (1973). Na peça, um grupo de pessoas se encontra impossibilitado

⁶⁹ Guarnieri classifica como positivas as realizações do Oficina até a encenação de *O Rei da Vela* (1967). Depois dessa produção, ele aponta certo “irracionalismo” nas práticas do grupo. Cf. GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 52–53.

⁷⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 59.

⁷¹ VINCENZO, Elza Cunha. **A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 178.

de sair do ambiente restrito de um bar em virtude de uma chuva forte. Até aí, nenhuma relação aparente com os acontecimentos então recentes; porém, à medida que se articulam as falas dos personagens e a ação se desdobra, estabelece-se a representação alegórica do golpe, da qual se depreende que a tempestade não é apenas “fenômeno da natureza”; também alude às limitações políticas impostas à sociedade.

Os personagens se tornam representantes de segmentos da população, e suas falas pressupõem a postura que assumem frente à restrição de seus atos — que, na peça, dá-se em razão de um temporal. Desse modo, Carrapato, Miguel e Índio, que constituem as camadas populares, apresentam uma passividade e certo conformismo com a situação. Em determinada cena, Carrapato chega a dizer: *nós vamos ficar aqui, por muito tempo. Ninguém se anima a enfrentar. Só a mocinha tentou... Danou-se!* A falta de perspectiva das massas pode ser entendida como resultado da intensa repressão sofrida no pós-64, que desarticulou as organizações populares e impediu sua participação política.

Outro personagem identificado com a classe popular é o operário Agileu. Embora tente manter uma atitude crítica aos fatos, Agileu é impedido pelo controle dos Encapados — agentes do serviço de higiene/representantes do poder que surgem ao final da peça para “higienizar” e transformar o bar num ambiente limpo e ordenado. As determinações dos Encapados contam com a conivência de Olga, “que prefere a higiene do novo estado de coisas àquela ‘barulheira infernal’”. Sente-se novamente segura e adormece sonhando com um passado anterior à tempestade, que parece agora restabelecido”.⁷² Já os proprietários do boteco — Divino e Viúva, que a todo instante estimularam a bebedeira, gerando o delírio coletivo e a inconsciência no grupo —, além de lucrarem com as circunstâncias, são promovidos à categoria de gerentes da nova ordem.

Botequim apresenta ainda outras duas figuras dramáticas: os estudantes Júlio e Dorinha — a mocinha a quem se refere o personagem Carrapato. Para se protegerem da chuva, eles se refugiam no botequim; contudo, a aparência amedrontada e o jeito desconfiado e desorientado que exibem indicam um evento que é exterior a uma simples instabilidade temporal; noutras palavras, o desespero observado na fala das

⁷² VINCENZO, Elza Cunha. **A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri**. 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 197.

personagens não se sustenta só pela ação imediata do palco: caracteriza cada vez mais um acontecimento que ultrapassa os limites daquela ação. Nesse sentido, verifica-se que:

[...] A um determinado momento, explode o desespero de Dorinha e o diálogo entre Júlio e ela pode ser percebido como alusivo a uma possibilidade de perseguição [...]. Ela quer sair a qualquer custo, não suporta mais estar ali, paralisada. Júlio procura demovê-la: “Calma, está todo mundo olhando... Cada qual está desesperado a seu modo! O que a gente pode é agüentar o tranco até ter a oportunidade de sair!” — “Nunca vamos sair juntos dessa!”, conclui ela pessimista.⁷³

As falas se remetem a todo instante a um sentimento de impotência e falta de perspectiva de um grupo “proibido” de se movimentar, de interferir na tempestade que desaba do lado de fora — referência alegórica da cena política do país à época.

Na leitura que o autor faz desse contexto histórico, são os personagens Júlio, Dorinha e Agileu que se mostram dispostos a manter certa lucidez, que aos poucos dá lugar a um “delírio coletivo à base do álcool”; os estudantes foram os únicos a estabelecer ligação com o mundo externo, pois “pegaram o temporal no caminho”. Após o diálogo com Júlio, em que se evidencia o pessimismo de Dorinha, ela chega mesmo a sair do botequim, alternativa que se vê frustrada, dado que ela volta desmaiada nos braços de Agileu. Além disso, tem-se a presença do operário, que embora intente um discurso que se pretende crítico não encontra respaldo para suas atitudes, diferentemente do líder classista Agileu de *A Semente*, que conclamava à organização do movimento operário, mesmo com restrições à sua forma de liderar. Em *Botequim*, verifica-se a total ausência dessa organização. É fundamental ressaltar aqui a impossibilidade de atuação política no pós-64: a intervenção autoritária silencia a voz do operariado e leva a um retrocesso em seu grau de conscientização. Enfim, a peça explora a coibição exercida sobre esses líderes — operário e estudante —, que em presença dos Encapados se vêem vencidos e, sobretudo, excluídos: Agileu é dominado e os jovens são presos como contaminados.

A linguagem alegórica de *Botequim*, cujo sentido se mostra à medida que sua realidade e ação se reportam à outra realidade e ação mais amplas, não foi assimilada pelo público facilmente, ao contrário de *Um Grito Parado no Ar*, também de 1973. A

⁷³ VINCENZO, Elza Cunha. *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*. 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, f. 196.

metáfora usada nessa peça se torna uma possibilidade de contestar e resistir a um sistema opressivo que dificultava a atividade teatral ao intervir arbitrariamente na produção cultural do país. A interferência se manifestava no rigor dos órgãos de censura e na adoção de uma política econômica que inflacionava os custos da produção teatral, inviabilizando o surgimento e a permanência de numerosos grupos e companhias.⁷⁴ Preocupado com os rumos do teatro — diga-se, com a conjuntura política, que acarretava uma situação de instabilidade e insegurança, e os embates estéticos dominantes na cena teatral no fim dos anos de 1960 e no início da década de 1970 —, Guarnieri enfoca a própria classe, a fim de empreender uma participação crítica no processo histórico e defender sua arte e seus princípios, norteados pela valorização da palavra, do texto cênico e da manutenção de um “teatro profissional”, que, mesmo com obstáculos, conserva seu propósito: chegar a um projeto estético e político.

Nessas circunstâncias, o autor estruturou sua peça sobre três planos. Em um *palco nu de teatro*, contendo *elementos de cena que serão usados nos ensaios*, um grupo de artistas — um diretor (Fernando) e cinco atores (Augusto, Euzébio, Flora, Amanda e Nara) — procura ensaiar um espetáculo ameaçado de não estreiar em razão de uma crise financeira enfrentada por seus produtores. A peça que está sendo preparada não é exibida de maneira definida ao leitor/espectador; são apresentadas apenas cenas isoladas, que se realizam nos ensaios, em forma de laboratório. Os exercícios de interpretação, as improvisações, o trabalho de laboratório, o processo de criação dos atores indicam outro plano na estrutura dramática de *Um Grito Parado no Ar*. Os exercícios, por sua vez, são constantemente interrompidos pela presença de credores, que querem retirar equipamentos, pelo desentendimento entre atores e pela intervenção do diretor.

⁷⁴ A despeito do “terror cultural” que cerceou e sufocou a liberdade de expressão e criação, a cena teatral brasileira, durante a década de 1970, correspondeu a um efervescente desenvolvimento das atividades teatrais. O eixo Rio-São Paulo abrigou propostas políticas e estéticas de profissionais atuantes desde meados dos anos de 1950 — mas que não constituíam categoria homogênea — e de artistas que iniciavam sua carreira e, portanto, não compartilhavam das experiências vividas pela geração anterior. Seus objetivos em relação ao teatro esbarravam quase sempre na busca por um espaço de socialização e na expectativa profissional ou na perspectiva de se produzir um teatro popular, a exemplo de muitos grupos que se dirigiram às periferias, optando por uma atuação fora do âmbito profissional. Com projetos distintos, esses grupos propiciaram um instigante debate político e cultural no país que contribuiu para o teatro brasileiro dos anos de 1970. Sobre isso, consultar: FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais** — anos 70. Campinas/São Paulo: ed. da Unicamp, 2000. GARCIA, Silvana. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

A intervenção de Fernando cumpre uma função dramática na estrutura proposta pelo dramaturgo, pois interrompe a ação e propicia ao público uma reação de estranhamento diante do momento de maior tensão no interrogatório. Assim, com vistas a compreender o que está ocorrendo, o diretor intervém e discute o impacto da cena e a maneira pela qual ela pode dar significados ao depoimento colhido nas ruas. Com esse objetivo, comenta a situação, estabelecendo uma ruptura, que redunde no não-envolvimento por parte do espectador. A platéia é convidada a refletir, junto com os atores, sobre o que está ocorrendo no palco. Encerrado o laboratório, o grupo relaxa e discute as implicações sociais, culturais e políticas inerentes à cena trabalhada, tais como: violência, desenraizamento, ausência de solidariedade, entre outras.⁷⁵

O terceiro plano corresponde aos depoimentos colhidos na rua pelos atores. Nos ensaios/laboratórios, esse material auxilia na composição dos personagens e estimula a articulação e o desenvolvimento das cenas — conforme explicita o dramaturgo nas rubricas que compõem o texto:

Vai até o gravador e liga o aparelho. Aciona a fita. Ouvem-se trechos das entrevistas documentário, trilha sonora e ruídos que serão utilizados durante o espetáculo. Durante a gravação do samba-tema ele salta sobre a mesa. Liga o refletor que está próximo e sob a luz começa a dizer um trecho de Shakespeare em inglês. Termina fazendo um ruído de deboche com a boca. Desliga o gravador. Dá uma cambalhota sobre a mesa. [p. 193] Liga o gravador, ouve-se entrevista real com um pedreiro falando sobre a cidade e suas condições de vida... Enquanto ele fala, Nara e Augusto fazem uma verdadeira dança comentando o que ouvem. Flora ajeita refletores sobre eles... [p. 201] [...] Ligam o gravador em ruído de tráfego. Fernando, enquanto Amanda e Augusto se concentram, coloca junto ao ruído entrevista com um bancário... Logo após entrevista com trabalhador do metrô. Os outros assumem o comportamento que sentirem durante as entrevistas. Após as entrevistas Fernando deixa só o ruído de tráfego. [...] [p. 213] Torna a ter o acesso de riso. Fernando vai ao gravador e põe entrevista com professor. [p. 214] Amanda vai ao gravador. Ouvem-se opiniões de populares sobre teatro. Flashes, rápidos... [p. 223].⁷⁶

Como se vê, as indicações destacam ruídos/sons característicos das metrópoles e vozes reais dos habitantes da cidade, sugerindo a condição de vida nos centros urbanos. Se, pelos fragmentos encenados, não é possível reconhecer a

⁷⁵ 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: Idéia, 2005, p. 198–199.

⁷⁶ 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. 191–237. (grifo nosso)

estrutura do espetáculo que o grupo prepara, ao menos se pode presumir que na montagem desse texto é patente a necessidade de se mostrarem as contradições, os conflitos e as tensões que permeiam a vida dos indivíduos.

Por outro lado, qual é o significado dessas entrevistas para a peça de Guarnieri? Segundo ponderações de Fernando Peixoto, essa estratégia — que possibilitou a pessoas de diferentes origens sociais falarem sobre seus problemas — corresponde a mais uma forma de denúncia que o espetáculo propõe. Guarnieri não se limitou a expor o cotidiano dos que fazem teatro: “a peça mostra a vida do cidadão brasileiro, de hoje, seja qual for sua profissão, sua inquietação, sua vontade de realização. O teatro é utilizado para uma reflexão sócio-cultural mais ampla”.⁷⁷

Nesse sentido, as experiências e crises vividas no dia-a-dia da classe teatral, associadas com os depoimentos gravados, funcionam como atos de resistência, pois, “à medida que o palco se esvazia, perdendo o gravador, o tapete de cena, os fusíveis — símbolos das condições econômicas em que no mais das vezes trabalha o nosso teatro —, cresce a determinação do responsável pelo espetáculo de levá-lo a cabo a qualquer custo e no dia marcado”.⁷⁸ Define-se, assim, a “dupla resistência” do teatro brasileiro: resistir às crises e dificuldades do fazer teatral e opor-se, no campo simbólico, ao arbítrio de um aparelho opressivo que atinge toda a sociedade.

Finalizando a seqüência de peças que, por suas características temáticas e estéticas, enquadravam-se numa dramaturgia de resistência democrática, Guarnieri escreveu, em 1976, o texto teatral *Ponto de Partida*: parábola política que, pela metáfora, dialoga com a realidade imediata: o assassinato do jornalista Vladimir Herzog. A peça encerra um ciclo que o dramaturgo definiu de “teatro de ocasião”:

É o que eu tenho chamado de teatro de ocasião. Quer dizer, um teatro que eu não faria se não fossem as contingências. Que não corresponde, exatamente, ao que eu, como artista, estaria fazendo. Agora, como artista, eu também verifico minha realidade, e sei até quando, até onde e como, a gente pode dizer e fazer as coisas. O que a gente não deve é parar. Isso a gente não pode admitir. Mesmo falando por metáfora. Mesmo deixando o grito parar no ar, eu acho que a gente tem de ir até aonde não nos matem. Porque há o passo também onde você chega a ser morto. Mas esta é uma realidade. E como para responder a ela, eu só tenho o meu grito, o meu choro, o

⁷⁷ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre *Um grito parado no ar*. In: _____. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 165.

⁷⁸ PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: _____. (Sel.). **O melhor teatro — Gianfrancesco Guarnieri**. 2. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 11.

meu amor, a minha vontade. Acho que 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.⁷⁹

As palavras de Guarnieri deixam entrever que, para ele, esse teatro foi eficaz porque permitiu exercer oposição à manutenção de um aparelho coercitivo que tolhia qualquer forma de manifestação. Assim, atuar nas brechas do sistema significou a possibilidade tanto de ver encenado seu texto dramático quanto de não se calar frente à repressão militar. Guarnieri foi um ativo representante desse período e fez de sua obra um veículo de *denúncia* e *reflexão*. Diante da atuação de uma rigorosa censura, recursos como a metáfora e a alegoria integraram o processo de criação artística de dramaturgos que optaram por não se manter em silêncio e, por meio de um teatro engajado — que, para Guarnieri, definia-se como teatro de ocasião, ou seja, a forma encontrada de continuar promovendo uma arte engajada —, fortalecer o surgimento de uma cultura de resistência democrática.

Na busca desse fazer teatral, Guarnieri estabeleceu parcerias com pessoas que compartilhavam da mesma indignação frente aos desmandos dos governos militares e que lutavam por ideais e projetos de conscientização da sociedade brasileira, como o diretor Fernando Peixoto, responsável pela direção dos espetáculos *Um Grito Parado no Ar* e *Ponto de Partida*. Igualmente importante foi a relação de Guarnieri com Marta Overbeck e Othon Bastos, que produziram, pela Companhia Othon Bastos Produções Artísticas, esses dois espetáculos dirigidos por Peixoto e *Castro Alves Pede Passagem*.⁸⁰

Posto isso, refletir sobre as realizações estéticas de Gianfrancesco Guarnieri ao longo de sua atuação na trajetória do teatro no Brasil é essencial para uma compreensão mais precisa de suas opções políticas. Ressalte-se que o estudo da obra adquire sentido

⁷⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: **Depoimentos 5**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981, p. 71.

⁸⁰ O papel desempenhado por essa companhia no debate sociocultural do país é objeto de pesquisa de um projeto coordenado pela pesquisadora professora doutora Rosângela Patriota Ramos, que faz as seguintes considerações sobre a referida companhia: *essa companhia teatral notabilizou-se por dirigir todas as suas iniciativas em favor do teatro da liberdade e da participação política, aliado a uma defesa da dramaturgia brasileira*. Cf.: Projeto enviado para apreciação do Comitê Assessor do CNPq. **O palco no centro da história: cena – dramaturgia – interpretação – Theatro São Pedro; Othon Bastos Produções Artísticas e Companhia Estável de Repertório (C.E.R.)**. Uberlândia, 29 jun. 2004. Não publicado.

apenas quando inserido nos debates e nas lutas de seu tempo e quando respeita as escolhas e os projetos desenvolvidos no âmbito da luta política.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

BRECHT, Bertolt

Capítulo 2

Ponto de Partida (1976): a representação do arbítrio por meio de uma parábola política

Este capítulo propõe uma reflexão sobre o texto teatral *Ponto de Partida*, de 1976, cuja escrita foi motivada por um acontecimento de dimensões políticas extraordinárias: o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, cometido por órgãos repressores do II Exército. A versão oficial — de que ele se suicidou, refutada por familiares e amigos — tornou-se expressão de uma “consciência nacional”: indignada com o crime, a sociedade civil foi às ruas protestar contra a submissão a um regime militar marcado pela brutalidade indiscriminada da repressão. Depoimento de Gianfrancesco Guarnieri sobre a peça ilustra o significado dessa frente aos acontecimentos políticos de então:

[...] Sob o impacto da morte de Vlado escrevi “Ponto de Partida”. Intuí ser aquele momento decisivo para a derrocada do regime militar. Motivado não só pela dor e indignação, mas, particularmente, pela urgência de alardear o que se passava conosco, com nosso país e com os melhores de nossa sofrida gente. Amordaçados pela censura, éramos obrigados a descobrir caminhos que nos permitissem a expressão sem colocar em perigo a obra e a nós mesmos. Impedidos de escrever sobre a realidade presente, classifiquei a peça como “fábula”, na acepção de narração de coisas imaginárias, ficção. Afirmi ter-me inspirado em uma lenda medieval. [...]. Tencionava abrir meu espírito e coração escrevendo sobre os anos de chumbo em que vivíamos, assolados pelo medo, acordando sobressaltados, mas também sobre coisas belas, os atos de solidariedade, a generosidade na luta.¹

Essa declaração sugere que *Ponto de Partida* se insere nos embates de uma época politicamente conturbada da história do país, de censura atuante quanto a impedir espetáculos e textos teatrais de tomar a realidade brasileira como tema.² Um momento em que diante da impossibilidade de se discutir abertamente a situação do país, foram produzidas inúmeras obras críticas, em que peças teatrais versavam por meio de parábolas, alegorias e metáforas, sobre os problemas político-sociais e a

¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Homenagem a Vladimir Herzog. Disponível em: <<http://www.fpabramo.org.br/especiais/vlado/apresentacao.htm>>. Acesso em: 15 set. 2003.

² Na década de 1970, as atitudes arbitrárias do governo contra a atividade cênica se traduziram em proibição, interdição e mutilação de numerosos textos teatrais — impedindo os artistas de exercerem a profissão —, assim como agressões, represálias e humilhações. O teatro passou a ser visto como espaço subversivo, ameaça à segurança nacional, o que fez se intensificar o rígido sistema da censura. Em meio à repressão, que inviabilizou a montagem de vários espetáculos, a categoria teatral constituiu uma frente de resistência, em que o recurso de analogias, alegorias, metáforas e parábolas representou estratégias políticas de intervenção na realidade social e, paradoxalmente, contribuiu para um dos momentos mais fecundos da produção teatral no Brasil. Sobre a ação da censura e o papel do teatro na ditadura militar, vale consultar:

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Z., 1985.

repressão daqueles tempos. Guarnieri, assim, alegou sua inspiração numa lenda medieval, de tempo e local imprecisos, para construir seu texto dramático.

Enredo e proposta temática

Ponto de Partida começa com esta rubrica: *Praça de aldeia. De uma árvore ao centro, pende um enforcado. Ao abrir-se o pano, Dôdo, o pastor, imóvel, observa o morto.*³ Esse homem enforcado é Birdo, e sua morte e a exposição de seu corpo são os pretextos para o desencadear da trama. Na sequência, a peça expõe a reação dos habitantes ao se depararem com o corpo inerte na praça. Cinco personagens se manifestam nessa circunstância: Dôdo — pastor e amigo de Birdo; Ainon — ferreiro e pai do morto; Maíra — filha dos mandatários da aldeia e amante de Birdo; D. Félix e Áida — casal governante. A presença dos demais moradores insinua-se mediante efeito, como indica a rubrica: *Através de efeito, a critério da direção e cenografia, insinua-se a presença da população...* (p. 20)⁴

As reações de lamento, dor e revolta de Maíra e, sobretudo, de Ainon — que se recusa a aceitar a versão de que filho se matou — aponta a desconfiança que acompanha a narrativa: suicídio ou assassinato? Em torno da interrogação, definem-se comportamentos e atitudes sociais. Intrigado com a comoção de sua filha, as insinuações de Ainon e os murmúrios do povo, D. Félix decide instaurar inquérito para averiguar se o caso se trata ou não de homicídio. A decisão é contestada por Áida, que sustenta com veemência a hipótese de suicídio; ao contrário de Maíra, que insiste na versão de assassinato.

Aberto o inquérito,⁵ o momento seguinte apresenta, por meio das recordações de Ainon, Dôdo e Maíra, importantes informações sobre Birdo. Ainda que sofram a

³ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 19. As demais referências ao texto teatral serão indicadas no corpo do capítulo.

⁴ Luiz Fernando Ramos apresentou um trabalho de grande envergadura em que discute a importância da rubrica — as indicações cênicas do autor que auxiliam diretores e encenadores na montagem de um espetáculo e oferecem ao leitor *elementos que ajudem a conduzir a visualização imaginária da trama* (p. 32) — como proposta de análise. Cf.: RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

⁵ De acordo com as indicações das rubricas, o espaço cênico onde ocorrem as sequências de indagação é o centro do palco — a praça da aldeia. No lugar, *uma grande mesa e duas cadeiras de espaldar brasonado* (p. 43) ocupadas, respectivamente, por D. Félix e Áida ostentam a superioridade do casal diante dos demais habitantes. Na peça é possível identificar, ainda, a existência de outros ambientes:

ausência do filho, amigo e amante, suas manifestações de dor, tristeza e revolta não se justificam só pelos laços afetivos, mas também pela perda de um homem político, capaz de raciocinar e levar outros a fazerem o mesmo, uma voz que insurge contra os problemas sociais, as injustiças e a tirania e que, por isso, incomoda os poderes autoritários.

No desenvolvimento da ação dramática, pode se verificar a dualidade entre as figuras representativas da autoridade na aldeia, visto que D. Félix e Áida assumem posturas opostas quanto à condução do acontecimento que abalou a rotina supostamente tranqüila dos aldeões. Ele insiste em dar continuidade às investigações; ela implora pelo encerramento do caso. Todavia, outra seqüência revela a cumplicidade do casal, quando D. Félix, ao tentar tranqüilizar a esposa, garante-lhe: “Quero a verdade somente. O que tanto te faz temer? Seja ela qual for não deixarei que interfira no que por nós é decidido; não será um poeta morto que ameaçará o conquistado”. (p. 42)

Dentre as personagens, a primeira a prestar depoimento é o pastor de ovelhas, que, embora tenha a oportunidade de esclarecer o episódio – afinal, foi testemunha ocular do crime cometido —, opta por se manter em silêncio. Seu testemunho é caracterizado pela descrição de suas palavras, e a razão que o faz assumir comportamento omissivo é seu instinto de sobrevivência. Eis como ele formula sua justificativa: “Birdo é um morto. Dôdo respira, tem vida... Estamos embaixo. Para mim, só de empréstimo, um canto de campina...” (p. 55) Essa conduta é criticada por Maíra, que não se conforma com a decisão tomada por Dôdo e o acusa de trair o amigo.

Se a atitude de Dôdo é omissiva, Aínon se mantém obstinado em encontrar o assassino. Sua perseverança, no entanto, incomoda profundamente Áida, que na contra-ofensiva faz ameaças ao ferreiro e o adverte de que não serão aceitas insinuações de rebeldia. Essa intimidação o deixa confuso, pois ainda que insista na hipótese de assassinato Aínon é incapaz de um ato de insubordinação, e isso se torna patente no instante em que ele é convocado a depor. Nessa ocasião, dizendo-se aturdido e cansado, o ferreiro pede o fim das indagações e se conforma com o

Casa do Ferreiro, Casa do Casal e o Monte/colina do pastor. Esses espaços são ressaltados pelos recursos técnicos da iluminação, que se projeta sobre as personagens no desenrolar de cada ação.

veredicto de suicídio. Mesmo se acreditar em tal hipótese, ele culpa o filho pelo acontecido: “Foi somente dele a culpa, por ver amor no estagnado...” (p. 74)

Essa sequência da peça — que caracteriza o encerramento do inquérito — apresenta, ainda, os depoimentos de Áida e Maíra, que, após acusar o pai de assassinar Birdo, o que lhe provoca a fúria, é convocada a depor. Na cena, todas as personagens se encontram presentes, e o embate entre mãe e filha, cada qual defendendo sua opinião, revela a incoerência do testemunho de Áida ao brandir contra o morto acusações que desenham o perfil de um homem que não se submetia à sua autoridade nem à de D. Félix; por isso reunia numerosos motivos para ser assassinado. Na tentativa de justificar a versão de suicídio, alega: “a ele são atribuídos os versos anônimos que ridicularizavam nosso amo e senhor...” (p. 72)

Maíra denuncia as contradições de Áida, e sua aflição e seu desespero dominam os momentos finais da inquirição. Em sua derradeira tentativa de lutar por justiça, ela revela em público que está grávida de Birdo e, de novo, provoca a cólera em D. Félix, que encerra o inquérito imediatamente. Com os protestos e as acusações de Maíra de que o silêncio e a mentira instituem o desmando na aldeia e de que seus pais são os verdadeiros assassinos de Birdo, a reação de D. Félix é autoritária: é proibido falar no morto!

Decidido, ele encerra o processo e confirma a sua autoridade, pois Birdo não representa mais perigo; já se sabe como justificar sua morte: “suicidou de remorsos por ter violado uma donzela de casa nobre e pai poderoso”. (p. 75) Ao final do inquérito, tanto a decisão de D. Félix de encerrar o caso, dando o morto por suicida, quanto a revelação de que Áida fora responsável pelo assassinato denunciam a hipocrisia de um governo que se proclama defensor da justiça, mas que, na prática, torna o crime impune e usa todos os aparatos para escamoteá-lo.

O governo, enfim, se mantém nas mãos de D. Félix e Áida, que, numa última demonstração de poder e de intolerância, provocam o aborto em Maíra. Assim, se o casal demonstrou no decorrer do inquérito opiniões conflitantes, na tênue possibilidade de ver ameaçado o domínio conquistado, a contradição desaparece, pois é na união que reside sua força repressiva; esta cumplicidade é simbolizada na rubrica final referente ao casal que informa: *Saem amparando-se um no outro.* (p. 77)

Para finalizar, Guarnieri deixa uma mensagem de esperança por meio da fala de Maíra: *só, diante do morto*, ela reafirma sua fé, coragem e certeza de que um dia os

tempos serão melhores e mais humanos. A rubrica final — *Música. Surge o ferreiro, que passa a bater na bigorna. O pastor entra observando Maíra e o ferreiro. Agacha-se e fica estático, com uma expressão de desespero* (p. 77–78) — permite avaliar as personagens Ainon e Dôdo, cuja angústia e cujo desespero com que encerram a cena expõem as conseqüências de suas escolhas: conviver com a não-absolvição da própria consciência.

Eis o enredo de *Ponto de Partida*. O dramaturgo parte do comportamento das personagens para construir um texto teatral capaz de provocar a reflexão crítica no leitor/espectador. Nessa ótica, é fundamental considerar que, se as motivações da peça resultam de um acontecimento político específico — a morte de Vladimir Herzog —, esse resumo de enredo permitiu identificar temas privilegiados pelo dramaturgo na construção da peça que dialogam com um contexto histórico marcado pelos arbítrios de uma ditadura militar que, portanto, devem ser pensados à luz do momento em que o texto foi escrito.

Em sua temática, *Ponto de Partida* aborda, então, as situações de exceção, as estratégias de manipulação e as contradições de um Estado autoritário. Discute, ainda, a (re)ação dos indivíduos que são alvo desse domínio e as conseqüências de atitudes de conformismo, aceitação e omissão. As figuras dramáticas apresentadas na peça se articulam numa rede de conflitos em que temas como liberdade–opressão, verdade–mentira, vida–morte são pontos de reflexão, permitindo um profícuo debate sobre as práticas arbitrárias e uma de suas principais características, a impunidade.

Nesse sentido, pode-se dizer que a análise do comportamento desses personagens é fundamental para se compreenderem as propostas políticas do dramaturgo, pois, na opinião de Fernando Peixoto, diretor do espetáculo:

[...] a Guarnieri interessa o estudo destes comportamentos e das contradições que nascem entre os personagens-símbolos. Nada pode permanecer como antes. Ação ou omissão é ponto de questionamento. Ninguém pode permanecer indiferente. A morte de um amigo é a de todos nós. Sobretudo quando é o Velho que assassina o Novo. E quando deste Novo assassinado restam sementes que germinarão para sepultar definitivamente o Velho. [...] Guarnieri fez de cada personagem uma síntese. Estamos diante de um poder dividido. Um casal que reúne o elemento militarizado e o civil. Existem contradições graves entre ambos. Unidos formam um poder repressivo violento, mas que provoca sua própria e próxima superação em termos históricos. Os demais são um camponês e um operário. E uma jovem que pertence ao poder, mas que se transforma. Não apenas a partir do contato que teve com o poeta e

operário assassinado, mas principalmente a partir da consciência que possui do significado da morte de seu amado. No final seu ventre é esmagado. O que restava de um amor que representa o futuro é transitoriamente destruído com violência. Mas ela permanece. Mais lúcida do que nunca. Ao lado das forças que efetivamente podem transformar o mundo.⁶

Os personagens-símbolos não se definem por suas características psicológicas, mas simbolizam o comportamento assumido frente a um acontecimento que exige posicionamento de todos. É por meio das atitudes de D. Félix, Áida, Maíra, Dôdo e Ainon que se pretende analisar o contexto histórico da década de 1970 e perceber como essas escolhas representaram os embates daquele tempo.

Os personagens-símbolos de *Ponto de Partida*

Para avaliar a postura de cada personagem diante da morte de Birdo, torna-se necessário, de início, identificar quem era este homem; o que ele representava; o que o tornava diferente dos demais habitantes da aldeia. Não se trata de investigar sua dimensão individual, mas apreender os motivos que fizeram com que ele representasse ameaça ao poder repressivo de D. Félix e Áida. No decorrer da narrativa, as personagens fornecem informações a seu respeito, contudo a referência aos seus objetos pessoais e a canção que ele ensinou aos amigos, auxilia a esclarecer por que sua morte representa um ato político.

Esses objetos são apresentados por meio da seguinte rubrica: [...] *o ferreiro caminha como que perdido. Pega alguns objetos: um par de sapatos, uma flauta de Pã, alguns livros e cadernos.* (p. 28) O significado desses objetos o ferreiro define assim: “E o que nos resta dele agora são estes objetos: sapatos, instrumento e livros — andarilho, poeta, pensador”. (p. 29) Numa sociedade subjugada por um poder repressivo, esses elementos correspondiam às armas do poeta/pensador para atingir a consciência de um povo, torná-lo ciente de sua condição de oprimido e de sua miséria.⁷ A palavra e a música foram os instrumentos do poeta para estimular o povo a

⁶ PEIXOTO, Fernando. A Parábola e a Verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 13–14.

⁷ As armas do poeta remetem para as discussões a propósito das “armas do intelectual” durante a década de 1970 instrumentalizada na luta política e na construção de uma resistência democrática. Segundo Patriota, *estas reflexões, produzidas no PCB, procuraram articular o trabalho intelectual como núcleo fundamental da resistência. Por isso, tornava-se importante resgatar a atuação dos intelectuais, em diferentes momentos da história do Partido.* [ressaltando] *a importância da atividade intelectual para a*

pensar, a reconhecer e a lutar contra uma situação de opressão e desigualdades sociais. Bardo “é perigoso porque sabe raciocinar (‘viver é entender’, dizia), abrindo a cabeça dos outros, e também porque não obedece à rotina, rompendo-a com suas andanças, o seu lirismo, a sua escandalosa alegria, os seus amores”.⁸

Na mesma sequência em que se mencionam seus objetos pessoais, as personagens Dôdo, Ainon e Maíra, reunidas, cantam a canção ensinada pelo poeta e que reflete justamente sobre a possibilidade de o indivíduo ter consciência de si e de sua capacidade de agir no mundo, da constante busca pela transformação da sociedade por meio da ação do homem:

Não tenho para a cabeça. Somente o verso brejeiro. Rimo no chão da senzala. Quilombo com cativo. // Não tenho para o coração. Somente ao ar da montanha. Tenho a planície espinheira. Com mãos de sangue e façanha. // Não tenho para o ouvido. Somente o rumor do vento. Tenho gemidos e preces. Rompantes e contratempos. // *Tenho para minha vida. A busca como medida. O encontro como chegada. E como ponto de partida.* // Não tenho para meu olho. Apenas o sol nascente. Tenho a mim mesmo no espelho. Dos olhos de toda a gente. // Não tenho para o meu nariz. Somente incenso ou aroma. Tenho este mundo matadouro. De peixe, boi, ave e homem. // Não tenho para minha boca. Sagrados pães tão-somente. Tenho vogal, consoante. Uma palavra entredentes. // *Tenho para minha vida. A busca como medida. O encontro como chegada. E como ponto de partida.* // Não tenho para o meu braço. Apenas o corpo amado. E assim sendo o descruzo. Na rédea, no remo e no fardo. // Não tenho para minha mão. Somente acenos e palavras. Tenho gatilhos e tambores. Teclados, cordas e calos. // Não tenho para o meu pé. Somente o rumo traçado. Tenho o improvisado no passo. E caminho pra todo lado. // *Tenho para minha vida. A busca como medida. O encontro como chegada. E como ponto de partida.*⁹

A canção exprime a força do pensamento e da palavra, instrumentos de luta em um mundo de contrastes onde a busca pela liberdade e pela igualdade de toda gente, é projeto de ação constante bem como a convicção em romper as barreiras e os limites; os versos da canção traduzem, ainda, a preocupação com as misérias humanas e a alternativa de combatê-las por meio da luta, do trabalho, da politização e do

estratégia de luta do PCB, bem como reconheceu-se a necessidade de um trabalho teórico que fundamentasse e orientasse a militância. Noutros termos, verificou-se que *a consciência revolucionária não deriva automaticamente da ação, ela exige um trabalho criador...* Cf.: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 150-151.

⁸ PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri Revisitado. In: _____. (Sel.). **O melhor teatro** — Gianfrancesco Guarnieri. 2. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 14.

⁹ A letra da canção “Ponto de Partida” é de autoria de Sérgio Ricardo.

sentimento coletivo. Diante disso, pode-se concluir: foi esse caráter revolucionário de Birdo que o tornou um incômodo para os mandatários da aldeia. Afinal, um governo que se caracteriza pela repressão de seus atos não se interessa em ver difundido entre o povo idéias revolucionárias de consciência política, organização, liberdade, capacidade de reflexão, de pensamento e de contestação.

D. Félix e Áida: a representação do poder arbitrário

Por consequência, em contraposição às idéias de Birdo, está o casal Áida e D. Félix. Na peça, correspondem à síntese de duas personagens que se completam no poder. A rubrica que os apresenta traz uma importante informação sobre ele: *Entra D. Félix, o senhor, cego, apoiando-se em sua esposa, Áida, que o guia.* (p. 20) É significativo saber que o responsável pela aldeia não tem a visão. A deficiência física, embora não o inutilize, caracteriza a ambigüidade do casal: em face da cegueira do marido, Áida se sente livre para executar as tarefas mais sórdidas. Ele, por sua vez, representa o Poder Judiciário e o cumprimento às leis, uma alusão de que a justiça é cega, portanto se destina a todos.¹⁰

Desse modo, ao tomar conhecimento da morte de Birdo e ouvir o clamor de Ainon, D. Félix assume o compromisso de garantir justiça e, assim, contraria os conselhos de Áida: “Por que fazer desta morte algo maior do que é?” (p. 23) Ele então anuncia a abertura do inquérito, pois, se a hipótese de assassinato se prenuncia, é vital esclarecer os murmúrios e as insinuações.

D. FÉLIX – [...] Sem ter olhos, vejo no interior das almas. No seu íntimo percebo a mágoa, possíveis dúvidas e suspeitas. Ouço murmúrios, enxergo pérfidas insinuações. Por não ter olhos se me abre o coração. Por saber a dor, perdôo o que da dor provém, mesmo que carregado de ofensa. Desta morte me lamento tal pai, irmão, parente ou amigo próximo. Justiça será feita. E nisto empenho meu nome, honra e fortuna. (p. 21)

¹⁰ Os governos militares se caracterizaram pela manutenção de um forte aparelho repressivo de segurança e informação que atuava quase sempre à revelia das diretrizes do presidente, mas que contavam, na maior parte das vezes, com sua conivência. A atuação impune e independente de parte das forças de repressão, em especial no sistema DOI-CODI, levou à tortura e morte numerosos presos políticos. Assim, Guarnieri, ao condensar em D. Félix e Áida as contradições do poder, dialoga com uma estratégia política que se tornou recorrente, sobretudo no governo Geisel (1974–1979): ações liberalizantes *versus* ações repressivas.

Já a conduta de Áida e sua inflexibilidade quanto à versão de assassinato permite avaliar o perfil que distingue a outra parte desse governo. Sob sua responsabilidade, está a administração do lar e dos negócios; ela se apresenta como mulher obediente às decisões do marido, mas que insiste em persuadi-lo a encerrar as investigações. Seus argumentos se baseiam na teoria de que, para assegurar a hegemonia, é imprescindível, em certas circunstâncias, adotar atitudes arbitrárias, desde que se realizem na surdina. Assim, em um momento de pausa entre os interrogatórios, quando o casal se encontra em casa, Áida, expõe sua opinião:

ÁIDA – [...] Mas assim fazendo, abrindo inquérito com tudo que se segue, se, porventura, fôsseis vós o matador, uma vez o inquérito terminado, teríeis interesse em confessar o fato? Ou não serviria justamente o inquérito, ao contrário, para escondê-lo e dar, como verdade, um dado falso iludindo o povo? Não vos compreendo, senhor. Se matar é preciso, é melhor que se mate em silêncio!

D. FÉLIX – Tu me atribuis a morte deste camponês?

ÁIDA – Se o tivésseis feito seria por uma boa razão. Sois por nós responsável e em nome disto podeis tomar qualquer decisão. (p. 42–43) (grifo nosso)

Ao insinuar que D. Félix é o culpado da morte de Birdo, Áida não o faz para se eximir de culpa, mas por estar convencida de que a contenção desse conflito se condiciona às medidas efetivas de repressão do governo. Dessa forma, ela alega que “bastaria uma ordem e tudo estaria terminado” (p. 40), como se o cumprimento da lei não decorresse da recusa ao arbítrio e à violência.

Seu radicalismo é contestado por D. Félix, que receia as implicações políticas do acontecimento. Para evitar que o episódio origine descontrole sociopolítico, ele exige seu esclarecimento. Diante de murmúrios e insinuações de que se trata de um assassinato, é essencial investigar o fato, porque o temor e a desconfiança dos cidadãos não compõem uma atmosfera favorável para que sua autoridade permaneça inatacável. Sua principal preocupação refere-se às dúvidas que pairam sobre essa morte, pois ele tem a noção de que impor um veredicto não corresponde à estratégia ideal para a ocasião. Durante o processo, ele parece ignorar o fato de que sua esposa foi responsável pela morte, embora desconfie de suas constantes tentativas para se encerrar a investigação:

D. FÉLIX – Não é momento para imposições. Também quero o povo em paz, mas confiante. De Birdo, 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.

D. FÉLIX – Há dúvidas ainda. Levarei o inquérito a termo, embora saiba o resultado de antemão, mas é necessária a devassa, como mera satisfação. (p. 41)

ÁIDA – Nunca vos vi tão obstinado a dar a todos uma satisfação!

D. FÉLIX – Quero a verdade somente. O que tanto te faz temer? Seja ela qual for não deixarei que interfira no que por nós é decidido; não será um poeta morto que ameaçará o conquistado. Mas tenho de saber, pois mesmo cego, dirijo tudo à minha volta e do modo que desejo. E se porventura não for este morto suicida, mas morto por gesto ou ódio, tenho de sabê-lo e afirmo que quem o fez terá castigo. Se matar é preciso, será meu o braço armado. (p. 42)

As ponderações de D. Félix sobre o episódio revelam outra perspectiva de exercício do poder em que o consenso e a confiança do povo representam um componente eficaz para a legitimação da ordem estabelecida. Portanto, a instauração do inquérito funciona como estratégia de manipulação da opinião pública, já que o seu resultado não interfere nas decisões tomadas pelo governante. Isso pode ser observado quando D. Félix afirma que o inquérito se realiza para se desvendarem as “circunstâncias do suicídio de Birdo”, ignorando, deliberadamente, as conjecturas sobre a versão de assassinato.

Essa estratégia de investigação é questionada pelo ferreiro, que alega: “se assim se formula, o suicídio permanece como uma certeza que não se questiona e que passa a ser aceita”. (p. 44) A resposta de D. Félix — “tudo indica tratar-se de suicídio. O contrário é que precisa ser provado” (p. 44) — aponta um inquérito cuja conclusão está prevista desde o momento de sua instauração e a questão de que provar o assassinato se torna responsabilidade dos que se negam a aceitar “as evidências” que atestam o suicídio. Nesse sentido, a realização do inquérito visa satisfazer aos interesses de D. Félix, e sua obstinação não resulta do desejo de se obter justiça quanto à morte do poeta; resulta, sobretudo, de sua ambição de administrar tudo à sua volta, mesclando medidas liberais como a abertura do inquérito e outras autoritárias, pois invariavelmente reafirma que o resultado da inquirição não prenuncia situação

desfavorável a seu governo: para ele, a iminência de uma crise está no fato de não se identificar o inimigo, *deixando soltas dúvidas e suspeitas*.

Se D. Félix usa a confiança do povo para legitimar sua autoridade, uma importante cena entre Áida e Aion caracteriza mais um dos subterfúgios de que dispõe o poder para manter a ordem vigente: a coação moral, ou melhor, a intimidação aos indivíduos que se recusam a aceitar a versão de suicídio. Embora submisso à autoridade de D. Félix, Aion insiste na hipótese de assassinato e exige a punição do algoz de seu filho. Esse clima de desconfiança e contestação é temido por Áida, que interpreta a atitude de Aion como indício de rebeldia. Assim, ao recorrer à desculpa de que se preocupa com os sentimentos do ferreiro, ela vai à casa dele para demovê-lo da idéia de que Birdo fora assassinado. Para tanto, insinua que o poeta era *um ser pouco equilibrado* e pôs fim à vida num um gesto extremo de desatino:

ÁIDA – [...] Convenhamos que teu filho não era como toda gente. Inseguro em sua falsa segurança, solitário apesar de muito amado. [...] Passava do abatimento à euforia, da tristeza à alegria, em tão rápida transformação que as pessoas se entreolhavam com espanto. Birdo sofria, ferreiro, todas as dores. [...] Publicamente, no meio da praça, teu filho se enforcou, como um derradeiro protesto, definitivo.

FERREIRO – Sei que não é assim. [...]. Não era um louco, como pretendeis, nem desequilibrado. Era um homem bom, senhora, preocupado com as estrelas, mares e pessoas. Pobre tempo em que sensibilidade quer dizer loucura. Birdo foi morto, assassinado, por mais que isso vos incomode ou preocupe. Há um assassino ou muitos escondidos sob a aparência de gente respeitável. Um corpo na praça pede justiça e nós vamos exigí-la!

ÁIDA – Não se pode raciocinar com um obstinado. [...]. Desde que Birdo morreu, a aldeia não é mais a mesma. As pessoas sussurram, há medo em todos os rostos porque tu e alguns mal-intencionados estimulais a desconfiança, a discórdia. Cuida-te, ferreiro! Somos responsáveis por esta gente. Vivíamos em paz. Não queiras com a tua dor perturbar o que vai em ordem e avanço. (p. 60; 61–62) (grifo nosso)

Ante a obstinação de Aion, Áida assume uma fala mais agressiva e o adverte dos malefícios que essa morte tem acarretado. Numa pretensa preocupação com os habitantes da aldeia, ela toma para si e para D. Félix a responsabilidade de garantir a estabilidade de um povo, proporcionando-lhes segurança e desenvolvimento. Na contra-ofensiva, ela faz uma ameaça, deixando claro que não vai permitir que a

repercussão do ato seja usada para “conturbar a ordem” e gerar clima de inquietação na aldeia:

ÁIDA – [...] Meu marido é tolerante e justo, mas jamais permitirá a mais leve insinuação de rebeldia. As pessoas querem dias serenos e os terão, nem que para isso seja necessário exterminar os insidiosos. D. Félix tem a mão pesada, ferreiro. Deixo aqui meu sincero conselho. Que, depois, não te arrependas, pois não haverá misericórdia. (p. 63)

Note-se que o discurso dominante se refere aos seus opositores. Eles criam uma base argumentativa na qual seu oponente passa a ser considerado como rebelde, irresponsável, desafiador e desobediente às leis. Invertem a lógica do processo e suscitam a perspectiva de que a oposição constitui obstáculo não para quem está no poder, mas para o avanço e o bem-estar da população. Com isso, o regime autoritário busca sua legitimação política pela desqualificação de seu opositor e propagação da idéia de ordem e progresso.¹¹

Áida mantém esse mesmo discurso quando D. Félix — numa pretensa demonstração de imparcialidade — convoca sua esposa para prestar depoimento. Nessa oportunidade, ela inicia o seu testemunho, apresentando fatos que esboçam o perfil do morto:

ÁIDA – Não trago suposições, nem abstratas certezas, senhor. Trago fatos que nos desenham o perfil do morto. Quem era realmente o desditado? Porventura um cidadão pacato, cumpridor de seus deveres, um homem honesto, comportando-se de acordo com nossa moral e costumes, um ser normal, obediente às leis e de boa conduta? A resposta será: não! [...] Birdo foi

¹¹ Nos conturbados anos da ditadura militar, sobretudo no período *do AI-5 ao início da abertura (1969–74)*, o governo fez da propaganda uma importante aliada para popularizar suas medidas políticas. Ao povo, era passada a idéia de que o desenvolvimento do país exigia um governo militar forte capaz de combater os subversivos que estavam contra a ordem e o progresso do país. Foi a época dos *slogans*: “Brasil: ame-o ou deixe-o”; “Ninguém segura este país!” — referência ao desempenho brilhante da economia no que se convencionou chamar de “milagre econômico”. O crescimento econômico servia à legitimação do regime, pois gerava empregos, ampliava e diversificava o consumo da população e aumentava as expectativas de uma vida mais digna. Segundo Almeida e Weis, [...] *É também, para a classe média, o tempo de melhorar de vida. O aprofundamento do autoritarismo coincidiu com, e foi amparado por, um surto de expansão da economia — o festejado “milagre econômico” — que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social*. In: ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. *Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil (4): contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 332–333.

um desequilibrado, um bêbado, um viciado. [...] Como vivia o morto? Às custas dos poucos rendimentos do pai. Trabalhando quando lhe apetecia, sem ocupação fixa, arando, ora construindo casas, ora forjando, ora fazendo coisa alguma, cantando, sonhando, arengando aos trabalhadores, intranquilizando, duvidando das normas, das crenças, ofendendo a Deus, desafiando as leis! [...]. (p. 70–71)

Cidadão pacato, honesto, obediência às leis e boa conduta são características apontadas por Áida como não condizentes com o perfil do poeta. Em nome da moral e dos “bons costumes”, ela justifica sua opinião, salientando que os indivíduos que se opõem a esses preceitos se tornam “indesejados” à comunidade porque criam situações de desordem e inquietação. Ela ainda relembra alguns episódios referentes à conduta de Birdo, como as numerosas vezes em que ele foi encontrado desfalecido e embriagado na praça e os dias em que “agiu como louco”, permanecendo em cima de uma árvore; essas lembranças — que tinham o desígnio de difamar o poeta — são veementemente contestadas por Maíra, que denuncia a falsidade e a parcialidade das declarações apresentadas por sua mãe, visto que, em ambos os casos, Birdo realizava manifestações de protesto contra o descaso dos governantes para com o povo, como salienta Maíra:

ÁIDA – [...] Quantas vezes não foi ele encontrado, desfalecido, encharcado de álcool, nesta mesma praça onde pende agora seu corpo?...

MAÍRA – Somente uma vez, senhora, quando foi brutalmente espancado por se insurgir contra a expulsão das famílias de Labrador. Deixaram-no lá, desfalecido de tanto que lhe bateram e derramaram aguardente em seu corpo e o encarceraram como vadio! [...]. (p. 71–72)

.....
ÁIDA [...] Loucura! Sempre agiu como louco. Por três dias permaneceu encarapitado numa árvore, cantando a plenos pulmões, de pouco valendo os conselhos e súplicas para que descesse e se alimentasse.

MAÍRA Em protesto contra o descaso em que foram deixadas as crianças que escaparam da enchente do rio Argon! (p. 72)

Disso se depreende como os “donos do poder” forjam provas e situações para incriminar as pessoas tidas como inimigas e ameaça à ordem vigente. Assim, para não perder o respeito e a autoridade, Áida constrói a imagem de um homem louco e

conturbado, dando ao povo a impressão de que seu suicídio decorre de problemas psíquicos; logo, exime-se de qualquer responsabilidade quanto ao ato cometido. No entanto, mais que salientar as razões que Birdo teria para atentar contra a própria vida, ela reafirma os motivos que levariam ao seu assassinato. Essa contradição é apontada por Maíra e demonstra a farsa da tese defendida por Áida, que só se sustenta pela repressão e pelo medo dos cidadãos.

MAÍRA – Senhora, pretendeis enumerando estas razões defender a hipótese do suicídio, ou comprovar as inúmeras razões que teríeis para eliminá-lo?

ÁIDA – Por suas próprias mãos procurou a morte, sua única alternativa, pois jamais soube de alma mais conturbada e tão atritada com a vida. Em um momento de lucidez, dando-se conta de sua falsa existência, remoendo remorsos pelas loucuras que fez, num gesto de arrependimento único, deu fim à vida. [...]. Morreu como viveu — inquietando, enganando. [...]. É um caso de medicina e não de justiça, senhor. Peço que a questão seja encerrada. (p. 72–73)

Ao explorar o embate entre as personagens, Guarnieri caracteriza aspectos fundamentais de uma política governamental autoritária que podem ser detectados com base nos argumentos apresentados por Áida. Desse modo, é possível analisar qual é o comportamento “ideal” que o governo espera de seus subordinados; como os indivíduos que se opõem ao sistema vigente são vistos como subversivos, e, portanto, inimigos que devem ser “calados”; as desculpas inverossímeis que apresentam para justificar a arbitrariedade de seus desmandos e conferir legitimidade ao seu poder; o modo como se auto-intitulam responsáveis pela ordem pública e segurança, advertindo que todo rigor será empregado para assegurá-la.

As medidas arbitrárias descritas pelo dramaturgo se tornam possibilidade para se refletir sobre a condição de dominação a que o povo está submetido; além disso, os instantes finais do inquérito em que Maíra acusa os pais pelo assassinato de Birdo revelam o autoritarismo de D. Félix ao encerrar prontamente o inquérito, no instante em que percebe aonde se chegará com o fim do processo. Numa situação de risco, a determinação é autoritária:

D. FÉLIX – Voltem todos às suas casas. O inquérito se consumou. Morreu Birdo por suas próprias mãos, suicidou de remorsos por ter violado uma donzela de casa nobre e pai poderoso. Voltai todos ao trabalho. E aqui severamente determino que do caso não se faça mais comentário. Que se apague o morto da memória e que

conte com minha fúria quem desobedecer à ordem!
[...] (p. 75)

A reação de D. Félix quanto às atitudes revolucionárias de Maíra é severa. No que se refere à revelação da gravidez, ele é categórico ao afirmar que de sua *carne não se perpetuará o inimigo* e que seu *sangue não se abastardará* com as sementes que nascem no ventre de sua filha; para tanto, seu gesto é ditatorial e violento: provocar, com o auxílio de Áida, o aborto em Maíra. O momento é marcado por uma intensa carga emocional. Após a consumação do ato, Áida revela sua responsabilidade pela morte do poeta:

D. FÉLIX – Birdo! Então foste tu?.

ÁIDA – Sim, fui! Fui! Farta de tua cegueira, consciente de minha prisão! Esta tragédia é só minha, pois não tenho salvação! A ti estou atrelada! Sou o que passa, somos o velho e acabado e só tua força nos sustenta. Não suporto os gritos de prazer, a beleza e o canto! Birdo era a vida que já não é minha! Matei-o. Mandei que o pendurassem na praça, de ódio pelo seu amor, pela sua beleza, pela sua esperança! Quisera esmagá-lo, mordê-lo até sangrar; arrancar-lhe os olhos, a língua, o sexo... ele é vida, é sangue, é humanidade pulsando. Sou fria e tetra, sou passado, momento final!

D. FÉLIX – Golpearei em círculo e muitas cabeças rolarão! Haverá paz, e trabalho! Viveremos em ordem! Em ordem! Orgulhosos de nossa força. (p. 77)

A comprovação de que Birdo é vida, beleza e esperança provoca em Áida a certeza de sua impotência e superação. E assim, confiante em sua impunidade, força e poder, o que lhe resta é *assassinar o novo para manter o velho*, sobretudo porque esse “novo” representa a idéia da transformação. O assassinato é, acima de tudo, um crime de ódio e intolerância, pois ela não suporta a liberdade e a possibilidade de mudança que se apresentam em Birdo. Quanto a D. Félix, “falso defensor da lei, suspende o inquérito assim que percebe aonde se chegará. Conclusão: determinados regimes não podem fazer justiça, ainda que o desejem, porque a injustiça está embutida neles, constituindo-se em sua natureza mais profunda”.¹²

Contudo, é preciso considerar a sobrevivência de Maíra. Como analisa Peixoto em relação ao casal, “unidos formam um poder repressivo violento, mas que

¹² PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: _____. (Sel.). **O melhor teatro** — Gianfrancesco Guarnieri. 2. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 14.

provoca sua própria e próxima superação em termos históricos”.¹³ Assim, embora seus pais tenham lhe tirado o filho, há outro tipo de legado que permanece em Maíra: a certeza de que é preciso manter a esperança de que um dia as coisas serão diferentes.

Maíra: a força revolucionária e a necessidade de mudança

A opção de Guarnieri por discutir a necessidade de contestar as arbitrariedades do poder se condensa, sobretudo, nas atitudes de Maíra, que apresenta, desde o início, uma consciência política em relação à morte de Birdo. Quando questionada por Áida sobre seu sofrimento e prostração no momento em que se deparou com o corpo inerte na praça, sua resposta já aponta para o significado político desse acontecimento.

MAÍRA – Não choro a morte, minha mãe. Choro a ausência. Sofro o absurdo, a violência. Esta morte não é de um homem, é de uma aldeia. É a voz da aldeia que morre, seu canto, sua poesia, seu humor, seu tédio e monotonia, sua virtude, graça e tristeza, sua beleza, carinho e alegria. E mais calado ficará o povo, pois se o povo cala é que não há povo em cada qual singularmente, mas sim em toda a gente que não tem expressão própria e caracterizada; mas sempre há quem diga e represente a fala, que embora de gente calada, traduz a fala de toda a gente. (p. 25–26)

A visão revolucionária que Birdo tinha do mundo e que tanto incomodou os governantes foi assimilada por Maíra ao ter contato com o poeta: “Amo [Birdo] porque me deu vida. Através dele renasci... Arrancou-me do comodismo, libertou-me do tédio, partiu-me o coração e mente deixando livre o que em mim ainda havia de gente. Com ele ruíam preconceitos e tudo se mostrava em sua perpétua transformação...” (p. 33–34) Embora pertença ao poder, ela não compactua com as ações arbitrárias deste. A consciência que tem do significado dessa morte — “Birdo é incômodo, vivo ou morto, pois é a necessidade, presente, sorrindo” (p. 34) — faz com que ela represente a esperança e a força de transformação. O amor que 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.

¹³ PEIXOTO, Fernando. A Parábola e a Verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 14.

Diante dessa avaliação pode-se considerar que Birdo não deixa como herança apenas alguns objetos — sapatos, flauta, livros e cadernos. Seu maior legado é destinado a Maíra, tanto em sua disposição de lutar pela mudança e se recusar em permanecer em silêncio quanto no filho que carrega no ventre, embora este seja violentamente destruído pelas mãos repressivas de D. Félix e Áida. Maíra simboliza a rebeldia contra um sistema que emprega todos os artifícios possíveis para entorpecer a consciência de um povo ameaçado por atos de intolerância e opressão.

A atitude de Maíra de enfrentar o poder repressivo de seus pais, acusando D. Félix de ser o responsável pela morte de Birdo, também deve ser avaliada criticamente, apreendendo-se o significado político de sua atuação. Para ela, D. Félix, motivado pela informação de que sua filha era amante de Birdo, num gesto de fúria, cometeu o crime, “escondendo depois o feito, evitando o escândalo e a vergonha”. (p. 67) Sua ousadia ao incriminar o pai e se manter categórica na versão de assassinato não aponta um conflito entre pai e filha, mas uma contestação ao poder que ele representa: Maíra tem plena convicção de que a morte de Birdo é consequência, sobretudo, do caráter subversivo do poeta, e seu envolvimento afetivo com ele é apenas mais um pretexto para eliminá-lo.

Para provar a incoerência da versão de suicídio, seu depoimento informa sobre os projetos de Birdo e seu comprometimento com a vida e as pessoas — qualidades incompatíveis com as de um homem disposto a se suicidar. Diante dessa certeza, Maíra assinala que a causa de sua morte deve ser encontrada justamente nessa responsabilidade e nesse interesse pelo próximo:

MAÍRA – Não trago fatos, senhores, mas apenas uma certeza que me vem do conhecimento profundo que tive do morto. Birdo jamais atentaria contra a vida, pois para viver tinha as mais belas razões. [...] Direi das crianças que alfabetizava. [...] Direi de sua fé nos homens, tão grande e tranqüila que esbarrava na ingenuidade. Direi de sua indagação constante, sua inquietude, sua busca sem parada. Se a muitos estimulava, a alguns incomodava. Mas esses “alguns” têm poder e mando e força. Repetindo a consciência de um poeta – “se as vacas conversassem entre si não iriam para o matadouro”. Por ser assim, e firmemente agarrada a esta certeza, é que como solução indico que entre os “alguns” a quem o morto perturbava, se procure a verdade desta morte. Para que possamos, daqui por diante, continuar existindo, mas olhando cada qual nos olhos do outro, sem vergonha e sem medo. O interesse leva à fúria, o amor à esperança.

Em nome do amor, repito, amor, amplo e verdadeiro, exijo de quem é responsável pela lei e pela ordem, que nos dê o nome do culpado e que fiquem claras suas razões. (p. 69–70)

Em dado momento, sua declaração converge para uma análise do empenho social e político de um indivíduo que acredita na capacidade de interferir na realidade, de modificá-la por meio da conscientização e integração de um povo. Ela alude à “consciência de um poeta que diz: ‘se as vacas conversassem entre si, não iriam para o matadouro’”, referindo-se à necessidade de uma organização política atuante, capaz de estimular muitos a questionarem a própria condição social.

Sobre essa possibilidade revolucionária, Maíra ressalta ainda o quão perturbadora ela pode ser para um poder que se sustenta, em especial, na ignorância e complacência de um povo. Assim, comprometida com a verdade, compreendendo com nitidez a dimensão política do crime cometido e ciente de que essa morte representa um ato arbitrário de quem detém o poder, ela exige que se apure o culpado e as razões do crime, alegando que esta é a única alternativa para se manter a integridade da aldeia, liberta do medo e da vergonha.

A necessária mobilização capaz de despertar a consciência e a disposição de resistir é manifestada por Maíra, que se desespera ao ouvir o testemunho de Ainon:

MAÍRA – Não! Nunca, mestre ferreiro! Nunca! Não desistas agora! Em nome da verdade, ferreiro! Em nome da vida que ele perdeu. Não desistas!... Luta! Continua, não te deixas amedrontar, ferreiro! Se desistes, institui-se o assassinato, o desmando não terá medida... Protesta, ferreiro. É teu filho que foi sacrificado. (p. 74)

A coragem e determinação de Maíra quanto a denunciar uma ordem social injusta e repressora a impedem, no entanto, de reconhecer a complexa realidade que se delineia à sua volta: ela não tem uma perspectiva política mais realista para apreender a relatividade das medidas a serem adotadas. Assim, seu discurso combativo é ingênuo por acreditar que expor a verdade seja suficiente para se enfrentar o poder. Embora reconheça a necessidade de conscientização e organização do povo para haver transformação social, Maíra acaba por interceder e agir em nome de uma classe trabalhadora e oprimida com que não consegue estabelecer articulação política. Sua atuação se apresenta, portanto, desarticulada, e isso a faz sofrer as conseqüências

dessa ação intempestiva ao ter seu ventre esmagado pelos pais. Porém, “ela permanece. Mais lúcida do que nunca. Ao lado das forças que efetivamente podem transformar o mundo”.¹⁴ Isso significa que o importante a se considerar em Maíra é sua capacidade de manter a esperança de que um dia as coisas serão diferentes: “eu ficarei no centro desta praça, até que estes tempos se acabem e os homens se reencontrem no que conservarem de humano. Eu e meu sangue, e minha fé, e minha coragem, minha certeza, e minha dor que é só o que há de irreversível!” (p. 77–78)

Ao lado dela estão Aínon e Dôdo. Se estes representam a força capaz de transformar o mundo, isso só será possível ao fazerem uma revisão crítica das atitudes omissas de ambos. Uma análise que pode auxiliar na compreensão dessas posturas foi apresentada por Bentley em obra que discute o teatro engajado. No que se refere ao termo engajamento, o autor apresenta uma reflexão significativa quando faz a seguinte ponderação:

[...] Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não-engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua abstenção nos fatos em discussão pode ter tido consequências gravíssimas. Da mesma forma, eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para o melhor.¹⁵

Estabelecidas as devidas distinções entre as análises apresentadas por Bentley e as que aqui se desenvolvem com base no texto teatral, o importante é que essas observações são significativas porque abrem possibilidades de questionar o comportamento de Aínon e Dôdo.

Dôdo e Aínon: representação da atitude omissa e do conformismo

Dôdo representa o indivíduo que vive à margem da sociedade; no passado, perdeu mulher e cinco filhos pelo mesmo motivo: falta do que comer. Amigo de Bardo, lamenta profundamente a morte deste, mas se cala perante a autoridade de D. Félix quando intimado a testemunhar. Seu depoimento se caracteriza pela discrição.

¹⁴ PEIXOTO, Fernando. A Parábola e a Verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 14.

¹⁵ BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 154–155. (grifo nosso)

Homem simples, incapaz de recordar até seu nome de batismo, acostumou-se a ser chamado pela alcunha de Dôdo, originário de doido. Sozinho no mundo e convicto de sua insignificância, acredita que sua maior virtude é exercitar a “arte da sobrevivência”. Portanto, para não se comprometer, ele reproduz o mesmo argumento de Áida quando esta apelava pelo fim da devassa:

PASTOR – [...]. E além disso, senhor, o que de inusitado se ouviu na última madrugada? Nada. Os cães continuaram uivando à lua como todas as noites. Apenas o vento, e o mais era silêncio, nenhum alvoroço, nenhuma testemunha de algo anormal na cidade. Se o infeliz que dali pende tivesse sido assassinado, ou mesmo induzido ao ato, não se ouviriam gritos, passos? Não ladrariam os cães e os animais nas estrebarias não se agitariam com o sexto sentido que lhes foi dado? É possível mesmo, senhor, que eu na noite passada estivesse de fato adormecido sobre meus trapos e pele de carneiro, digo, carneiro, do lado esquerdo de quem entra na minha palhoça. (p. 49)

O modo esquivo de lidar com as perguntas feitas — evitando fornecer respostas afirmativas sobre o fato: “Se nada vi e nada sei, como poderia eu afirmar, senhor, digo, senhor?” (p. 49) — e a confissão de que tem uma mente perturbada por “visões” — “Se acredita no que se sente, se sabe e se vê. Eu tenho visões, senhor. Irrealidades que se misturam às realidades, a tal ponto que jamais sei se estou diante de umas ou de outras” (p. 50) — definem o comportamento omissivo de Dôdo diante daquela morte. No entanto, “se refugiou na sua pseudo-doidice e na sua pseudo-simplicidade de camponês estúpido como num abrigo inviolável. Sabe tudo, compreende tudo, mas não ergue a cabeça para não vê-la decepada”.¹⁶ Afinal, quem acreditará no que Dôdo tem a dizer? No que afirma ter visto? Para que pôr em risco sua vida, se não pode mais salvar a do amigo? Descrente na sua capacidade de lutar por justiça, Dôdo qualifica de alucinações as verdades com que se depara cotidianamente: *corpos mutilados, ruídos de carros de artilharia, gritos abafados, tiros sacudindo a aldeia... homens cambaleando*, tornam-se “visões irreais”, um escudo para protegê-lo contra os perigos de se ver e se admitir a veracidade dos acontecimentos.

¹⁶ PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: _____. (Sel.). **O melhor teatro** — Gianfrancesco Guarnieri. 2. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 15.

Na cena subsequente ao seu depoimento, Guarnieri usa uma canção significativa para se refletir sobre a conduta do pastor. Sozinho no monte onde apascenta suas cabras, Dôdo entoia uma *melodia dolente*, que exprime seu infortúnio e o de tantas *vidas rasas*, condenadas ao sofrimento e à submissão justamente por serem *filhos de um medo* que os impedem de se libertarem: *Quantos cordeirinhos, quantas vidas rasas, que será do mundo, no calor das casas, se meus cordeirinhos não criarem asas...* (p. 52) A música é cantada, também, por Maíra, que surge em cena para cobrar de Dôdo uma postura revolucionária:

- MAÍRA – Retorna e conta. Todos querem saber! Vai e conta!
- PASTOR – Que te faz supor, menina, que Dôdo saiba alguma coisa? Dôdo tem visões.
- MAÍRA – Da mais triste realidade!... Vai, Dôdo, expõe, grita, resolve... [...]
- PASTOR – Ai, ui, ai! Que se me parte o coração e já não tenho fôlego! O que estou vendo me aflige, me tortura, me corrói!... Moça, menina, afaste-se, deixa-me livre a visão, nem tua figura que aí não cabe!... Pois estou vendo a praça, mil postes fincados, centenas de corpos dependurados pelo pescoço, vértebras partidas, o corpo todo em feridas... E lá, um pouco mais à direita, entre o ferreiro e o artesão, está o corpo mais inútil – o meu – contorcendo-se ainda, não de vida, mas de dor, que a dor prossegue quando a vida acaba... palrador... hecatombe... cala-te!... Não te metas onde não és chamado!... O silêncio é de ouro, a palavra é de latão!... Sai cristão: sacristão!... Extrema comunhão!... Parlapatão!... Visão... Ai, ui, ai, digo, ai, ui, ai!... E eu aqui quero ficar mudo e quedo... Pois estou a morrer, e morrer de medo! (p. 53–54)

Esse diálogo permite fazer um contraponto entre a postura de Maíra e a de Dôdo. De um lado, a figura subversiva de Maíra, que representa a solidariedade de segmentos dominantes em relação aos oprimidos e, assim, luta desesperadamente para descobrir o assassino e pela integridade da aldeia; de outro, o medo, a despolitização e a ausência de sentimento coletivo de Dôdo, questionados por Maíra, que o acusa de traição — afinal, Birdo foi o único a respeitá-lo e a tirá-lo da solidão. É como se Dôdo tivesse uma obrigação moral para com o morto, e ele reconhece a importância de Birdo, mas teme por sua vida. Para conservá-la, silencia-se. Como ele diz: “*O silêncio é de ouro, a palavra é de latão!*”. O limite de sua coragem está em afirmar o desejo de que um dia a verdade apareça. Sua covardia deve ser analisada como reflexo de seu temor e da certeza de sua impotência. Todavia, é fundamental avaliar, também, as

consequências desse ato, pois, se o medo determina a omissão, esta, por sua vez, gera certa cumplicidade com a repressão. E Guarnieri considera essa opção na fala final do diálogo entre Maíra e Dôdo, em que o pastor demonstra ter ciência dessa convivência ao confessar-se “*embriagado de vergonha e medo*, paralisado, sozinho, tonto e maltratado...” (p. 55)

Em sua “pseudo-doidice”, Dôdo adota um discurso irônico para criticar a si e ao povo, que finge viver em completa felicidade:

PASTOR – A população muda contempla o morto. Façam-se as apostas, senhores. Cinco por um para o suicídio, pois já há posição oficiosa a respeito. Suicidou-se o assassinado. E todos concordam e aplaudem. Mais uma indagação será encerrada e no melhor dos mundos continuaremos trabalhando para o bem comum. Tudo sob controle, o destino foi dominado. Eia, balancem a cabeça, concordem como convém. Aplausos, senhores, e depois podem ir para seus campos e oficinas em nome do bem-estar. No domingo, haverá aguardente, jogos e medalhas para o campeão, e à noite, junto ao fogo, a partida de dominó. Atenção! Que levantem as mãos os que passam fome! — Ninguém passa! — Que levantem os braços os infelizes! — Completa felicidade! — Quem chora à noite de aflição? — Todos dormem como justos! — Que façam coro comigo os amantes de injustiçados; os pais de corrompidos; as mulheres de assassinados; os parentes de explorados! Eia, é claro, existimos no melhor dos mundos! — Que fiquem parados e quietos os desesperados! — ah, assim vai melhor! Adeus, meus semelhantes! (p. 64–65)

A ironia de suas palavras se torna recurso capaz de estimular a reflexão crítica diante do desenrolar dos acontecimentos.¹⁷ Por um lado, seu sarcasmo revela a apatia da população, incapaz de se insurgir contra as arbitrariedades e injustiças sociais que dominam a aldeia; por outro, incita o leitor/espectador a se conscientizar

¹⁷ Sobre o recurso irônico: *Brecht, com efeito, reformulou a relação autor–personagem em termos originais, tornando-a a questão capital da dramaturgia moderna. O seu intuito era o de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever. Um teatro que incite à ação e não à contemplação. [...] A presença do autor em seus espetáculos (já que as suas teorias não se referem apenas ao texto) faz-se sentir clara mas indiretamente, através do espetáculo propositadamente teatral, dos cenários não realistas, ilustrados com dísticos explicativos sobre a peça, das canções que desfazem a ilusão cênica e põem o autor em comunicação imediata com o público. Ainda assim Brecht não se diz sem rodeios o que pensa. O seu método lembra o de Sócrates: é pela ironia que ele busca despertar o espírito crítico do espectador, obrigando-o a reagir, a procurar por si a verdade. A peça não dá respostas mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta.* PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem no Teatro*. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A Personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 96–97. (grifo nosso)

de sua própria realidade, informando-o sobre a necessidade de transformar o mundo em que vive. Isso significa que as posturas sociais de ação ou omissão assumidas pelas personagens devem ser questionadas pelo homem — este sim, agente transformador da sociedade.

Nessas circunstâncias, se a decisão de D. Félix se consolida, é porque existem aqueles que validam essa determinação. Após o desfecho da devassa, o ferreiro e o pastor ficam sozinhos aos pés do morto, e Ainon, então, questiona o pastor sobre o que ele viu na noite do assassinato. A resposta é a comprovação das suspeitas de Ainon e Maíra: “morreu por mãos bem mais poderosas, cruéis e cegas”. Dôdo descreve mais uma de suas “visões”: “uma mulher seminua, em fúria, archote na mão e dois vultos embuçados arrastando um corpo que foi na árvore pendurado...” (p. 75); porém, mesmo reconhecendo-se como testemunha ocular do crime, ele sustenta a desculpa de que eram apenas “visões”, e não realidades, recusando-se a propalar a verdade. Ao ouvir as súplicas do ferreiro para que revele o crime, Dôdo o adverte: “não te esqueças do decreto: que se risque o morto da memória. Deste tu a última palavra. Assim foi e assim fica!...” (p. 76)

A conduta do pastor evidencia sua preocupação em ser cauteloso com as palavras e discreto em seus modos para sobreviver em “tempos difíceis”. Ao lado disso, encontra-se sua convicção de que seu testemunho nada tem a somar para que se possa alterar a realidade de um governo arbitrário e prepotente, o que implica um sentimento de impotência que anula tanto sua força e capacidade de resistência quanto a do ferreiro, que também se sente impotente perante a situação.

Ao se retomar a trajetória de Ainon, verifica-se que ele se recusou a acreditar no suicídio do filho e teve como primeira reação a revolta e o clamor por justiça: *traga até nós o assassino!, diante de todos reclamo justiça* — eis suas palavras. No entanto, embora tenha se mantido firme na hipótese de assassinato, mesmo quando Áida o ameaçou para que se encerrasse o inquérito e ele afirmou que isso seria uma traição, Ainon não compactuava com os ideais de seu filho. Isso se comprovou em duas ocasiões: a primeira, quando Maíra declarou seu amor ao poeta e confessou sua gravidez. Essa confissão suscita uma importante questão abordada na peça: a maneira com que os indivíduos se relacionam com o poder e como determinados valores morais contribuem para legitimá-lo:

- MAÍRA – [...]. E se te dissesse que de Birdo muito mais resta do que sapato, flauta e livro, pai ou amante? Que resta um filho que em meu ventre mexe e puxa, pontapeia e canta; filho meu e de Birdo, teu neto, ferreiro!
- FERREIRO – Diria que mentes e brincas com a dor de quem nada pode a não ser chorar! Que tal loucura nem imagino, e não posso crer que filho meu fosse capaz de tal desvario. Emprenhar moça donzela, filha de senhor e única, é querer arrastar à desgraça um a um todos seus próximos. Tu menina passarias por enganada. Ele não, que é homem. Seria passado à espada!
- MAÍRA – Foi a força em vez da espada!
- FERREIRO – Então é isto? Por teu amor foi Birdo enforcado? Uma vingança de pai? Pois se é assim, por Deus!, nada reclamo e direi que, neste caso, D. Félix foi justo e honrado!
- MAÍRA – Meu pai não sabe de nada. Era segredo nosso. Mas mesmo que soubesse e por vingança o tivesse assassinado, não vejo nisto nem valor ou honra; vejo somente um crime, um homicídio a ser vingado.
- FERREIRO – Não há crime em questões de honra!
- MAÍRA – Não há honra quando há crime. E crime há em qualquer ser sacrificado! (p. 37–38) (grifo nosso)

Além de recriminar a atitude de Birdo, Aínon se manifesta negativamente a propósito do relacionamento de seu filho com Maíra: esta, por pertencer a uma classe social dominante, não pode se envolver com o filho de um ferreiro. Para ele, há uma enorme distância e diversidade entre seu mundo e o de Maíra; e com opiniões contrárias às de Birdo, ele não se insurge contra as maldades e as injustiças da vida, mas se resigna a elas. Seu comportamento revela a subserviência a uma hierarquia que se mantém no domínio, sobretudo pelas razões culturais e pelo consentimento de seus subordinados. Isso significa que as relações de poder não se fundamentam apenas em iniciativas autoritárias e excludentes. O exercício do poder se caracteriza por sua habilidade em promover um discurso que justifique sua atuação e permanência.

O segundo momento em que se pôde comprovar que Aínon não apresenta um caráter insurrecto é em seu depoimento, quando, de novo, manifesta-se contrário ao caráter insubmisso de Birdo. As características ressaltadas e admiradas antes — andarilho, poeta, pensador — tornam-se a causa de sua ruína. A insubordinação é, portanto, o motivo para sua morte. Aínon pode até não acreditar na versão de suicídio, pois conhece bem seu filho; porém, já não clama mais por justiça, por ser incapaz de afrontar o domínio de D. Félix. Embora não chegue a afirmar que Birdo se suicidou,

responsabiliza-o por sua morte, pois seu filho ousou ter esperança e uma postura crítica da vida e de sua existência, representando um desafio permanente às autoridades. Por isso, ele concorda com que se dê Birdo por suicidado:

FERREIRO – Senhor, sinto-me aturdido, cansado. Com ele, meu filho, se foi minha vida e espero passar deste mundo para outro que só pode ser melhor. Ouvi as declarações, e devo dizer que, de fato, Birdo, meu filho, não se comportou nunca como se espera de um subordinado. Foi livre enquanto pôde, desperto, desperto... Tanta coisa foi dita... Da menina agradeço o empenho em defender meu filho do que foi acusado. Mas enfim, declaro que já não suspeito de nada... Estou cansado. Que se dê Birdo por suicidado que já não importa... Foi somente dele a culpa, por esperar do desespero, por ver amor no estagnado... Só teve culpa... Senhor, que se dê o caso por encerrado! (p. 73–74). (grifo nosso)

Ainon simboliza a angústia de um povo que se sente indignado e revoltado perante as injustiças e a brutalidade indiscriminada dos poderosos, mas que, descrentes na possibilidade de enfrentar e transformar a realidade em que vivem, recuam em suas iniciativas de exigir e lutar por justiça. Diante dos obstáculos, Ainon — dizendo-se aturdido e cansado — desiste de suas reivindicações; seu comodismo, assim como a omissão de Dôdo, contribui para manter a ordem vigente.

Definida a postura de cada personagem perante a morte de Birdo, cabe relembrar que, ao escrever *Ponto de Partida*, Gianfrancesco Guarnieri objetivava tanto dialogar com seu momento histórico — em que as dificuldades enfrentadas pelo teatro levaram o dramaturgo a classificar seu texto dramático de fábula — e denunciar a arbitrariedade dos “anos de chumbo” da ditadura militar. Visto que Guarnieri concebe o teatro como espaço de denúncia e reflexão, ao estruturar seus personagens por meio de seus comportamentos de ação e omissão, ele possibilitou ao leitor/espectador empreender uma reflexão crítica sobre as atitudes dessas personagens e as consequências de suas escolhas.

Análise formal: “fábula em um ato”

A definição de que *Ponto de Partida* é uma parábola política que se dispõe narrativamente como “fábula em um ato” merece uma reflexão mais sistematizada

sobre a noção de fábula. Antes, porém, é importante considerar o significado de parábola. Segundo Pavis:

[...] é um gênero de “duplo fundo”: o plano da anedota, da fábula, que usa uma narrativa facilmente compreensível, contada de modo agradável, que é atualizada no espaço e no tempo — evoca um ambiente fictício ou real, no qual se presume que os acontecimentos sejam produzidos; e o plano da “moral” ou da lição, que é o da transposição intelectual, moral e teórica da fábula. Nesse nível profundo e “sério” é que apreendemos o alcance didático da peça, podendo — nesse caso — estabelecer um paralelo com a nossa atual situação.¹⁸

Essa definição parece comungar com os propósitos de Guarnieri ao escrever seu texto dramático, ou seja, ao permitir um confronto com a situação imediata e, em particular, com o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, em que o “plano da moral” — ou melhor, da “lição moral” — correspondeu à possibilidade de o leitor/espectador refletir criticamente sobre os temas sugeridos na peça.

No que se refere à fábula, é necessário matizar uma série de contradições que, conforme Pavis, acompanham sua definição. Assim, podem ser observadas as seguintes concepções: “a fábula como matéria”; “a fábula como junção de ações realizadas”; “a fábula como estrutura da narrativa”; “a fábula como ponto de vista sobre a história (fábula brechtiana)”.¹⁹

Dito isso, a primeira acepção do termo indica que fábula é “a fonte onde o poeta vai buscar os temas de sua peça”, e sua função básica é ordenar lógica e cronologicamente os “acontecimentos que constituem a armação da história representada”.²⁰ Outro significado pode ser encontrado na *Poética* de Aristóteles, em que por fábula se entende “a junção das ações realizadas”. Segundo esse ponto de vista, a fábula representa o tema central da narrativa, ponto de partida para as ações se desenvolvem, pois — como definiu Aristóteles — “as fábulas, quer tradicionais, quer inventadas, cabe ao poeta mesmo esboçá-las em linhas gerais e depois dividi-las em

¹⁸ PAVIS, Patrice. Parábola. In: _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 276. (grifo nosso)

¹⁹ Essas concepções foram apresentadas por Pavis. Cf.: PAVIS, Patrice. Fábula. In: _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 157–161.

²⁰ *Ibid.*, p. 158.

episódios e desenvolvê-las”.²¹ O terceiro sentido do termo apresenta a fábula como elemento da estrutura narrativa capaz de contribuir para o desenvolvimento da ação.

Contudo, é em Brecht que a noção de fábula se amplia, ao evidenciar que “construir a fábula é ter ao mesmo tempo um ponto de vista sobre a história (o relato) e a História (os acontecimentos considerados à luz do marxismo)”.²² Nessa perspectiva, Brecht considera que “tudo depende da ‘fábula’, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados”.²³ Segundo essa concepção, a fábula deve permitir ao espectador estabelecer um ponto de vista crítico em relação ao texto dramático e à realidade a que este se refere. Na verdade, “a busca da fábula quer permitir a reconstituição da lógica da realidade apresentada (do significado do relato), ao mesmo tempo que mantendo uma certa lógica e autonomia do relato”.²⁴ Segundo Pavis, essa perspectiva permite a percepção justa da história/História, possibilitando que a fábula esteja em perpétuo processo de elaboração e interpretação.

Interpretações sobre o texto dramático

O recurso da parábola e a linguagem poética de *Ponto de Partida* foram pontos de reflexão daqueles que se propuseram a analisar o texto teatral. Nesse sentido, têm-se, de início, as considerações de Fernando Peixoto e Gianfrancesco Guarnieri — respectivamente, diretor e autor da peça.

Ao discorrer sobre seu trabalho para o entrevistador Ney Gastal, do jornal *Correio do Povo*, Peixoto fez as seguintes ponderações sobre o texto dramático:

— Falar em “**Ponto de Partida**”? Bem, deixa eu ver... O Guarnieri deu uma jogada muito grande, um salto extraordinário em dramaturgia, porque escreveu uma parábola que se passa na Idade Média mas que discute a realidade social dos dias de hoje. É uma peça sobre o Poder, mas que se passa numa aldeia medieval. Então, através deste distanciamento geográfico e temporal, ele conseguiu

²¹ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 47. Coleção: Os Pensadores.

²² Essas concepções foram apresentadas por Pavis. Cf.: PAVIS, Patrice. Fábula. In: _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 159.

²³ BRECHT, Bertolt. Pequeno órganon para o teatro. In: _____. **Estudos sobre teatro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 159.

²⁴ PAVIS, op. cit., p. 159.

uma abertura muito grande em termos de linguagem, de estrutura, e conseguiu partir para um tipo de dramaturgia que nunca havia levado às últimas conseqüências. Para mim é o melhor texto que ele já escreveu. Veja que a parábola sempre foi uma fórmula muito boa para você dizer a verdade.²⁵

Observam-se, como argumento central do diretor a propósito do texto teatral, o uso da parábola e, especificamente, sua eficácia para se discutir a realidade presente. Aliás, a importância da parábola foi analisada por Peixoto em texto publicado no programa do espetáculo *Ponto de Partida* e no prefácio da edição publicada pela editora Brasiliense, esta uma versão ampliada e à qual esta pesquisa recorre.²⁶

No texto, ele inicia suas reflexões, afirmando que, para Brecht, “a parábola é a melhor forma de narração teatral”.²⁷ Primeiro, por sua disposição em *servir à verdade*. Segundo, pelo fato de que a ação e os personagens se situam em tempo e local distantes, permitindo ao leitor/espectador valer-se dessa distância *como processo consciente* para estabelecer, por meio de uma análise aprofundada, um confronto com sua realidade imediata. Terceiro, como instrumento para se dizer a verdade em tempos difíceis.

Com essas considerações, Peixoto aponta que não rotula *Ponto de Partida* como “texto brechtiano”, mas as questões estéticas e políticas apresentadas por Brecht ajudam a compreender o que Peixoto denominou de “transformação na obra dramática de Guarnieri”. Para exemplificar, ele cita os textos teatrais *Eles não usam Black-Tie* e *A Semente* como parte de um realismo direto. Em seguida, menciona *Um Grito Parado no Ar*, *Botequim* e *Basta!* (interditada pela censura) como peças que já caminham para uma linguagem e estrutura poéticas em decorrência das circunstâncias históricas em que foram escritas, obrigando o dramaturgo a empregar o recurso da metáfora. Por fim, Peixoto retoma o texto *Ponto de Partida*, mas antes relembra que a proposta de se discutir o presente pelo passado já foi apresentada antes por Guarnieri, em parceria com Augusto Boal, nos musicais: *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*.

²⁵ GASTAL, Ney. Fernando Peixoto: se pudesse fazer televisão como quero não hesitaria em largar todo o resto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 nov. 1976. S/p.

²⁶ PEIXOTO, Fernando. A Parábola e a Verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 11–16.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

Todavia, como na entrevista concedida a Gastal, ele reafirma o salto qualitativo que *Ponto de Partida* representou para a dramaturgia de Guarnieri, justificando essa hipótese com o fato de que “justamente em assumir as conseqüências e responsabilidades sócio-culturais, e também éticas, do momento histórico em que vive e atua, é que residem seu vigor e sua extrema força”.²⁸ Nesse sentido, o diretor assinala a relação do texto teatral com um contexto histórico *determinado e terrível* em que, “diante de um homem morto, todos precisam se definir”.²⁹ O momento a que se refere é o do assassinato de Vladimir Herzog; mas, a afirmativa de Peixoto de que o texto e o espetáculo nasceram de uma tragédia que marcou suas vidas mas que não foi interesse “ficar nos limites desta tragédia”³⁰ revela as possibilidades temáticas do texto teatral e sua potencialidade quanto a dialogar com as *conseqüências e responsabilidades socioculturais* de seu tempo histórico.

Assim como Peixoto, Guarnieri ponderou sobre o recurso da parábola em seu texto cênico. Questionado sobre os motivos que o levaram do realismo ao domínio da parábola, ele fez a seguinte avaliação:

[...] Logo depois de 1964, com todas as mudanças radicais em todos os cantos do País, evidentemente a Censura se tornou de fundamental importância dentro desse processo. [...] O que sofreu realmente uma repressão bastante grande foi o teatro de temas nacionais, o teatro crítico, o teatro de idéias, de reflexão. [...] No meu caso surgiu a necessidade de enveredar por aquilo que o Brecht chamou e nós chamamos de realismo poético: a utilização da metáfora, a utilização da parábola. Isso é um processo lento. A gente não passa do realismo crítico, do pão-pão, queijo-queijo, para um tipo completamente diferente de linguagem, de um dia para outro. É um caminho que vim seguindo, que começou numa tentativa em “Castro Alves”, onde eu me procurei, me catei, como em “Botequim”. Que continuou no “Grito”, que foi um grande desabafo. Que explodiu no “Basta”, que até hoje não pode ser exibida. E que desembocou, finalmente, no “Ponto de Partida”, onde acho que comecei a dominar melhor a parábola. Dominar no sentido de não usar a parábola para escamotear, e sim, para deixar cada vez mais claras as coisas.³¹

²⁸ PEIXOTO, Fernando. A Parábola e a Verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 13.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p. 15.

³¹ GUARNIERI, MAIS UMA VEZ CAVANDO em busca da raiz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 abr. 1977, p. 33. (grifo nosso)

À luz dessa reflexão pode-se afirmar que não houve, por parte do dramaturgo, um abandono do estilo realista no que se refere a discutir a realidade imediata. A mudança ocorreu na forma de se falar sobre essa realidade, em que o dramaturgo — justificando-se, sobretudo, pelas circunstâncias históricas — começou a trilhar novos caminhos e elaborar uma nova linguagem. Por um lado, se essa nova linguagem não o leva a negar as posturas iniciais de um teatro comprometido com as questões político-sociais, por outro resulta da impossibilidade de se falar abertamente do seu contexto histórico.

Guarnieri apresenta ainda algumas ressalvas quanto a essa nova linguagem, isto é, quanto à imposição do estilo, que acaba por limitar seu alcance: “[...] impedido de dizer uma porção de coisas e de falar de uma porção de comportamentos que são considerados tabus. Sem essa imposição, esse caminho do realismo poético poderia ser bem mais amplo. E muito mais poético”.³²

Contudo, essas ressalvas não parecem comprometer a escrita de *Ponto de Partida*. Isso pode ser observado nas críticas teatrais³³ de Yan Michalski e Sábato Magaldi, que também interpretaram o texto dramático de Guarnieri. Suas críticas ressaltam a força da linguagem poética que permite, no esquema distanciador de tempo e espaço, a possibilidade de um retorno e a conseqüente referência a uma situação próxima e concreta.

Magaldi iniciou suas ponderações ressaltando o surgimento de um importante acontecimento no teatro brasileiro: a encenação do espetáculo *Ponto de Partida*, de Guarnieri. No que se refere especificamente ao texto teatral, o crítico fez a seguinte consideração:

³² GUARNIERI, MAIS UMA VEZ CAVANDO em busca da raiz. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 abr. 1977, p. 33.

³³ Quanto ao uso de críticas teatrais na pesquisa histórica, uma importante contribuição é apresentada por Rosângela Patriota, no livro: *Vianinha — um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. Ao promover uma reflexão sobre o papel desempenhado pela crítica teatral no que se refere à consolidação de determinadas interpretações sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e, em especial, seu texto teatral *Rasga Coração* (1974), Patriota tece as seguintes considerações: [...] o que se pode observar, por meio da literatura especializada, é que a História do Teatro Brasileiro foi e está sendo construída a partir das reflexões dos críticos teatrais. Nesse sentido, algumas discussões devem estar no horizonte da organização desta massa documental, porque não se pode ignorar que estes críticos estiveram imbuídos de idéias, projetos, concepções estéticas e políticas, em suas atuações profissionais. (p. 56) Em relação a essa pesquisa, as críticas serão usadas num primeiro momento para analisar as interpretações que esses críticos teatrais fizeram do texto dramático *Ponto de Partida*. No capítulo 3, uma reflexão sobre a recepção do espetáculo teatral permitirá um aprofundamento da discussão sobre as possibilidades de investigação histórica por meio da crítica teatral.

Ponto de Partida é ao mesmo tempo sùmula e superação de toda dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri. De sùmula, a peça tem a lúcida reflexão sobre a realidade, encontrada em *Black-tie* e *A Semente*, por exemplo. De sùmula, ela tem também o procedimento dramático de refugiar-se na distância temporal, como sucede em *Zumbi*, *Tiradentes* e *Castro Alves*. A superação está no tratamento da linguagem — a metáfora poética, o vocabulário rico e preciso, a palavra irônica e cheia de alusões, a essencialidade clássica.³⁴

Observa-se que esse crítico estabeleceu uma divisão na obra dramaturgica de Guarnieri em que ressaltou a importância de textos como *Black-tie*, *A Semente*, os musicais *Zumbi* e *Tiradentes*, *Animália* e *Castro Alves*, considerando, por sua vez, como “textos menores” *Um Grito Parado no Ar* e *Botequim*. Pertencentes ao chamado “teatro de ocasião”, estes estavam — segundo Magaldi — muito aquém da capacidade estética de Guarnieri, que parecia nesse momento derrotado pelas circunstâncias.

Assim, a superação deu-se com a escrita de *Ponto de Partida*, que Magaldi afirma ser uma “obra de impressionante reflexão sobre a realidade”. Da narrativa, ele destaca que “*Ponto de Partida*, faz um terrível requisitório sobre a manipulação do poder, emocionando pela honestidade e pelo desassombroso do procedimento, sem o menor impulso panfletário”.³⁵ Posto isso, ele teceu uma breve exposição do enredo, apresentando as personagens para, ao final, concluir:

Não era essencial para a peça chegar a termo no inquérito. Importava armá-lo em seus elementos fundamentais, para permitir uma indagação ampla sobre o fenômeno. Como estrutura esse é o mérito maior de *Ponto de Partida*. Com uma felicidade rara, Guarnieri levantou todas as hipóteses. Não chega a funcionar como anticlímax, assim, o desfecho que ele encontrou. Os motivos psicológicos menores para o crime apequenariam o desvendamento da trama. Só não se consuma esse raciocínio porque não era importante o motivo, mas o aparato de que se cercou para escondê-lo.³⁶

Como se pode notar, a avaliação que faz Magaldi de *Ponto de Partida* é positiva. Ele a situa como um momento vital da dramaturgia brasileira e uma reação do teatro de Gianfrancesco Guarnieri, que nos últimos tempos ameaçava declinar-se. Justamente nesse ponto as análises do crítico destoam das propostas que buscam compreender o texto dramático à luz de seu contexto histórico. Ele salienta que, nessa

³⁴ MAGALDI, Sábato. Um momento vital do teatro brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 out. 1976. S/p.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

perspectiva de análise, os textos teatrais *Um Grito Parado no Ar* e *Botequim* representam uma importante contribuição para se refletir sobre a realidade da década de 1970, em especial as limitações políticas impostas à sociedade (*Botequim*) e as dificuldades do setor teatral (*Um Grito Parado no Ar*).

Yan Michalski apresentou uma crítica favorável ao texto teatral. Afirma ele:

Guarnieri atinge, com *Ponto de Partida*, um admirável amadurecimento como dramaturgo e como intelectual engajado. Poucos são capazes de olhar em volta de si com tanta perspicácia; de traduzir aquilo que vêem em tão serena linguagem de sofrida beleza; e de manter intacto, como pano de fundo dessa visão serena, o dom de se indignar diante das coisas que merecem que nos indignemos com elas, fundamental para qualquer autor que se pretenda tornar um espelho do seu tempo.³⁷

Suas análises convergem basicamente para a concepção estética e política de *Ponto de Partida*. Dessa maneira, em suas reflexões o crítico salienta que Guarnieri, ao deixar evidente que suas personagens “simbolizam forças muito maiores do que eles mesmos”, possibilitou que o enredo não se confundisse com um “sombrio drama passionai”, simplificado pela morte de um jovem poeta em razão do inconformismo de uma mulher que o mata por ciúmes de sua vitalidade, ou mesmo a vingança de um casal que, diante da revelação do envolvimento amoroso de sua filha com o poeta morto e a conseqüente gravidez, provocam o aborto de um feto que “mancha a honra da família”.

Assim, para mostrar que *Ponto de Partida* apresenta, sobretudo, uma discussão contundente com uma realidade impedida de expor suas verdades, Michalski se referiu às visões do pastor Dôdo, que — na opinião do crítico — representam uma importante informação que induz o espectador “a querer saber mais sobre as forças ocultas (ou nem tanto) que ali estão em jogo, a inspirar as fantasiosas visões do doido Dôdo”.³⁸ Do mesmo modo, tem-se o comportamento do governante D. Félix, que se mostra aparentemente disposto a fazer justiça, mas que, ante a comprovação de que certas práticas de pessoas próximas a ele escapam ao seu controle, vê-se obrigado a recuar no seu propósito de esclarecer o acontecimento, pois, “quando a autoridade não pode se dar ao luxo de deixar vir à luz certas verdades que

³⁷ MICHALSKI, Yan. Os perigos das verdades (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1977. S/p.

³⁸ Ibid.

dizem respeito ao seu sistema de forças, fazer justiça pode tornar-se uma tarefa impossível”.³⁹

Para Michalski, se as verdades não podem ser expostas por Dôdo e D. Félix, então coube ao espectador sair em busca das verdades; a mais reveladora delas é a de que Birdo não foi a vítima de uma mulher frustrada, “aliás, a vítima nem foi Birdo, o indivíduo: foi a escala de valores que ele simbolizava”.⁴⁰ Seu modo subversivo, seu impulso em transformar a vida da comunidade não podia ser aceito por um poder autoritário e conservador, que pressentia nele uma ameaça a sua autoridade. A morte do poeta representou, portanto, o fim de um desejo de ver as coisas transformadas, enquanto as determinações dos governantes permaneceram intactas.

Michalski refutou essa conclusão em face da presença de Maíra, que conserva a coragem e esperança em tempos melhores. Contudo, no que se refere à função desta personagem no esquema das forças hostis que se estabeleceu na aldeia, o crítico fez a seguinte ponderação:

[...] A lúcida demonstração de comportamentos humanos dentro de um quadro social hostil encontra aqui o seu momento discutível: se Guarnieri queria, como parece evidente, terminar a peça com uma nota de esperança, não se entende que as forças populares, representadas pelo ferreiro e pelo pastor, se omitam por completo até o fim (mesmo admitindo que essa omissão seja justificada por motivos estratégicos), e que a herança da resistência, aliás puramente passiva, fique exclusivamente nas mãos de uma liderança egressa das próprias forças dominantes, atraída à causa da verdade não por uma consciência lúcida, mas pelo impacto de um envolvimento emocional. A contradição é patente, mas até certo ponto mesmo esta solução torna-se aceitável dentro da convenção profundamente poética em que Guarnieri situou a sua exposição.⁴¹

A contradição mencionada por Michalski é passível de contestação na medida em que não se pode afirmar que a oposição de Maíra foi *puramente passiva*; para tanto, basta recordar seu diálogo com o pastor, seu confronto com D. Félix e a súplica que faz ao ferreiro quando este desiste do inquérito: “MAÍRA — Não desistas!... Luta! Continua, não te deixas amedrontar, ferreiro! Se desistes, institui-se o assassinato, o desmando não terá medida...” (p. 74) Talvez o mais apropriado é dizer que sua obstinação se mostrou ingênua e intempestiva: não havia de sua parte uma estratégia

³⁹ MICHALSKI, Yan. Os perigos das verdades (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1977. S/p.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. (grifo nosso)

mais consciente, organizada e, portanto, eficaz para se enfrentar o poder repressivo dos governantes da aldeia.

Igualmente questionável é a hipótese de que Maíra não tem uma *consciência lúcida* e sua busca pela verdade foi movida, sobretudo, pelo impacto de seu envolvimento amoroso com o poeta. Em primeiro lugar, é importante recuperar algumas falas da personagem: “MAÍRA — Não choro a morte, minha mãe. Choro a ausência. Sofro o absurdo, a violência. Esta morte não é de um homem, é de uma aldeia. É a voz da aldeia que morre...” (p. 25); MAÍRA — “Birdo é meu amor, é o amor, pois Birdo é vida” (p. 34); MAÍRA — “Birdo é incômodo, vivo ou morto, pois é a necessidade, presente, sorrindo”. (p. 34) Se por um lado essas falas revelam o amor da jovem pelo poeta, por outro comprovam que ela tem, sim, uma consciência política relativa à morte de Birdo, e a peça ressalta o lado político de sua transformação a partir do contato com o poeta.

Ao analisar a construção do texto dramático, Michalski enfatizou a “*múltipla eloquência da palavra*”, que resultou numa linguagem poética repleta de frases curtas e ritmadas que se juntam em monólogos “que, por mais rebuscados que sejam no seu vocabulário, por mais estilizados que sejam na sua construção gramatical e na ocasional mistura de prosa e rima, nunca se tornam preciosos ou *literários*, no sentido pejorativo do termo”.⁴² O crítico ainda enfatiza que essa linguagem permitiu estabelecer uma “convenção teatral poética” onde os acontecimentos narrados na peça “adquirem uma nova dimensão de coerência”:

[...] numa primeira etapa os personagens transcendem sua qualidade individual para se tornarem símbolos das forças sociais que representam; mas numa segunda etapa eles transcendem o esquema político e voltam ao individual, só que agora no plano superior das grandes paixões trágicas. Dentro deste universo, não é de todo implausível que todas as esperanças e perspectivas fiquem concentradas nas mãos de uma mocinha burguesa, muito pouco consciente da essência das forças que estão em conflito em torno dela, despreparada para qualquer tipo de atuação no sentido de modificar estas forças, mas impulsionada pelo trauma emocional da perda de um grande amor.⁴³

Nesse sentido, observa-se que o crítico justifica a decisão do dramaturgo de sintetizar em Maíra as perspectivas de transformação, baseando-se nas motivações

⁴² MICHALSKI, Yan. Os perigos das verdades (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1977. S/p.

⁴³ Ibid.

individuais da personagem. Se essa conjectura não é de todo inválida, pois o texto teatral indica relações pessoais entre personagens e que Maíra apresenta, de fato, uma atuação desarticulada, pode-se dizer que é simplificador justificar essa escolha apenas com base em termos emocionais. Isso porque, como o próprio Michalski ressaltou, “existem [no texto] elementos muito mais determinantes do que a romântica paixão de Maíra pelo perfeito herói”.⁴⁴

Por conseguinte, é possível avaliar que, dentre esses “elementos”, encontra-se o significado político da transformação de Maíra no contato com o poeta, fator determinante para ela lutar por justiça, seja pela morte de seu amado ou pela dignidade de toda a aldeia. Maíra simboliza, sobretudo, a força social daqueles capazes de transformar a si próprios e, então, buscarem modificar sua realidade. Portanto, se as forças populares — legítimas representantes da transformação social — não assumiram uma atitude de contestação, é porque necessitam rever sua postura ante os acontecimentos, o que não significa ausência da classe trabalhadora na luta contra a opressão. Afinal, Birdo — o poeta morto — é também operário.

Dito isso, *Ponto de Partida* dialoga com o contexto histórico da década de 1970, em que todos são chamados a refletir sobre suas posturas de ação e omissão ante a arbitrariedade de um poder repressivo; por isso vale recuperar os acontecimentos históricos motivadores da escrita do texto dramático e da repercussão de sua encenação para se verificarem as possíveis identificações que o público estabeleceu com esse espetáculo. No dizer de Fernando Peixoto, “a relação deles [dos personagens] com o morto é a peça. E a relação da platéia com o morto é o espetáculo”.⁴⁵ Assim, quando se menciona a identificação do espectador com esse espetáculo, remete-se à sua recepção entre o público para se estabelecerem os diálogos e as interpretações possíveis que a sociedade da década de 1970 manteve com essa encenação.

⁴⁴ MICHALSKI, Yan. Os perigos das verdades (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1977. S/p.

⁴⁵ Depoimento de Fernando Peixoto concedido à professora doutora Rosangela Patriota Ramos em 01 jul. 2002.

*[...] Pra noite do Brasil, meu Brasil / Que sonha
com a volta do irmão do Henfil / Com tanta gente
que partiu / Num rabo-de-foguete / Chora a nossa
pátria, mãe gentil / Choram Marias e Clarices / No
solo do Brasil / Mas sei que uma dor assim
pungente / Não há de ser inutilmente / A esperança
dança / Na corda-bamba de sombrinha / E em
cada passo dessa linha / Pode se machucar / Azar!
A esperança equilibrista / Sabe que o show de todo
artista / Tem que continuar...*

O Bêbado e a Equilibrista
BOSCO, João / BLANC, Aldir

Capítulo 3

Ponto de Partida (1976): diálogos com a História e a recepção do espetáculo teatral

Governo Geisel e o “Caso Herzog”: “abertura lenta, gradual e segura” versus “arbitrariedade, tortura e morte”

No capítulo anterior ressaltou-se a necessidade de recontar acontecimentos históricos motivadores da escrita de *Ponto de Partida*, o que permite dialogar com uma conjuntura específica: a morte do jornalista Vladimir Herzog e um processo de “distensão” política no país iniciado no governo de Ernesto Geisel (1974–1978), que se dispunha a promover uma abertura “lenta, gradual e segura”. Mas um exame cuidadoso dessa época revela que esse projeto estava repleto de ambigüidades, retrocessos e interrupções: se é possível dizer que houve passos importantes rumo à liberalização política, também o é afirmar que em outros momentos houve recrudescimento do regime, dissonante de uma idéia de democracia. Assim, convém caracterizar a situação econômica e política do país quando o presidente Geisel assumiu o poder.

Na economia, uma crise mundial resultante do elevado preço do petróleo¹ acarretou, no Brasil, a falência de um modelo econômico responsável pelo intenso crescimento do país entre 1968 e 1973. Nessas circunstâncias adversas, os rumos da economia se alteraram, aniquilando o modelo de desenvolvimento do aclamado “milagre econômico”, baseado, acima de tudo, na exportação de bens manufaturados e importação de equipamentos e tecnologia avançados. “Com a crise e a desvalorização do dólar, caíram os valores das exportações, ao mesmo tempo que continuavam aumentando o volume e os valores das importações, significando déficit na balança comercial e o recurso a novos empréstimos”.² Esses fatores levaram a nação a enfrentar um longo período de ajustamento, endividamento externo e, a partir da segunda metade dos anos de 1970, uma intensa recessão econômica.

No campo político, o projeto de “distensão” ou “abertura política” subordinou-se ao princípio básico de mantê-lo sob controle do governo e nos limites

¹ Segundo Habert, *Aparentemente, os primeiros sintomas da crise mundial manifestaram-se na esteira da chamada “crise do petróleo”, quando os países árabes membros da OPOP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) e responsáveis pela maior parte da produção mundial de petróleo suspenderam suas exportações em represália ao apoio dado a Israel por potências do Ocidente na guerra do Oriente Médio. A medida provocou a elevação dos preços mundiais do petróleo que em pouco tempo triplicaram. O encarecimento do petróleo [...] prejudicou os países não-produtores como Alemanha e Japão e, sobretudo, aqueles países menos desenvolvidos que eram grandemente dependentes do petróleo importado, a exemplo do Brasil.* In: HABERT, Nadine. **A Década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira.** 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 40–41.

² Ibid., p. 41.

da ordem — havia até a manutenção dos aparelhos repressivos e a aplicação profusa do AI-5 e da Lei de Segurança Nacional. Porém, uma abertura segura tinha como um grande desafio enfrentar os oponentes no próprio universo militar, em especial os radicais da “linha dura”, que buscavam inviabilizar o processo:

Entre os militares, este projeto, defendido pelo “grupo castelista” (do qual faziam parte Geisel e Golbery do Couto e Silva, um dos principais mentores do projeto), não tinha apoio unânime, encontrando resistências no grupo da “linha dura” para o qual a ditadura militar devia se manter inalterada “em nome da Segurança Nacional”. A realização do projeto de “abertura” implicava a diminuição da influência dos “duros” no governo, sem contudo desmontar o aparelho repressivo ocupado por militares deste grupo. Em geral, os embates entre “castelistas” e “duros” foram travados nos bastidores do poder e pelo menos em duas ocasiões expressaram-se mais abertamente: nos assassinatos sob torturas dos presos políticos Vladimir Herzog e Manoel Fiel Filho e na sucessão presidencial de Geisel por Figueiredo.³

Compunham, portanto, a conjuntura que se formou diferentes posições políticas interessadas nas mudanças e na permanência do *status quo*. Uma avaliação do ministério no governo Geisel que destacavam nomes como os de Armando Ribeiro Falcão, responsável pelo Ministério da Justiça, e do general Golbery do Couto e Silva, da Casa Civil, revela as ambigüidades da distensão e a responsabilidade de cada indivíduo no processo. Homem autoritário, Falcão *desenvolveu laços de lealdade ao regime militar*, dando a seu ministério um perfil condizente com a “linha dura” da ditadura.⁴ De estilo oposto, Golbery exerceu função decisiva na formulação, na

³ HABERT, Nadine. **A Década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 44.

⁴ A pesquisadora D’ Araujo, ao examinar o arquivo pessoal do presidente Ernesto Geisel — em particular os documentos relativos ao Ministério da Justiça —, observou que, apesar de esse governo se mostrar favorável a um processo de transição, as “medidas de endurecimento do regime” empreendidas pelo ministério da Justiça sobrepunham-se “àquelas que preconizavam a democratização”. Tais medidas, segundo D’ Araujo, deviam-se, sobretudo, a atuação do ministro Armando Falcão, mas refletiam também a estratégia do governo Geisel de conduzir a mudança “sem desautorizar os aliados que sustentavam as bases do regime”. Desse modo, *conhecido pela liderança do processo de abertura política, a imagem do governo Geisel que sai desses papéis é a que enfatiza o controle político, a repressão à esquerda e à oposição, e a censura à imprensa. O ministério ali retratado situa-se mais como um espaço da “linha dura” do que como a esfera que comandou a mudança. Dito de outra forma, espelha mais o lado duro da ação do governo, pois efetivamente o governo Geisel usou os poderes excepcionais da ditadura, fechou o Congresso, cassou mandatos e comandou operações violentas contra os comunistas*. (p. 23) Ao fazer esta reflexão, D’ Araujo se preocupa com ressaltar que a análise desses documentos não permite uma compreensão global do plano político do governo, mas retrata “o perfil e a atuação do ministro e do grupo militar a ele vinculado”. Os documentos revelam as ambigüidades que marcaram esse período, em que *Geisel chegou a insinuar [em depoimento] que Armando Falcão teria feito o “trabalho sujo” do governo, enquanto outras lideranças dariam andamento ao projeto de distensão “lenta, gradual e segura”*. (p. 26) Cf.: D’ARAÚJO, Maria Celina.

condução e no controle da dinâmica da abertura. Suas idéias indicativas da independência do governo em relação tanto à oposição política quanto à “linha dura” não encontravam respaldo entre militares radicais que “acusavam-no de ter urdido o desastre eleitoral de 1974 para articular sua candidatura a presidente, tramando uma anistia, a formação de um novo partido trabalhista e a abertura de uma CPI contra [os] Órgãos de Segurança”.⁵

Tais acusações resultavam da proposta de fim do bipartidarismo (Arena e Movimento Democrático Brasileiro/MDB), defendida por Golbery, e, sobretudo, da derrota do partido governista (Arena) nas eleições diretas de 1974, quando a bancada oposicionista (MDB) ampliou seus cargos no Senado, na Câmara dos Deputados e fez maioria nas assembleias legislativas nestes estados: Acre, Amazonas, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo. Assimilada e garantida pelo governo, a reviravolta eleitoral representou importante ganho da sociedade na luta pela retomada do Estado de Direito e acirrou a crise interna entre os militares.⁶ Em meio a essa disputa entre “liberais” e “linha dura”, o ano de 1975 se definiu como de “caça aos comunistas”. Se já não havia mais o perigo da luta armada,⁷ a atenção se voltou ao

Ministério da Justiça, o lado duro da transição. In: CASTRO, Celso; D'ARAUJO, Maria Celina. (Org.). **Dossiê Geisel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2002, p. 21–40.

⁵ GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 68.

⁶ O historiador Couto fez a seguinte avaliação sobre as expectativas do governo Geisel para as eleições de 1974: [...] *Sua expectativa era a de que o início da distensão trouxesse maior equilíbrio ao sistema bipartidário, ameaçado pelo esmagamento eleitoral do MDB nas eleições anteriores. Além disso, eleições relativamente livres contribuiriam para fortalecer a aceitação e legitimidade política do governo. Houve maior liberdade para a realização das campanhas eleitorais. A mais importante inovação foi o acesso dos candidatos às redes de televisão.* (p. 160) Contudo, a derrota do governo evidenciou o equívoco de sua estratégia política e assim, *no futuro, escaldado do pleito de 1974, o governo iria mudar unilateral e casuisticamente as regras eleitorais para melhorar o desempenho da Arena. Como o uso e o acesso à televisão, por exemplo.* (p. 165) Couto referia-se as eleições municipais ocorridas em 1976, em que o governo conclui que o acesso relativamente livre ao rádio e à televisão tivera influência acentuada na vitória oposicionista. (p. 195) Diante dessa conclusão, a alternativa encontrada foi editar a “Lei Falcão” (referência ao ministro da Justiça), *que disciplinou e limitou o uso do rádio e da televisão para fins eleitorais.* (p. 195) Foram proibidos os debates políticos, a afixação de cartazes em locais públicos, reduzindo a campanha eleitoral nos meios de comunicação à leitura dos dados do candidato e da exposição de sua foto na TV. Essas medidas prejudicaram sobremaneira o MDB, pois o partido não possuía estrutura nem diretório em muitos dos municípios brasileiros. Observa-se nessas atitudes um recuo no processo de distensão que, para Geisel e Golbery, tornou-se necessário, pois não fazia parte de seus planos uma transferência imediata de poderes para seus opositores do MDB. Cf.: COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964–1985. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

⁷ A sucessão de diversas medidas de endurecimento do regime, sobretudo nos primeiros anos de 1970, com a criação de uma poderosa rede de DOI-CODIs, provocou a derrota de organizações de esquerda que viram na guerrilha e nas ações revolucionárias a possibilidade real de combater a ditadura — a exceção foi a Guerrilha do Araguaia, ativa até princípios de 1975, quando também foi dizimada pelas

partido de esquerda que, embora clandestino, tinha certa capacidade de articulação: o PCB. Assim, artistas, estudantes, jornalistas e profissionais liberais identificados como militantes do partido se tornaram alvo preferencial dos agentes do Destacamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI).⁸ Para os radicais, cujos principais representantes dominavam os órgãos de repressão e a quem o processo de abertura tanto incomodava, tornou-se prioritário provar que o país se encontrava sob a ameaça comunista e, desse modo, minar o projeto do governo.

Para tanto, era necessário dismantelar o Partido Comunista Brasileiro e prender seus principais dirigentes; em ação conjunta do Centro de Informação do Exército (CIE) com o Serviço Nacional de Informações (SNI),⁹ promoveu-se um levantamento detalhado sobre o PCB, que chegou a encontrar até uma base do partido dentro da Polícia Militar paulista. Iniciada em janeiro, a “caçada” levou ao cárcere dezenas de pessoas: em junho, foram contabilizados 38 presos; em setembro — mês anterior ao assassinato de Herzog — a documentação oficial do II Exército informava a existência de 12 presos na carceragem do DOI em São Paulo:

Todos os presos tinham um ponto em comum: eram acusados de pertencer ao Partido Comunista Brasileiro, ilegal naquela época. O comitê estadual do PCB — homens e mulheres que viviam na clandestinidade, sob nomes falsos — tinha sido quase todo capturado, entre fins de setembro e começo de outubro. Essas prisões desencadearam uma verdadeira operação de guerra em que foram seqüestradas, presas e torturadas quase cem pessoas: profissionais liberais, estudantes, trabalhadores, membros do MDB — o único

Forças Armadas. Sobre a luta armada no Brasil durante as décadas de 1960/1970, consultar: GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003.

⁸ O Exército assumiu, em 1970, por meio de um documento intitulado “Diretriz de Segurança Interna”, o comando das atividades de segurança, adquirindo supremacia sobre a administração civil e sobre a Marinha e a Aeronáutica. Com isso, foram criados, nas principais capitais, os DOI-CODIs (Destacamento de Operações Internas — Centro de Operações de Defesa Interna). Os de São Paulo e Rio de Janeiro eram os mais ativos. Em São Paulo, o DOI herdou a estrutura da Operação Bandeirantes (OBAN), criada em 1969, por meio de uma “Diretriz para a Política de Segurança Interna”, responsável pelas normas que centralizavam o sistema de segurança repressivo no país. Cf.: GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 59–68; 175–190.

⁹ De acordo com Castro, as “apreciações” [do SNI] *sempre procuram assinalar o caráter ainda “revolucionário” que o país estava vivendo, mesmo considerando-se o projeto de “abertura” assumido por Geisel. A partir desse pressuposto é que são julgadas todas as manifestações consideradas de oposição ao governo, quer legais, quer “subversivas”*. (p. 43) Em outra passagem, Castro salienta que, embora a categoria “subversão” tivesse um caráter amplo, no fundo, reduzia-se “a uma estratégia comunista”. (p. 51) Cf.: CASTRO, Celso. As apreciações do SNI. In: CASTRO, Celso; D’ARAUJO, Maria Celina. (Org.). **Dossiê Geisel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2002, p. 41–61.

partido de oposição legal —, dirigentes sindicais e gente sem nenhum tipo de militância política.¹⁰

Em outubro, após prenderem mais de uma dezena de jornalistas acusados de participar de atividades subversivas e comunistas, dentre os quais Paulo Sérgio Markun, chefe de reportagem da TV Cultura, e Rodolfo Konder, jornalista da revista *Visão*, os agentes do DOI se dirigiram à sede da TV Cultura, em busca de Vladimir Herzog. Um conjunto de fatores desencadeou a prisão do jornalista. Primeiro, a ligação com PCB; segundo, o fato de que a indicação dele para a direção de jornalismo da emissora foi interpretada como “a volta dos subversivos à TV do governo paulista”.¹¹ A aprovação do governador Paulo Egydio Martins (nomeado ao governo de São Paulo pelo presidente Geisel) para que Herzog assumisse a direção de jornalismo em substituição a João Walter S. Smolka, homem que, segundo o SNI, sempre procurou cooperar com os órgãos de segurança, assumiu um significado especial para os militares da “linha dura”: “a insinuação do comprometimento do governo ‘aberturista’ com a subversão na imprensa”.¹²

A esses fatores se acrescenta um terceiro, um incidente que marcou o início da gestão de Vlado: o noticiário do dia 3 de setembro de 1975, apresentado ao meio-dia, trouxe um documentário inglês de 7 minutos sobre Ho Chi Minh, líder comunista do Vietnã do Norte. Herzog vetou o documentário do telejornal noturno, mas a reportagem repercutiu negativamente no dia seguinte. Segundo Paulo Markun, “o documentário assumiu ares de provocação”.¹³ A TV Cultura foi acusada de manter “infiltrada” em seu quadro de funcionários elementos de esquerda e veicular informações tendenciosas. O jornalista Cláudio Marques — ligado à “linha dura” do

¹⁰ MARKUN, Paulo. (Org.). **Vlado: Retrato da morte de um homem e de uma época**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 09-10.

¹¹ Vladimir Herzog trabalhou na emissora anos antes, no período em que foi implantado o telejornalismo na TV Cultura. À época destacou-se na programação o *Hora da Notícia*. Com duração de dois anos, o programa atraiu *permanente repressão e censura, por furar o bloqueio do regime, dando uma visão crítica dos assuntos internacionais e das reais condições de vida do povo brasileiro. A idéia, absolutamente anticlandestina, era procurar, sem provocações, criar ali uma possibilidade de se enxergar o país real, em oposição à imagem idealizada de um país sem problemas, em paz, forjada pela ditadura e impingida aos meios de comunicação (geralmente coniventes). Em 1974, o programa sofre intervenção e toda a direção [inclusive o Vlado] é demitida*. Cf.: **Vlado 30 anos depois**. Direção de João Batista de Andrade. Europa Filmes (DVD). Color. 86 min. 2006. Extras: Biografia.

¹² Ibid.

¹³ **Vlado 30 anos depois**. Direção de João Batista de Andrade. Europa Filmes (DVD). Color. 86 min. 2006.

governo militar — alardeou, em sua coluna e programa de TV, a “infiltração” comunista na TV Cultura: reduto da subversão. Em um ataque, escreveu no jornal *Última Hora*:

Bastante comentada, por sua “oportunidade” e “qualidade”, a reportagem levada ao ar na quarta-feira, pela TV Cultura, em seu programa noticioso do meio-dia. Inúmeros minutos da programação da emissora educativa foram dedicados à história do Vietnã e às lutas que ali ocorreram nos últimos anos, dando-se especial destaque a pensamentos e à figura de Ho Chi Minh, o líder comunista do Vietnã do Norte. Pode ser que exista uma razão muito forte para tal tipo de preocupação na TV Cultura, mas não há dúvida que, no Brasil, existem temas muito mais educativos e salutares do que a história dos conflitos na Indochina ou os conceitos do vietcongue.¹⁴

O episódio foi encerrado com um esclarecimento do então secretário da Cultura José Mindlin, que saiu em defesa dos jornalistas e prometeu investigar os fatos quando fossem concretos. Quanto a Herzog, Mindlin se limitou a dizer que “lhe parecera um profissional sério, tinha a ficha limpa e não podia ser responsabilizado por algo que havia sido colocado no ar no dia de sua posse e que, portanto... seria uma injustiça demiti-lo”.¹⁵ Assim, Vlado continuou no cargo, mas a junção desses fatores, mais as mudanças promovidas por ele no telejornal da emissora, abriu caminho para que os agentes viessem ao seu encalço.¹⁶

¹⁴ MARKUN, Paulo. **Meu querido Vlado**: a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 79.

¹⁵ Ibid., p. 80.

¹⁶ A postura de Vladimir Herzog à frente do jornalismo da TV Cultura refletia o perfil político do jornalista ao longo de sua trajetória profissional e de vida. Vlado, como era comumente chamado pelos amigos, nasceu na cidade de Osijek, Iugoslávia. Na infância, com a família, vivenciou as dificuldades da perseguição nazista aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Com o fim da guerra, a família se mudou para o Brasil, em busca de oportunidades de trabalho. Anos depois, em 1959, Vlado entrou para o curso de Filosofia da Universidade de São Paulo. Nesse mesmo ano, iniciou suas atividades jornalísticas no jornal *O Estado de S. Paulo*, mas “fazer cinema, e cinema documental, tinha se tornado a sua principal aspiração”. Sua sensibilidade para as artes — teatro, música, cinema, literatura — e seu prazer em falar de arte e cultura o fizeram “aproximar-se dos movimentos culturais voltados para o Brasil real: o teatro de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, o cinema novo de Nelson Pereira dos Santos”. No entanto, “ainda que viesse a colaborar na ‘página de arte’ e no suplemento [literário do *Estado*], continuaria repórter de assuntos gerais”. Com o golpe militar, em 1964, Vlado, casado com Clarice e “insatisfeito com a situação do país e com o clima no *Estadão*”, conseguiu uma bolsa de estudos e estágio na emissora estatal de TV de Londres, a BBC. “Ali, Vlado completaria o seu amadurecimento profissional, político e cultural; [e] transferiu seu interesse imediato do cinema documental para a TV”. E, assim, em fins de 1968, voltou ao Brasil. No início da década de 1970, assumiu o cargo de editor de cultura da revista *Visão*. Segundo Markun: *O produto mais lembrado de sua passagem pela revista é a capa que apresentava uma jovem de olhos vendados e uma pergunta: O que há com a cultura no Brasil? Escrita a quatro mãos com Zuenir Ventura [...] o texto indicava dois fatores como os principais responsáveis pela crise da cultura: o AI-5 e a censura. [...] E ainda apontava o dedo para a censura, responsável pela proibição de mais de cem peças de teatro, trinta filmes e 61 músicas.* (p. 39) Em 1975, assumiu o jornalismo da TV Cultura, onde “sua atuação

Mesmo informado de que seria preso — seu nome havia sido citado em interrogatórios —, Vlado não quis fugir. Então, na noite de 24 de outubro, sexta-feira, os agentes do DOI foram prendê-lo na redação da Cultura. Sob a alegação de que estava terminando a edição de um telejornal, Herzog se prontificou a prestar esclarecimentos na sede do DOI-CODI na manhã seguinte. A interferência de diretores da empresa e de colegas de trabalho contribuiu para que Vlado passasse aquela noite em casa. No sábado ele se apresentou; horas depois foi assassinado. “Duas hipóteses principais circularam. A primeira, de que teria havido um ‘acidente de trabalho’ dos torturadores. A segunda, de morte proposital, como provocação dos radicais ao governo. As duas eram estarrecedoras”.¹⁷

Na mesma noite, o comando do II Exército noticiou, em nota oficial, que Vladimir Herzog havia cometido suicídio na sala onde confessou ser membro do PCB. Como justificativa para a morte, a versão de que Vlado, para não admitir ser agente da KGB e braço direito do governador Paulo Egydio — como ficara comprovado —, suicidou-se. A incredulidade e indignação de todos começaram a romper as barreiras do medo. Contrariando as normas de que os mortos no DOI fossem enterrados poucas horas após a morte e com discrição, Clarice Herzog exigiu um velório, ocorrido no domingo, no Hospital Albert Einstein; o caixão permaneceu fechado. Antes, porém, o corpo passou pelo Instituto Médico Legal (IML), para ser autopsiado. Jornalistas se revezaram numa vigília permanente, a fim de impedir que órgãos de segurança pressionassem para que o enterro fosse ao amanhecer.

A cada instante, centenas de pessoas chegavam ao velório, a exemplo do cardeal D. Paulo Evaristo Arns e do senador Franco Montoro (MDB). Acompanhado por cerca de 600 pessoas, o enterro transcorreu em clima de tensão. Vlado não foi enterrado nas quadras destinadas aos suicidas no Cemitério Israelita; mas a cerimônia,

política se exprimia na preocupação de abrir espaço à presença do povo nos noticiários”. Ainda segundo Markun, *sob o comando de Vlado, o jornal passou a abrir com manchetes sobre assuntos de utilidade pública — desidratação infantil, novas tarifas do transporte público, o Dia do Professor. Quando a notícia envolvia decisões oficiais, o enfoque era para as suas conseqüências na vida das pessoas. [...] Se havia um fato relevante na política brasileira, governo e oposição recebiam o mesmo espaço.* (p. 85; 87) Para Herzog, a forma encontrada para lutar contra a ditadura se deu na maneira de como tratar a notícia: opor-se às mentiras fabricadas pelos aparelhos de propaganda do governo. Cf.: MARKUN, Paulo. **Meu querido Vlado**: a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. As demais citações foram extraídas do relato de Luís Weis sobre o perfil político de Vlado Herzog, publicado em: MARKUN, Paulo. (Org.). **Vlado**: retrato da morte de um homem e de uma época. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 36–52.

¹⁷ COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964–1985. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 179.

em geral de duas horas, aconteceu em 15 minutos, indignando familiares e amigos. Segundo relato de Hamilton Almeida Filho,¹⁸ a chegada de quatro jornalistas — Paulo Sérgio Markun, George Duque Estrada, Anthony de Christo e Rodolfo Konder, presos antes de Vlado — foi o clímax do nervosismo que atingiu as pessoas presentes. Todos tinham interesse em saber sobre as últimas horas de Vlado nas dependências do DOI-CODI; os jornalistas, no entanto, só informaram que teriam de se apresentar novamente no DOI na manhã seguinte. A liberação tinha sido excepcional — para o enterro.

Com a notícia da morte de Herzog, começaram a chegar à sede do Sindicato dos Jornalistas as primeiras manifestações de solidariedade. Quando o acontecimento se tornou público, telegramas e cartas de apoio à categoria vieram de todo o Brasil e até do exterior. O sindicato recebeu a adesão de associações de classes, sindicatos de outras categorias — como o Sindicato dos Artistas e a Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais —, jornalistas, deputados, pessoas do povo e estudantes. Transformou-se num espaço onde se reuniram os setores mais combativos de oposição ao regime. Diante disso, a diretoria optou por uma série de diretrizes, que embora tenha desagradado a muitos se tornou fundamental naquele momento. Segundo Jordão, membro da diretoria à época:

Sob a liderança de Audálio Dantas, que a cada momento mais se afirmava, não houve vozes discrepantes nas decisões que tomamos e nas diretrizes que traçamos para conduzir a luta dos jornalistas. Em primeiro lugar, não poderíamos declarar o Sindicato em assembléia. [...] concordamos que sua formalização como tal era um risco que não podíamos assumir, até por razões estatutárias e legais, dada a presença de pessoas estranhas à categoria dos jornalistas. [...] “Anti-democrática” foi dos termos mais freqüentes que ouvimos para qualificar nossa decisão de conduzir aquela concentração — e as que se realizariam nos dias seguintes — como “reuniões de informação” [...] Para nós, essa tinha sido a melhor saída encontrada no momento... Paradoxalmente, a tribuna que se abria aos jornalistas e às forças democráticas que viam no Sindicato o único canal de protesto e debate existente naquele momento, era um órgão, em última instância, dependente e subordinado ao Ministério do

¹⁸ ALMEIDA FILHO, Hamilton. **A Sangue Quente**: a morte do jornalista Vladimir Herzog. São Paulo: Alfa-Omega, 1978, p. 28–30. Na verdade, esse relato integra um minucioso trabalho jornalístico sobre a morte de Herzog, desenvolvido para o jornal *EX-16* (novembro), periódico da imprensa alternativa que foi às bancas em 6 de novembro de 1975. Sua divulgação ocasionou a decretação da censura prévia ao periódico, e, numa decisão conjunta, seus editores encerraram as atividades do jornal com a publicação do *EX-17* (dezembro). Depois, em 1978, foi publicada em forma de livro-reportagem a matéria que apresentou, dois anos antes, um relato aprofundado dos fatos que conduziram e se seguiram à morte de Vladimir Herzog, embasando-se em depoimentos, laudos, notas e documentos oficiais.

Trabalho por uma legislação que, com justificado empenho, os dirigentes sindicais lutam para derrubar.¹⁹

As manifestações de protesto se estenderam à Universidade de São Paulo (USP), onde os estudantes entraram em greve com o apoio de professores. Movimentos semelhantes — boicote às aulas — aconteceram em outras universidades, em especial na área de comunicação, e chegaram a outros Estados.²⁰ Vozes de todo o país e até do exterior²¹ se manifestaram sobre o assassinato “transformado” em suicídio. A necessidade de resistir à opressão fez o medo dar lugar à indignação e impelir a sociedade e setores de oposição a denunciarem as arbitrariedades da ditadura militar.

Jornais como o semanário *Movimento* tiveram artigos censurados; outros como o *Tribuna da Imprensa* foram impedidos de divulgar “O Caso Herzog” — como ficou conhecido o episódio. Houve, ainda, os que escreveram notas, colunas e editoriais denunciando o clima de terrorismo no país, dentre os quais, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*. Também ligados à “grande imprensa”, os diários *Folha de S. Paulo* e *Folha da Tarde* adotaram uma linha editorial marcada pela cautela, mantendo-se “declaradamente como força auxiliar dos órgãos de repressão”.²² Desse modo, as diferentes posições assumidas pela imprensa revelaram os “limites” de

¹⁹ JORDÃO, Fernando. **Dossiê Herzog**: prisão, tortura e morte no Brasil. 5. ed. São Paulo: Global, 1984, p. 55-56.

²⁰ *O Estado de S. Paulo* divulgou a seguinte nota: “Os alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e os de quase todos os cursos da Pontifícia Universidade Católica decidiram ontem paralisar as aulas, em protesto contra as prisões de jornalistas, estudantes e professores universitários e pela morte do jornalista Vladimir Herzog. Na Faculdade de Medicina da Santa Casa e nas Faculdades Objetivo os estudantes também se manifestaram contra os últimos acontecimentos. Na Universidade de São Paulo, quase todas as faculdades continuam com as aulas paralisadas. [...] Um abaixo-assinado contendo a adesão de mais de 500 professores da USP será entregue hoje ao reitor, que deverá remetê-lo depois ao governador Paulo Egídio”. ESTUDANTES param. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31, out./1975. Disponível em: <<http://www.fpabramo.org.br/especiais/vlado/apresentacao.htm>>. Acesso em: 15 set. 2003.

²¹ Publicações estrangeiras como os jornais *Le Monde*, da França, *The Guardian*, da Inglaterra, e *The Times*, dos Estados Unidos, publicaram reportagens sobre a morte de Herzog. No geral, as notícias versavam sobre o impacto da morte, além de fazerem críticas severas à versão oficial de suicídio e às práticas arbitrárias do governo militar, que impediam a liberdade de imprensa no país.

²² PEROSA, Lílían M. F. de Lima. **Cidadania Proibida**: o caso Herzog através da imprensa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo, 2001, p. 29.

atuação desses jornais e, sobretudo, as contradições e ambigüidades que marcaram esse período.²³

No governo, as opiniões foram contraditórias. O ministro da Justiça, Armando Falcão, um dos representantes da “linha dura”, manteve-se firme quanto às acusações, chegando mesmo a ignorar os protestos contra a ditadura ao afirmar que o

²³ Perosa faz uma reflexão sobre a atuação da “grande imprensa” paulista no “Caso Herzog”: analisa artigos veiculados nos diários *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo* e *Folha da Tarde*, examinados segundo três temas: morte, ato ecumênico e divulgação do inquérito policial militar, com a preocupação primordial de ressaltar o tratamento específico de cada periódico dado ao caso e confrontando os conteúdos entre os jornais e, também, com bibliografias que se debruçaram sobre o “Caso Herzog” e o papel da imprensa no período da ditadura militar. Uma análise surgida do contato com essa documentação e que se revelou de extrema importância foi o de examinar a situação da imprensa no cenário da abertura. Isso porque, ao longo do regime militar, a imprensa sofreu forte interferência em seu trabalho, e a veiculação de informações ao leitor foi uma preocupação dos governos militares, pois era necessário preservar a imagem do regime e manter a sociedade alheia às suas ações arbitrárias. Com o governo Geisel, a remoção da censura à imprensa se tornou realidade, porém a saída dos censores das redações dos jornais foi seletiva: além de o governo não editar nenhuma legislação ou ato formal pela liberdade de imprensa — seguindo a linha da abertura lenta, gradual e segura —, ela não foi destinada a todos os jornais. Segundo Perosa: *a prioridade que os planejadores davam em relação à imprensa tinha razões justificadas. Eles estavam determinados a usá-la como meio de intimidação aos órgãos de repressão que se opunham ao projeto da abertura* [a oposição representada pela “linha dura”]. (p. 41) Por outro lado, era preocupação do governo que esse processo de liberalização não resvalasse “para a crítica aos fundamentos daquele Estado”, daí a adoção de uma estratégia em que a liberdade de imprensa se deu por meio de um método gradual e desigual entre os diversos órgãos; além disso, *todo o ato de suspensão da censura prévia era acompanhado de recomendações contra excessos* (p. 47), estimulando, assim, a autocensura, *importante mecanismo limitador da ação da imprensa no processo de abertura política*. (p. 48) Perosa chama a atenção, contudo, para o fato de que o receio de que atitudes mais agressivas da imprensa pusessem em risco o processo de abertura não foi o único motivo para a autocensura: aliado a isso, estava, sobretudo, a “autopreservação”, ou seja, jornais que colaboraram com o Estado estabelecido para preservar seus interesses políticos e financeiros, como o grupo Frias (*Folha de S. Paulo* e *Folha da Tarde*), *que assumiu sem discussão a “autocensura”, já que o grupo estava em plena expansão de seus negócios*. (p. 31) Apesar disso, a imprensa foi instrumento essencial ao processo de vitalização e ampliação da distensão política, em especial à medida que o medo e o silêncio deram lugar à necessidade de denunciar a força do arbítrio. Por outro lado, esteve a imprensa alternativa (com censura prévia até 1978) ou “nanicos”, como eram chamados, responsável pela veemente cobrança de uma restauração democrática, dos direitos humanos e pelas críticas ao modelo econômico. Esses periódicos objetivavam não só se opor ao governo, mas também participar ativamente das transformações pelas quais lutavam, promovendo debates sobre assuntos econômicos, políticos e culturais. Com linhas editoriais distintas, a imprensa alternativa se identificou em torno de um projeto comum: o combate à ditadura, a um capitalismo periférico e ao imperialismo, que se encontravam personificados no governo militar. O boom da imprensa alternativa no Brasil, ocorrido na primeira metade da década de 1970, possibilitou o surgimento de importantes periódicos que tinham por fundamento *contribuir para a formação de uma consciência crítica nacional*. Dentre os mais representativos, estavam *O Pasquim*, *Bondinho*, *Versus*, *Coojornal*, *Repórter*, *EX*, *Opinião*, *Em Tempo* e *Movimento*, dentre outros. A posição veemente e corajosa de contestação ao regime militar levou a censura a uma atuação ostensiva e implacável sobre esses jornais. Não se pretende, nessas breves linhas, esgotar esse assunto, complexo e de importância para o debate historiográfico. Nesse sentido, vale ressaltar alguns trabalhos que realizam uma profícua reflexão sobre censura e imprensa no Brasil:

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968–1978)**: o exercício cotidiano da dominação e da resistência: *O Estado de S. Paulo* e *Movimento*. São Paulo: Edusc, 1999.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

país se encontrava em ordem e tranqüilidade. O presidente Geisel, por sua vez, conservou um discurso mais conciliatório, embora deixasse claro que não aceitaria contestações abalarem a “tranqüilidade” do país, como se comprovou nessa nota divulgada pelo diário *O Estado de S. Paulo* — a nota evidencia, ainda, que, nos mesmos jornais onde se relatavam as oposições ao regime, viam-se advertências e ameaças aos supostos “subversivos”.

O presidente Geisel encara a morte do jornalista Vladimir Herzog como um “episódio lamentável” mas não vai permitir que as repercussões do ato sejam utilizadas para conturbar a ordem e gerar um clima de inquietação em todo o País [...]. Trata-se de um fato consumado e o que o governo vai fazer é impedir que ocorram novos incidentes dessa natureza. [...] Temos que evitar que uma manifestação de solidariedade sirva de instrumento de intranqüilidade ou de contestação. Aqui cabe lembrar uma frase do general Golbery: segurem os seus radicais que nós seguramos os nossos.²⁴

A manifestação de solidariedade a que Geisel se referiu foi a realização de um culto ecumênico na Catedral da Sé em homenagem a Herzog. A decisão de se fazer o culto foi tomada em assembléia no Sindicato dos Jornalistas. Para celebrá-lo, fizeram-se presentes o cardeal D. Paulo Evaristo Arns, pelos católicos; o reverendo Jaime Wright, em nome das igrejas evangélicas, e, como representante judeu, o rabino Henry Sobel.

A semana em que ocorreu o culto, que começou com a morte do jornalista, foi marcada não só por protestos pró-Direitos Humanos, mas também pela ameaça de líderes governamentais dirigidas, sobretudo ao Sindicato dos Jornalistas. Na contra-ofensiva, o governo se preparou para a cerimônia na Catedral da Sé. Além de manter a presença maciça e ostensiva de policiais nos limites próximos à catedral, organizou uma ação denominada “operação Gutemberg”, em que a polícia montou barreiras em vários bairros da cidade para dificultar o acesso ao centro e, assim, impedir o comparecimento maciço da população. “A censura policial impediu que a notícia fosse divulgada pelo rádio e pela televisão, proibidos também de darem qualquer cobertura ao Culto”.²⁵

²⁴ GEISEL lamenta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 1975. Disponível em: <<http://www.fpabramo.org.br/especiais/vlado/apresentacao.htm>>. Acesso em: 15 set. 2003.

²⁵ JORDÃO, Fernando. *Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Global, 1984, p. 70.

Mesmo com todo o aparato repressivo, oito mil pessoas foram à praça da Sé. A catedral ficou lotada, e muitos acompanharam a cerimônia pelo lado de fora. Tenso no começo, o clima foi tomado pela emoção ante as palavras do cardeal Arns. No dizer de Markun, “a chave do culto ecumênico foi D. Paulo Evaristo Arns, um homem de extrema coragem e serenidade que desde os tempos mais duros da repressão, defendeu com intransigência os direitos humanos, e denunciou todo abuso de autoridade”.²⁶ Em suas orações, o cardeal fez acusações diretas de que Vlado havia sido assassinado. Ao final, pediu justiça e conclamou a sociedade a uma luta pacífica em favor das gerações futuras. Numa atitude oposta à esperada pelos policiais, a multidão se dispersou em clima de paz e tranquilidade.

No fim de dezembro de 1975, mesmo com protestos e dúvidas expressas pela imprensa e sociedade, a sensação de impunidade prevalecia. O inquérito policial militar aberto, por determinação do presidente Geisel, objetivava “apurar ‘as circunstâncias do suicídio do jornalista Vladimir Herzog, nas dependências do Destacamento de Operações de Informações’”²⁷ e eximiu de qualquer responsabilidade o II Exército, pelo menos em sua versão oficial. O responsável pelo inquérito — general Fernando Guimarães Cerqueira Lima — era homem de confiança do presidente Geisel, o que pode significar a existência de duas versões para o inquérito: uma “oficial”, outra destinada ao “público interno”, em que foram ressaltadas as contradições que marcaram a morte, sob tortura, de Herzog.

Contudo, “o sentimento de impunidade não prevaleceu apenas do lado de fora do sistema repressivo. Dentro do DOI-CODI paulista, por exemplo, ele continuou intacto. Tanto que, pouco depois, em 17 de janeiro de 1976, morre ali o operário Manuel Fiel Filho”.²⁸ Ocorrido três meses após a morte do jornalista e em circunstâncias parecidas, embora não tenha causado uma comoção pública, esse episódio exacerbou a crise no governo, levando à exoneração do general Ednardo D’Ávilla Mello e à sua imediata substituição pelo general Dilermando Monteiro para o comando do II Exército. A atitude de Geisel não deixou dúvidas: o afastamento do

²⁶ MARKUN, Paulo. (Org.). **Vlado**: retrato da morte de um homem e de uma época. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 207.

²⁷ Ibid., p. 219.

²⁸ COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964–1985. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 180.

comandante se relacionava com as mortes ocorridas no DOI do Exército. Nesse sentido, compartilhando a hipótese apresentada por Couto,

Esse é talvez o episódio mais marcante da abertura política no governo Geisel. O presidente impôs sua autoridade, controle e diretrizes ao aparelho repressivo, fortaleceu sua liderança e enfraqueceu política e militarmente a linha dura. Venceu a queda-de-braço. De fato, foi aqui que o governo Geisel começou efetivamente a enquadrar a repressão extremada, radical. Ficou claramente demarcado e decretado o fim do descaso do aparelho repressivo em relação à autoridade do governo. E, não menos importante, tornou inquestionável a desaprovação e intolerância presidencial à tortura de prisioneiros políticos e outras práticas abusivas dos órgãos de repressão. Deu prova concreta de não compactuar com elas e de que não ia ser complacente com os transgressores.²⁹

As decisões tomadas pelo presidente requerem um exercício de reflexão para ser bem compreendidas, pois sua crítica aos arbítrios dos órgãos repressivos indica, acima de tudo, uma condenação aos *excessos* cometidos pelos militares da “linha dura”. Sua decisão não deve ser interpretada como confissão de que o Exército foi responsável pelas mortes no DOI–CODI; mas ilustra a cautela de Geisel, empenhado em garantir a governabilidade e o controle da ordem, em que “as medidas políticas da ‘abertura lenta e gradual’ transitavam entre a repressão e a progressiva substituição dos mecanismos mais ostensivos da legislação autoritária”.³⁰

O inquérito policial aberto para o caso do operário Fiel Filho, também, chegou às mesmas conclusões: manteve-se a versão de suicídio — mesmo que esta se mostrasse improvável, pois Manuel teria se enforcado com um par de meias. Ainda assim, o inquérito foi arquivado. A versão oficial de que as mortes no DOI–CODI foram cometidas pelas próprias vítimas não invalida a importância delas na restauração da liberdade democrática e dos Direitos Humanos no país. Ao contrário, a certeza de que esses crimes foram cometidos e inescrupulosamente negados reafirmou a arbitrariedade do governo militar e a necessidade de se combatê-la. Muita coisa se alterou por causa desses episódios; houve mais resistência e mais luta por transformação.

²⁹ COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964–1985. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 192–193. (grifo nosso)

³⁰ HABERT, Nadine. **A Década de 70**: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 50.

A ação civil movida por Clarice Herzog contra a União foi outro importante passo para se denunciar o arbítrio generalizado em vigor no país. Proferida em 27 de outubro de 1978, a sentença responsabilizando a União pela morte de Herzog representou a vitória de uma árdua batalha travada por advogados, autoridades eclesiásticas, estudantes, jornalistas e demais cidadãos desde o dia em que Vlado fora assassinado.

Ao se avaliar a conjuntura definida após a morte de Herzog, verifica-se a importância e dimensão do acontecimento, a qual exclui julgamentos que só o idealizem como mártir da ditadura militar, mas recupera a dimensão política da morte, em que os protestos e as manifestações públicas comprovaram que a sociedade civil se encontrava insatisfeita com os rumos do país; e a morte do jornalista representou possibilidade de mudança. Não se pode afirmar que, isoladamente, o “Caso Herzog” foi responsável pelas transformações que tiveram início no Brasil em 1975. Mas a afluência de diversos fatores, como o colapso do chamado “milagre econômico” e a tentativa da “ultradireita” de impedir a abertura controlada, usando a força de um aparelho repressor violento, possibilitou a setores da sociedade se articularem para consolidar a distensão tão prometida.

A luta pelos Direitos Humanos e a formação da frente ampla contra a ditadura

A segunda metade da década de 1970 se caracterizou pela intensificação dos movimentos de oposição, em que, diante da diversidade de interesses e reivindicações, confluíram-se um projeto comum: a luta pelo retorno ao Estado de Direito e a defesa dos Direitos Humanos, temática central na formação da frente ampla contra a ditadura.

Campo geral em que estavam inicialmente inseridas diversas manifestações oposicionistas foi o da luta pelas liberdades democráticas — fim dos governos militares, do AI-5, da censura, das cassações, das torturas, pelos direitos humanos, anistia, eleições livres, convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte. Envolveram diversos setores da sociedade, particularmente das classes médias urbanas e diversas correntes liberais e de esquerda; estudantes, intelectuais, artistas, setores progressistas do MDB e da Igreja, entidades como a OAB e a ABI. No plano eleitoral e parlamentar, expressavam-se geralmente através do MDB, transformado em legenda eleitoral para o voto de protesto nas eleições parlamentares de 1974 e em legenda de frente oposicionista

heterogênea, liderada por setores da burguesia, nas eleições de 1978.³¹

Permeando esse debate, têm-se ainda as resoluções e a adesão de certo setores do PCB.³² Intensamente reprimido e agredido no período militar, o partido deu apoio à “frente ampla oposicionista, que é o MDB: [...]”; em 1974, a esmagadora vitória do MDB nas grandes cidades confirma o acerto de sua política a favor de ampla frente contra a ditadura”.³³ Numa avaliação da nova situação brasileira definida pelos resultados das eleições de 1974, a edição 118 (dez./1974) do jornal *Voz Operária* aponta:

Quinto: a vitória da oposição demonstrou a importância fundamental da unidade de ação de todas as forças antifascistas. Pela primeira vez, nesses dez anos de ditadura, uniram-se numa ação concreta de luta praticamente todas as forças que se opõem ao regime. Graças à unidade, aos instrumentos e recursos gerados pela unidade o sentimento espontâneo de descontentamento disseminado nas diversas áreas da população pôde encontrar-se com a mensagem dos candidatos de oposição, influenciando sobre esta e, ao mesmo tempo, sendo unificado e mobilizado por ela.³⁴

³¹ HABERT, Nadine. **A Década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 52.

³² Pontos antagônicos de análises em relação ao processo de abertura política provocaram, com o tempo, uma divisão nas bases do PCB. *Resumindo os acontecimentos e afirmações pós-anistia governamental e o retorno dos exilados podemos dizer o seguinte: 1) Luís Carlos Prestes torna pública a sua posição e se afasta definitivamente do CC. Ele nega a tese de que no Brasil, as classes dominantes estão passando pela fase da “revolução burguesa”; [...] Por isto, é contra a frente democrática ampla, e a favor de uma frente de esquerda. 2) Os que se unem em torno do CC e de Giocondo Dias defendem a idéia de que o Brasil está vivendo a sua “revolução burguesa” e um valor a ser preservado é a democracia. No entanto, a democracia está ligada ao fortalecimento da sociedade civil e suas organizações de classe, como sindicatos, partidos, comitês de bairro etc. Esta forma dinâmica de democracia, contrária ao projeto restritivo de auto-reforma do regime militar, leva à necessidade de formação de frente ampla ou democrática de todas as forças e cabe aos comunistas ampliá-las sempre, com a incorporação das massas de trabalhadores rural e urbano; naturalmente, estas massas podem defender qualquer tendência política, indo do centro à esquerda, desde que ajudem à afirmação da sociedade civil contra a ditadura governamental. As reivindicações particulares de cada um dos grupos que formam a frente ampla devem se difundir com reivindicações gerais, como Constituinte, eleições livres, etc. Dessa maneira, a luta democrática é instrumento estratégico para se superar a atual fase de “revolução burguesa” e, mais tarde, ser atingido o regime socialista. 3) Afinal, dentro do próprio CC surge uma pequena ruptura, que pode ser caracterizada mais como de tendência Eurocomunista. As duas correntes têm muitos pontos em comum, mas, a última leva a conseqüências mais radicais alguns de seus valores. [...] Na sua luta pela democracia, este grupo é a favor de frente ampla, no qual devem participar não só operários, mas também a burguesia liberal, que no caso brasileiro inclui até os Golbery de Couto e Silva.* CARONE, Edgard. **O P.C.B.** (1964–1982). v. 3. São Paulo: Difel, 1982, p. 10–11. (grifo nosso)

³³ Ibid., p. 6.

³⁴ Ibid., p. 153.

Aos poucos, a oposição se tornou realidade concreta e ampliou sua presença e seu poder. Nesse contexto, o MDB se constituiu como partido de oposição legal, agregando tendências e opiniões cujo ponto básico era identificar a luta pela democracia e pelo fim da legislação repressiva. O partido foi alvo de uma legislação arbitrária em, pelo menos, duas ocasiões: uma — já mencionada — foi a edição da “Lei Falcão”, medida preventiva do governo contra os riscos de uma nova derrota eleitoral nas eleições municipais de 1976. Embora atingisse, também, o Arena, a lei prejudicou os candidatos oposicionistas; mas a vitória difícil e apertada para os governistas comprovou, de novo, o desagrado de parte significativa da população.

O PCB manifestou sua opinião por meio da “Declaração da Comissão Executiva”, em fevereiro de 1977, e chegou a estas conclusões:

Os resultados do pleito municipal de 15 de novembro são uma prova a mais, e bastante evidente, do descontentamento do povo brasileiro com a ditadura militar fascista. Deixam claro, ao mesmo tempo, como crescem e se ampliam as forças da oposição e de resistência ao regime. Fracassaram, desse modo, todas as manobras e esforços da ditadura para transformar as eleições em manifestação de apoio do povo ao regime e à sua política. [...] como falar de vitória numa eleição em que a oposição quase não teve possibilidade de fazer propaganda e de comunicar-se com os eleitores? E em que os candidatos e eleitores estiveram constantemente ameaçados pelos órgãos de repressão fascista? [...] A verdade, portanto, é outra. Os resultados das eleições constituem, isso sim, uma demonstração da força crescente da oposição. Os milhões de brasileiros que votaram contra o governo, apesar da pressão e das ameaças a que foram submetidos, deram uma resposta contundente à política da ditadura. [...] O P.C.B., por tudo isso, avalia de maneira positiva os resultados das eleições.³⁵

Meses depois, a atitude do governo comprovaria a expansão do MDB no cenário político brasileiro. Em 1º de abril de 1977, Geisel recorreu ao AI-5 e fechou o Congresso por 15 dias. O motivo para essa decisão arbitrária foi justificado pela recusa do MDB a aprovar projeto de emenda para reformar o Poder Judiciário. O fechamento do Congresso revelou pretextos mais significativos no momento de sua reabertura, quando então foi anunciado o “Pacote de Abril”, medidas cuja maioria era de natureza constitucional, mas que, em relação ao sistema eleitoral, dificultava o avanço do MDB rumo às eleições parlamentares de 1978. Dentre as medidas, o governo estendeu a “Lei Falcão” ao acesso aos meios de comunicação para as eleições

³⁵ CARONE, Edgard. **O P.C.B.** (1964–1982). v. 3. São Paulo: Difel, 1982, p. 181–182.

municipais, estaduais e federais. Desaprovando tais decisões, líderes do MDB “desenvolveram duras críticas ao governo, abordando os seguintes temas: o modelo de desenvolvimento econômico, os salários e as condições de vida, o Pacote de Abril e a política econômica”.³⁶

Apresentadas em programa de rádio e televisão, essas críticas repercutiram bastante no país. Sua realização foi legalmente possível porque os políticos se aproveitaram de “brechas” na “Lei Falcão”, que se aplicava só ao período eleitoral. Em represália, o governo cassou mandatos e proibiu o acesso do partido aos meios de comunicação. Todavia, a força política do MDB se fazia cada vez mais presente na luta pela abertura — e as eleições parlamentares de 1978 confirmaram de novo a intensa votação do partido.

A realidade brasileira à época comprovava a amplitude dos movimentos de oposição. Na resolução política do PCB (novembro de 1978), um dos itens apresentados avaliou que:

Aos movimentos populares de protesto, como o do custo de vida na Grande São Paulo, às lutas estudantis, aos movimentos de mulheres, das comunidades católicas, dos índios, de um número crescente de profissões intelectuais, como os médicos, professores e outros, vêm-se somando cada vez mais e com maior peso, em oposição ao regime e pela democracia, as mais expressivas entidades da sociedade civil, como a CNBB, SBPC, ABI, OAB, etc.³⁷

Dentre as entidades de destaque nesse período, a Igreja Católica — em especial a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) — foi responsável por um firme propósito de defesa dos Direitos Humanos, de denúncia sistemática de violência, tortura e assassinato de presos políticos e da campanha pela anistia. Aliás, críticas e denúncias de arbitrariedades nos governos militares começaram a prevalecer entre as tarefas da CNBB desde o fechamento político do regime militar, em 1968, quando nomes como os de D. Paulo Evaristo Arns, D. Mauro Morelli, D. Helder Câmara e outros representaram importante força de atuação na luta contra a ditadura, contribuindo decisivamente para fortalecer a sociedade civil — como observou o CC do PCB:

³⁶ COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964–1985. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 204.

³⁷ CARONE, Edgard. **O P.C.B.** (1964–1982). v. 3. São Paulo: Difel, 1982, p. 235.

A Igreja Católica vem ocupando um lugar de destaque na luta contra a ditadura, em defesa dos direitos humanos e das reivindicações das camadas mais pobres da população. Ela foi, no período mais negro da repressão fascista, praticamente a única voz em condições de denunciar publicamente os crimes e arbitrariedades da ditadura, e o fez com firmeza e coragem, contribuindo decisivamente para criar o clamor público que se levantou no país condenando o regime.³⁸

Ao lado da Igreja no combate à violação dos Direitos Humanos, esteve a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), que também incorporou a suas reivindicações a bandeira “pela volta ao Estado de Direito”. Segundo relato de D. Paulo Evaristo Arns:

Quando, como arcebispo de São Paulo, percebi que a violação dos direitos humanos se multiplicava de forma progressiva, achei que devia encontrar juristas e representantes da classe média para apoiar-me nas intervenções sempre mais freqüentes e por vezes delicadas. Apelei então para os diversos professores de nossas grandes escolas de Direito e para juristas católicos conhecidos na cidade. O primeiro a aceitar a incumbência de formar uma comissão para me assessorar foi o insigne professor Dalmo de Abreu Dallari. O grupo formado veio a constituir a célebre Comissão Justiça e Paz...³⁹

Fundada em 1972, a Comissão Justiça e Paz objetivou preservar a dignidade humana e lutar em prol de presos políticos, defendendo milhares de pessoas acusadas pelo regime militar de representarem “ameaça” à ordem posta. A ação decidida e corajosa dos membros dessa comissão — composta por profissionais da classe média e líderes operários e estudantis — preservou, da tortura e da morte, milhares de brasileiros. Segundo o cardeal Arns,

Se restringíssemos a ação da Comissão Justiça e Paz só aos presos políticos tantas vezes torturados e vítimas de injustiças inimagináveis, a contribuição já seria notável, porque a censura à imprensa era total. A atividade da Comissão, porém, se estendia a tudo o que pudesse preparar um Brasil melhor.⁴⁰

A comissão se preocupou, também, com orientar a população para os direitos da cidadania. Em 1979, a luta pró-dignidade humana e seus direitos ganhou nova representatividade com a constituição da *Comissão Arquidiocesana de Direitos Humanos*, pastoral da arquidiocese responsável por “uma ação eficiente em favor do

³⁸ CARONE, Edgard. **O P.C.B.** (1964–1982). v. 3. São Paulo: Difel, 1982, p. 297.

³⁹ ARNS, Paulo Evaristo. **Da Esperança à Utopia**: testemunho de uma vida. Rio de Janeiro: Sextante, 2001, p. 427.

⁴⁰ Ibid., p. 207.

povo e sobretudo das crianças abandonadas das praças da Sé, da República e de outros lugares [e também por] socorrer muitos casos de prisões arbitrárias e de espancamentos”.⁴¹ A pastoral surgiu em homenagem ao líder operário Santo Dias da Silva, brutalmente assassinado por um policial militar num movimento reivindicatório por melhores condições de vida dos trabalhadores metalúrgicos.⁴² Aliás,

O ano de 1979 assistiu à generalização do movimento grevista por praticamente todos os estados do País envolvendo milhões de trabalhadores da cidade e do campo. Além de metalúrgicos, pararam motoristas e cobradores de ônibus, professores, funcionários públicos lixeiros, médicos e enfermeiros, jornalistas, trabalhadores da construção civil, mineiros, bancários, canavieiros, etc. [...] Foram greves gerais de categoria, maciças e de longa duração, reivindicando aumento salarial, 40 horas semanais, estabilidade no emprego, direito de greve e de organização nos locais de trabalho, liberdade e autonomia sindicais, anistia, fim da ditadura militar.⁴³

O fim da ditadura militar e as lutas pelas liberdades democráticas e pelos Direitos Humanos se tornaram, portanto, “palavras de ordem” de quase todos os movimentos contestatórios de então; e foram encampadas, também, pelo PCB — que, ao definir suas tarefas frente à situação política do país, propôs como primeiro ponto de sua plataforma de ação:

1) [A] Luta pelo respeito dos direitos humanos e pelas liberdades democráticas. Revogação do AI-5, do decreto-lei nº. 477, de toda legislação de exceção. Liquidação de todos os instrumentos e instituições que configurem o Estado fascista criado após o golpe de 1964. Por uma Constituição democrática. Pela anistia geral aos presos e condenados políticos. Pela punição, de acordo com as normas jurídicas de todos os responsáveis pelos crimes cometidos no período da ditadura. Luta contra a corrupção em todos os escalões do governo fascista.⁴⁴

Observa-se, nessa proposta, uma das bandeiras de luta de grande destaque na segunda metade da década de 1970: anistia a presos, exilados e perseguidos políticos. Criado em 1975, o Movimento Feminino pela Anistia se evidenciou nos anos

⁴¹ ARNS, Paulo Evaristo. **Da Esperança à Utopia**: testemunho de uma vida. Rio de Janeiro: Sextante, 2001, p. 280–81.

⁴² Sobre a história do líder operário Santo Dias, vale consultar: DIAS, Luciana; AZEVEDO, Jô; BENEDICTO, Nair. **Santo Dias**: quando o passado se transforma em História. São Paulo: Cortez, 2004.

⁴³ HABERT, Nadine. **A Década de 70**: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 62.

⁴⁴ CARONE, Edgard. **O P.C.B.** (1964–1982). v. 3. São Paulo: Difel, 1982, p. 169.

seguintes, fundando-se, em 1978, com o apoio da Igreja, da OAB e da ABI, o Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA). “Em pouco tempo multiplicaram-se comitês de anistia em vários estados do País e a campanha tomou fôlego em torno da bandeira da ‘anistia ampla, geral e irrestrita’, passando a ser incluída nas plataformas de luta de todos os movimentos sociais”.⁴⁵

Outras oposições se consolidaram nesse período. Rearticulado, o movimento estudantil saiu às ruas a partir de 1975 “não só em torno de reivindicações específicas... como também em torno das questões gerais contra a ditadura”.⁴⁶ Os movimentos populares se multiplicaram — o Movimento do Custo de Vida (MCV) teve repercussão nacional. Tais manifestações refletiam, sobretudo, as péssimas condições de vida e trabalho da população brasileira, agravadas pelo colapso do “modelo econômico” de desenvolvimento. A crise econômica atingiu, também, o padrão de vida das classes médias urbanas, que, ante a queda do poder aquisitivo e a ameaça de desemprego, voltaram-se contra a ditadura militar e em favor das manifestações de protestos. Enfim, pode-se concluir, por meio das análises do PCB, que

As transformações econômicas e sociais processadas no país, nos últimos anos, redundaram na emergência de uma sociedade civil em progressivo fortalecimento. Ela se expressa pela crescente participação nas lutas contra o arbítrio, pelas liberdades, pelos direitos humanos e pela democracia. Ela se estrutura diferencialmente, abrangendo do movimento sindical urbano e rural às novas formas organizacionais populares (comissões e delegados sindicais nas empresas, associações de bairro, entidades de profissionais liberais, instituições acadêmicas, científicas e religiosas, movimentos de mulheres e estudantes etc.). Representando diferentes segmentos sociais, estas organizações que configuram a sociedade civil brasileira tomam posição contra os traços antidemocráticos da nossa tradição política e cultural, concorrendo para combater o oligarquismo e o elitismo de que sempre se beneficiaram os nossos regimes autoritários. A nossa concepção democrática da vida social impõe o empenho para apoiar, estimular e participar deste amplo movimento que contribui para derrotar a reação e o arbítrio e para conquistar a completa independência nacional, no quadro de um regime democrático e pluralista.⁴⁷

⁴⁵ HABERT, Nadine. **A Década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 53.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1964–1982)**. v. 3. São Paulo: Difel, 1982, p. 279.

Diante da formação da frente ampla contra a ditadura, em que a luta pelos Direitos Humanos se sobressaiu na maioria dos movimentos, é importante dizer que essa defesa se embasava na “Declaração Universal dos Direitos Humanos”, proclamada em dezembro de 1948, em Assembléia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU). A declaração resultou da necessidade de se defenderem os valores essenciais da vida humana em contraposição ao genocídio ocorrido nos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra Mundial. No Brasil, os bispos elegeram a defesa dos Direitos Humanos como tarefa central da CNBB e de todos os cristãos, enfatizando a publicação de um folheto enumerando os 30 artigos que compõem a declaração. Para D. Paulo Evaristo Arns, “as principais celebrações havidas nesse grande templo [Catedral da Sé] se baseavam todas no Evangelho e no exemplo de Cristo, tendo normalmente como fundamento político a Declaração Universal dos Direitos Humanos”.

A título de reflexão, convém ressaltar o artigo 5º — *Ninguém será submetido a tortura nem a penas ou tratamento cruéis, desumanos ou degradantes*; o artigo 9º — *Ninguém pode ser arbitrariamente preso, detido ou exilado*; e artigo 19º — *Todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e idéias por qualquer meio de expressão*. Observa-se, portanto, que os governos militares, sob a égide da doutrina de segurança nacional, violaram os princípios básicos dos *direitos fundamentais do homem*.

“Agitação cultural” propiciada pela encenação de *Ponto de Partida*

O contexto histórico em que se inseriu a escrita de *Ponto de Partida* possibilita, ainda, refletir sobre a repercussão da encenação na conjuntura da década de 1970. Como foi dito no capítulo anterior, isso se torna válido na medida em que recuperar o impacto dessa encenação permite ao pesquisador verificar as possíveis identificações e interpretações que o público estabeleceu com este espetáculo. No caso de *Ponto de Partida*, em sua encenação se pode investigar a maneira pela qual esse texto — que se definiu como parábola política, por isso não apresentou referência direta à morte de Vladimir Herzog (ainda que sua escrita tenha se baseado e inspirado nessa morte) — foi assimilada e compreendida como crítica e reflexão sobre esse

acontecimento após ser encenada no palco, embora já se tenha ressaltado que *Ponto de Partida* não se limitou a discutir essa tragédia; antes, ampliou o debate para a relação de poder e as situações de exceção e arbítrio.

As críticas teatrais veiculadas no momento dessa encenação se tornam a documentação privilegiada da pesquisa histórica. Portanto, retoma-se aqui discussão esboçada no Capítulo 2: as possibilidades de investigação histórica pela crítica teatral. Salientou-se a contribuição do trabalho de Patriota e suas considerações sobre o papel desempenhado pelos críticos. A referência a suas análises se faz necessária outra vez, para se avaliar que “não se pode ignorar que estes críticos estiveram imbuídos de idéias, projetos, concepções estéticas e políticas, em suas atuações profissionais”.⁴⁸ Em última análise, isso significa que a crítica teatral é documento que registra as impressões e “opiniões” do crítico, que, por sua vez, não denota que as interpretações formuladas por ele não sejam capazes de produzir “validades”. Assim, “se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir *verdades* mas somente *validades*”.⁴⁹

O historiador lida a todo instante com o fato de que nenhum documento é depositário da “verdade absoluta”. Assim, como afirma Ramos,

[...] A *validade* (por oposição à *verdade*) a que Barthes faz referência consiste na possibilidade de o leitor reconhecer no crítico um *interlocutor estimulante* (o que, obviamente, não significa concordar com ele!). Se não fosse assim, a própria existência do crítico, socialmente falando, teria se tornado desnecessária. Neste sentido, cabe perguntar: a divisão do trabalho intelectual, que explica a atividade do crítico, retirou do espectador a possibilidade de manter algum tipo de interação com o que ele vê na tela? A partir destas considerações, pode-se dizer que assistir a um filme é *inventar significados*, não redutíveis às *intenções* do produtor/roteirista/diretor, tampouco à *interpretação* que o crítico estampou nas páginas do jornal. Apropriar-se do que “bate na tela” é antes de mais nada uma *produção de significados*. Mesmo não tendo, socialmente, a *legitimidade e a visibilidade* do crítico, o espectador também é um produtor.⁵⁰

Muito embora as considerações de Ramos se reportem à crítica cinematográfica, elas podem ser elucidativas quando se pensa na função social do

⁴⁸ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** — um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 56.

⁴⁹ BARTHES, 1982 apud RAMOS, 2001, p. 50.

⁵⁰ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002, p. 51–52. (destaque do autor)

crítico teatral, na interação do espectador com o espetáculo e, sobretudo, na “produção de significados” que o objeto artístico adquire ao ser apropriado pelo crítico e, também, pelo espectador. Ainda assim é preciso observar que a pesquisa histórica, na maioria das vezes, tem acesso apenas a interpretações do crítico teatral; a recepção da obra pelo espectador é indicada por meio de informações presentes nas críticas. Desse modo, a crítica se torna campo privilegiado para a investigação por permitir um diálogo com o momento histórico e com a obra de arte.

Também importante é tentar compreender historicamente as interpretações construídas nessas críticas. Segundo Ramos, a pesquisa histórica apresenta duas abordagens de análise, distintas mas interligadas:

Primeira: podemos tentar identificar as estratégias por meio das quais produtores, roteiristas e diretores tentaram construir uma *interpretação autojustificadora* do filme. [...] Materializam-se, por exemplo, em produtos promocionais feitos com vistas à divulgação da obra, ao lado de entrevistas com o diretor e/ou demais participantes da equipe de criação. Todas essas são formas muito comuns de *produção de significados/interpretações autojustificadoras*. Segunda: podemos tentar reconstruir a *diversidade de recepções/interpretações* do filme em questão a partir das evidências mais *palpáveis* que estão *disponíveis* para nós: os textos produzidos pelos críticos cinematográficos, tomados de forma global. Isto quer dizer que um primeiro momento da discussão é aquele que se preocupa apenas com o *texto em si*, (o que ele diz e como diz). [...] É importante ter isso em mente: para que uma interpretação histórica possa desenvolver todas as suas potencialidades, o pesquisador deve estar atento, necessariamente, aos veículos de divulgação nos quais os artigos em foco foram publicados. Provavelmente, isso tornará possível o restabelecimento da diversidade/complexidade do fenômeno da *produção de significados*.⁵¹

Observadas essas abordagens, pode-se então fazer uma reflexão das críticas escritas no momento da encenação de *Ponto de Partida* e das ponderações apresentadas pelo diretor do espetáculo Fernando Peixoto. Nesse sentido, tem-se a possibilidade de entrar em contato com as “intenções” do diretor ao se considerar a escrita de seu texto “A Parábola e a Verdade”.⁵² No capítulo anterior, essa publicação

⁵¹ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002, p. 52–53. (destaque do autor)

⁵² PEIXOTO, Fernando. A Parábola e a Verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 11-16.

foi mencionada, enfatizando-se a importância dada pelo diretor no que se refere a empregar o recurso da parábola pelo dramaturgo.

Nesta ocasião, o texto é retomado de novo para se verificar o quanto suas análises contribuíram para o espectador entender a parábola política de *Ponto de Partida* como crítica à realidade imediata e associação com a morte de Vladimir Herzog. Assim, constitui-se uma perspectiva de “interpretação autojustificadora”, pois esse texto foi publicado no programa do espetáculo encenado, em 1976, no Teatro TAIB, São Paulo; e uma versão ampliada prefaciou a edição publicada pela editora Brasiliense, também em 1976, referindo-se até a estréia nacional, em 23 de setembro de 1976, no teatro TAIB.

Desse modo, observa-se a princípio a versão do programa do espetáculo e as referências ao recurso da parábola, “instrumento para, em tempos difíceis, dizer a verdade”⁵³ e “que se destina aos que desejam, buscam e são capazes de abrir os olhos com emoção, dúvida e reflexão. E assim, Guarnieri continua fiel ao mais possível e vigoroso realismo. Que consiste sem dúvida em tornar reconhecível a verdade”.⁵⁴ Com base nessas afirmações, pode-se concluir: se o diretor tencionou mediar a parábola e a realidade, suas declarações não impediram o espectador de fazer as próprias interpretações; e isso se evidencia na versão ampliada do texto, onde Peixoto faz a seguinte avaliação ao se referir ao seu espetáculo:

[...] Meu espetáculo procurou ser seco. Cada movimento tem um significado, cada personagem traz consigo um valor. Cada gesto foi medido. Mas não procurei fechar a parábola nos limites de uma interpretação singular. Procurei deixá-la aberta. Para que o espectador faça sua leitura. Mas não hesitei um instante em lhe fornecer todos os dados que tive possibilidade de reunir para que ele, amortecido e quase anestesiado por tanta mistificação, seja respeitado enquanto espectador: ou seja, esteja, ao nosso lado, desperto, no mútuo reconhecimento de uma verdade que só poderá nos conduzir, homens de teatro e público, a uma mesma atitude, provocada pela reflexão e pela perplexidade.⁵⁵

Essas ponderações apontam a liberdade interpretativa do espectador, mas revelam as expectativas do diretor quanto à produção de significados pela sua concepção cênica; ele espera certa reação — ou melhor, reflexão crítica — de seu

⁵³ PEIXOTO, Fernando. A Parábola e a Verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 12.

⁵⁴ Ibid., p. 15.

⁵⁵ Ibid., p. 15–16. (grifo nosso)

público. Em entrevista concedida a Macksen Luiz, em abril de 1977, Peixoto afirma que se empenhou para fazer de *Ponto de Partida* “um espetáculo capaz de perturbar e provocar a reflexão crítica no espectador”.⁵⁶

Com essa afirmativa, o diretor apresentou as soluções cênicas para sua proposta de espetáculo se realizar no palco. Destacou o intenso trabalho no nível do gestual — que significou “dar ao corpo e ao gesto um sentido concreto e material, historicamente pensado, assumido com coragem e confiança”⁵⁷ — assinalando uma idéia contrária à de improvisação, do espontâneo e do irracional. Na concepção de Peixoto, o rigor da palavra, da emoção, do gesto e da imagem se definiu com a linguagem adequada para apresentar ao público o significado da parábola. Ele ressalta ainda que:

[...] Os próprios atores encontraram pouco a pouco a maneira de fazer com que esta rigidez não seja uma prisão, mas uma liberdade. Para dentro dela se jogaram no nível emocional mais vigoroso possível. Sempre nos pareceu que o espetáculo teria que ter uma capa de frieza mas ser feito sempre com uma carga extrema de emoção e paixão. Nossos olhos e nossa razão e nosso coração nunca se afastaram do que significava aquele corpo enforcado numa árvore.⁵⁸

A referência ao significado do corpo enforcado pode ser entendida como *alusão* ao corpo enforcado de Herzog e reflexão sobre as práticas arbitrárias de um Estado autoritário, mostrando que a “linguagem de fresta” foi característica não só de textos e espetáculos teatrais. Publicada em 1977, essa entrevista não permitiu uma abordagem direta que associasse o espetáculo a acontecimentos políticos atuais.

O mesmo se pode dizer das críticas teatrais. Como ressaltou Michalski,

Fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da Censura se tornaria rapidamente uma impossibilidade, a partir do momento em que o regime implantado em 1964 começou a definir as suas características. A presença das autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscui-se em todas as fases e todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo que se escrevia, que se

⁵⁶ LUIZ, Macksen. Um convite à reflexão política. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 abr. 1977. Esta crítica encontra-se publicada, em versão integral, no livro: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 193–198. Citação extraída da p. 193.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid., p. 195-196.

escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz.⁵⁹

Embora *Ponto de Partida* — e sua crítica — se insira num contexto histórico em que se multiplicavam manifestações de oposição à ditadura militar, é plausível afirmar que a censura não permitiria a publicação de uma crítica teatral que discutisse às claras a parábola política de *Ponto de Partida*. O depoimento de Michalski sobre seu trabalho de crítico corrobora essa hipótese:

[...] a gente sabe que determinados espetáculos se empenhavam em driblar através de uma linguagem mais ou menos metafórica as intenções da censura, então, denunciar isso, ou até mesmo interpretar muito explicitamente o sentido dessas metáforas, podia corresponder a expor os artistas responsáveis por esses espetáculos a sanções graves.⁶⁰

Michalski comentou o espetáculo em três críticas teatrais. Em verdade, a crítica “Os perigos das verdades (I)” tratou do texto dramático de Guarnieri. As demais analisaram o espetáculo dirigido por Fernando Peixoto e encenado no Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, em 1977. Na primeira delas — “A parábola da justiça impossível” —, os dois parágrafos iniciais comentam fatos objetivos que Guarnieri expôs em seu texto dramático para concluir com breve consideração sobre o espetáculo. Observa-se, nas ponderações de Michalski, certa supremacia do texto dramático em relação ao espetáculo. Da encenação, ele ressaltou atitudes da direção, em especial a opção pelo rigor nos gestos e na linguagem, além de mencionar superficialmente aspectos da interpretação, cenografia, figurinos e iluminação. A menção à platéia, embora restrita às linhas finais, lançou pistas para se pensar no impacto emocional que a encenação provocou no público: “Nem a, às vezes, exasperante lentidão, nem a proposital economia de movimentos impedem que um sólido elo de grave emoção se estabeleça entre a platéia e o palco”.⁶¹

Uma análise mais sistematizada do espetáculo foi feita na crítica “Os perigos das verdades (II)”. Assim como na crítica anterior, Michalski destacou a rigidez de gestos e movimentos das personagens e se referiu, ainda, ao cenário e aos figurinos de Gianni Ratto, dizendo que, “contra o pano de fundo das tonalidades sépia e cinza da

⁵⁹ MICHALSKI, Yan. **O palco amornado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 8. (grifo nosso)

⁶⁰ MICHALSKI/KHÉDE, 1981 apud PATRIOTA, 1999, p. 33.

⁶¹ MICHALSKI, Yan. A parábola da justiça impossível. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9/10 abr. 1977.

cenografia, os figurinos apoiados pela luz branca que reforça as suas linhas e cores, recortam-se como elementos valiosos de informação sobre a personalidade social de quem os usa”,⁶² para, depois, afirmar que, apesar das “notáveis qualidades” de *Ponto de Partida*, faltou ao espetáculo algum “misterioso elemento”... A fim de compreender em que o espetáculo não foi “capaz de amarrar mais visceralmente o rigor racional da *mise en scène* a entrega emocional das interpretações”,⁶³ o crítico responsabilizou a interpretação “duvidosa” de parte do elenco como possível elemento para a incoerência do espetáculo.

Repetidas vezes, o crítico destacou o rigor dos gestos e movimentos, mas pouco refletiu sobre a importância desse recurso para o entendimento do espetáculo; limitou-se a dizer que essa impostação foi esclarecedora na análise de uma realidade sóbria, em que,

[Se] as verdades não podem ser ditas, os meios de expressão precisam ser rigorosamente dosados, para que cada gesto possa explorar até o fim o seu potencial de sugestão visual e cada palavra contribua para abrir sub-repticiamente as portas da consciência do espectador.⁶⁴

Para Michalski, permeou a concepção cênica de Fernando Peixoto a “preocupação didática” com fazer o espectador compreender que, além do envolvimento emocional contido no texto e expresso nas relações entre as personagens, era fundamental o reconhecimento da realidade sombria ali delineada, daí a “considerável dose de frieza para proporcionar ao espectador, lado a lado com a experiência emocional e poética, um acesso fácil à discussão intelectual que a peça encerra”.⁶⁵ Contudo, a crítica pouco contribuiu para se reconhecerem quais foram as interpretações suscitadas pela encenação, e Michalski se perdeu em meio a suas tentativas de compreender as soluções cênicas do diretor, que decididamente não o “agradaram”.

Também Armindo Blanco comentou o espetáculo encenado no João Caetano, Rio de Janeiro. Ele destacou a presença de um vasto público, que “no final, de pé, [...] aplaudiu calorosa e demoradamente. A parábola havia sido claramente entendida, todo

⁶² MICHALSKI, Yan. A parábola da justiça impossível. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9/10 abr. 1977.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

mundo se sentia muito inteligente”.⁶⁶ Esse é o mote para Blanco discutir a encenação e sua recepção pelo público, em que apresentou uma reflexão que parte do princípio de que a platéia, mesmo entendendo a parábola, não foi capaz de compreender a necessidade de influir sobre a própria realidade. Para ele,

A realidade é muito complexa, resiste a ultra-simplificações. E, ao contrário do que pretendia Brecht (de que Fernando Peixoto subscreve a afirmação de que a parábola é a melhor forma de narração teatral, por sua extraordinária capacidade de servir à verdade), absorve, deglute e dilui, sem maiores percalços, a linguagem alegórica.⁶⁷

Nessa linha de raciocínio, ele discute o recurso da parábola como função de dizer a verdade, ressaltando que

Estaríamos, assim, diante da verdade. Bastante terrível, porque no palco há um enforcado e, em nossa memória, um outro, de carne e osso e não de pano como o da peça. O lirismo do poema nos emociona, mobiliza nossos fundos anseios de justiça e liberdade. Nos sentimos confortados porque aquela morte brutal não é de nossa responsabilidade, não a provocamos nem nos solidarizamos com os carrascos. E porque entendemos as alusões à alienação causada pelo futebol e pela televisão.⁶⁸

Assim, o crítico questiona essa verdade, recuperando a personagem Dôdo e seu discurso irônico que condena a si e aos outros por permanecer em silêncio. “No João Caetano, o dominó [do discurso de Dôdo] foi substituído pela alusão ao ‘Fantástico’, que Guarnieri/Dôdo sublinha com a ênfase dos comediantes de revista. O público ri. Com a inocência de que não sabe estar rindo de si mesmo”.⁶⁹ Para Blanco, o público neutraliza-se na apatia por compreender a parábola nas “fronteiras estreitas do conto moral” e, dessa forma, ele conclui que “curtindo parábolas, metáforas, alegorias, envolvendo a assustadora realidade com o manto poético da fantasia [a] apatia pode ser mortal”.⁷⁰ Por fim, o crítico faz um breve comentário do austero e envolvente espetáculo, ressaltando as excelentes atuações de Othon Bastos (D. Félix), Marta Overbeck (Áida) e Gianfrancesco Guarnieri (Dôdo).

⁶⁶ BLANCO, Armindo. A apatia. **Pasquim**, Rio de Janeiro, p. 7. (Folhetim dramático)

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

Ao se analisar essa crítica, pode-se observar que Blanco não se mostrou favorável ao recurso da parábola, insinuando que esta não é “eficiente” para levar o público a agir sobre a realidade. Ele também se mostrou incomodado com a festiva saída da platéia ao final do espetáculo: “Como é que pode? Todo aquele povo contente, como se tivesse sido iluminado por uma verdade não pressentida. [...] E estávamos felizes porque havíamos compreendido...”.⁷¹ O crítico encontrou nessa atitude os motivos para justificar a apatia do público, idéia que necessita ser revista, pois essa “felicidade” não é suficiente para indicar se houve ou não o comprometimento do público com aquilo que lhe foi apresentado, afinal a capacidade de reflexão pretendida por Guarnieri e Peixoto requer certo amadurecimento, e o entendimento e a compreensão da parábola podem vir a significar um primeiro passo para se influir na realidade imediata.

É importante considerar o meio de comunicação que veiculou a crítica de Armindo Blanco: o jornal *Pasquim*, imprensa alternativa que “inaugurou um estilo jornalístico, debochado e satírico, atacando e ridicularizando os descabros e o obscurantismo do regime”.⁷² Desse modo, como afirmar que a parábola, a metáfora e a alegoria induzem à apatia ao tratarem a realidade por meio da fantasia, em um jornal que fez do humor e da sátira seus instrumentos de luta contra a opressão? É preciso considerar que, mesmo em 1977, quando houve um relativo afrouxamento da censura, não se permitia discutir abertamente a realidade imediata, logo restava a alternativa de falar por meio da parábola, opção melhor que permanecer em silêncio — isso sim, um indicativo de apatia.

Sobre a encenação no teatro TAIB, em 1976, têm-se disponíveis as críticas de Biange Cabral Vaz e Sábato Magaldi.⁷³ A primeira, na verdade, deu uma resposta ao artigo de José Arrabal sobre *Ponto de Partida* publicado no jornal *Opinião*, na edição 211, que infelizmente não foi possível localizar. O primeiro contraponto que Cabral

⁷¹ BLANCO, Armindo. A apatia. *Pasquim*, Rio de Janeiro, p. 7. (Folhetim dramático)

⁷² HABERT, Nadine. *A Década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 39.

⁷³ O acesso a essas críticas se deu por meio do projeto de pesquisa **O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970–1981)**, coordenado pela professora doutora. Rosângela Patriota Ramos. Contudo, no decorrer da pesquisa foram realizadas pesquisas no acervo do Museu Lasar Segall, em São Paulo, e do Centro Cultural São Paulo, para se localizarem as demais críticas. A tarefa foi infrutífera, pois não se encontraram novas críticas.

Vaz fez ao artigo de Arrabal é quando este questionou a real contribuição de Guarnieri para a história do teatro brasileiro. A réplica é contundente:

[...] Ora, na crise em que vem passando nosso teatro nos últimos anos [...] o simples fato de Guarnieri permanecer participando e interferindo nos momentos mais decisivos deste teatro já é em si uma notável contribuição. [...] Todos nós sabemos que “um debate franco e aberto, desarmado de mitologias” como quer Arrabal, é impossível. A coerência de Guarnieri está num trabalho constante em dar representação à realidade, e [...] PONTO DE PARTIDA mostra que o autor encontrou a linguagem e a forma para continuar ligado à realidade dentro das restrições vigentes, em prol da luta pela continuidade de existência deste teatro tão ameaçado.⁷⁴

Na seqüência, Cabral Vaz refutou a afirmativa do crítico ao pronunciar que Guarnieri abafou o diálogo fazendo referências analógicas à atualidade e ainda dizendo que “a analogia como perspectiva de informação é pouco significativa à consideração do papel histórico de uma obra de arte”.⁷⁵ A resposta de Cabral Vaz foi oportuna e se aproximou da proposta defendida por esta pesquisa:

[...] Observamos nesta peça a analogia não como perspectiva de informação, mas como ponto de partida para reflexões mais amplas [...]. Guarnieri partiu de uma analogia, é um fato, mas seu texto não se limita a ela... O ponto básico da peça é a reflexão sobre a manipulação do poder, fato este passível de ser discutido e compreendido em outros contextos ou épocas.⁷⁶

Pode-se afirmar que não só a manipulação do poder, mas também as situações de exceção, a força do arbítrio, as atitudes de ação e a omissão são temas-chave discutidos pelo dramaturgo. A análise de Cabral Vaz no encerramento de sua crítica deu “pistas” da reação do público ao dizer que “PONTO DE PARTIDA é para muitos uma peça incômoda, ela agride a passividade do povo/platéia... Neste espetáculo, o público... sente a força da passividade que lhe é imposta...”.⁷⁷ Ao contrário de Armindo Blanco, que trabalhou com a idéia de apatia do público, Cabral Vaz não negou a passividade do público, mas ressaltou que o espetáculo incomoda a muitos, e isso pode ser um indício para se pensar que não se deve falar em indiferença

⁷⁴ VAZ, Biange Cabral. O realismo de *Ponto de Partida*. **Opinião**, São Paulo, 17 dez. 1976, n. 215.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid. (grifo nosso)

quando o público se sentiu incomodado pela força da passividade que o espetáculo lhe impôs.

Há ainda outra consideração sobre essa crítica, ou melhor, sobre a crítica de José Arrabal. De novo um jornal alternativo fez críticas severas à encenação de *Ponto de Partida*. Esses jornais atacaram de forma direta e contundente os arbítrios da ditadura militar. “Jornais como *O Pasquim* e *Opinião* travaram um verdadeiro corpo-a-corpo com a censura, tiveram várias edições retiradas das bancas e constantes prisões de seus editores, jornalistas e colaboradores”.⁷⁸ Talvez por esses motivos Blanco e Arrabal esperassem um espetáculo mais incisivo com a realidade imediata. Todavia, parecem desconsiderar as consequências da censura numa abordagem mais direta — como ressaltou a crítica de Cabral Vaz: “Todos nós sabemos que ‘um debate franco e aberto, desarmado de mitologias’ como quer Arrabal, é impossível”, e essa “impossibilidade” resultava, em especial, do controle absorvente da censura sobre a criação artística e intelectual.

Sábato Magaldi, por sua vez, considerou que:

Na encenação, Fernando Peixoto preocupou-se em primeiro lugar com a clareza. Inteligentemente, ele deu a primazia ao texto de Guarnieri. Para as verdades arquetípicas das personagens, Fernando plasmou um desempenho sóbrio, solene e hierático, sem perder a ironia das réplicas.⁷⁹

A primazia ao texto dramático de Guarnieri também foi a opção do crítico ao comentar *Ponto de Partida*. Assim, além dessa referência ao espetáculo, ele destacou a produção de Martha Overbeck e Othon Bastos, que se preocupou com cenários e figurinos perfeitos de Gianni Ratto, além de mencionar sucintamente a “força das interpretações” de Martha (Áida), Othon (D. Félix), Sônia Loureiro (Maíra), Sérgio Ricardo (Ainon), Gianfrancesco Guarnieri (Dôdo) e a beleza da canção-tema do texto.

Posto isso, pode-se concluir que em geral as críticas privilegiaram o texto dramático de Gianfrancesco Guarnieri ora ressaltando as qualidades (Michalski, Magaldi e Vaz), ora questionando o uso da parábola (Blanco e Arrabal). Sobre o espetáculo, ressaltaram-se, sobretudo, as soluções cênicas do diretor Fernando Peixoto

⁷⁸ HABERT, Nadine. *A Década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 30.

⁷⁹ MAGALDI, Sábato. Um momento vital do teatro brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 out. 1976. S/p.

quanto à rigidez de gestos e movimentos — opção até certo ponto questionada por Michalski, mas aprovada por Magaldi. Quanto à repercussão do espetáculo entre o público, o contato com as discussões apresentadas pelos críticos forneceu indícios que permitem concluir: platéia e crítica assimilaram os temas debatidos na peça e a motivação do dramaturgo ao escrever seu texto. Para corroborar essa hipótese, retomem-se Blanco e Vaz, que comentam, respectivamente: “porque no palco há um enforcado e, em nossa memória, um outro, de carne e osso e não de pano como o da peça”; “o ponto básico da peça é a reflexão sobre a manipulação do poder”. Assim, ciente de que uma reflexão mais sistemática sobre a recepção do espetáculo teatral exigiria o contato com um número maior de críticas, é possível avaliar que *Ponto de Partida* é uma importante contribuição para o debate da década de 1970 no Brasil.

Considerações Finais

Ao analisar o texto dramático de Gianfrancesco Guarnieri *Ponto de Partida*, esta pesquisa entrou em contato com um intenso debate travado no decorrer da década de 1970, quando — entre diástoles e sístoles, na linguagem do general Golbery de Couto e Silva — processou-se a “abertura” política no Brasil. Um dos momentos de recuo foi a morte do jornalista Vladimir Herzog, que, paradoxalmente, contribuiu decisivamente para acelerar o processo de “distensão”, pois a sociedade civil se levantou indignada e decidida a pôr um ponto final na submissão e no arbítrio do regime militar.

Nessa luta pelas liberdades democráticas, Guarnieri foi interlocutor ativo no que se refere a produzir uma obra crítica e que discute a realidade brasileira. Para *driblar* a vigilância da censura, o dramaturgo seguiu os caminhos da linguagem metafórica — a parábola foi o recurso empregado para fazer uma reflexão crítica partindo de um acontecimento trágico. Aliás, no desenvolvimento da pesquisa, a leitura de artigos referentes ao teatro da década de 1970, em especial sua relação com a censura,¹ permitiu identificar outro texto dramático que buscou promover um debate sobre o assassinato de Herzog: *Patética* (1976), de João Ribeiro Chaves Netto. Premiada com o primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1977, a peça foi confiscada pelos órgãos de segurança nacional. Nesse caso, a encenação do texto dramático foi impedida pela atuação implacável da censura — conforme relatou Pacheco em seu artigo:

O mesmo *assunto delicado*, aliás, causaria o escândalo teatral do ano: vencedora do Concurso de Peças do SNT, *Patética*, de João Ribeiro Chaves Netto, esperou meses até que Brasília permitisse a Orlando Miranda realizar a reunião final do júri, embora a imprensa desde julho viesse exigindo uma solução para o impasse. Afinal, marcada a data para a reunião do júri, o Serviço Nacional de Teatro foi invadido por agentes dos órgãos de segurança do governo, que “confiscaram” o texto que — já se sabia, a esta altura — venceria o concurso, bem como o envelope de identificação de seu autor. [...] a morte de Vlado — [...] com a farsa do suicídio sendo desmascarada pelo cunhado do jornalista assassinado — era considerada assunto “intocável”.²

¹ MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adatao. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005, p. 260–289.

² Ibid., p. 284.

Ao se recuperar esse texto dramático, a intenção é apresentar outra vez a ação arbitrária da censura, que “confiscou” uma peça premiada — portanto, de valor artístico —, impedindo-a de se transformar em espetáculo pelo fato de seu tema abordar de *modo explícito* a morte do jornalista.³ Se o episódio mostrou que a censura continuava a dificultar o trabalho de dramaturgos e encenadores quanto a uma produção artística de confronto crítico e conseqüente com a realidade, também mostrou a reação da classe teatral: houve menções de repúdio ao confisco e interdição de obras, além da fundação da Comissão Permanente de Luta pela Liberdade de Expressão (CPLLE), reunindo diversas entidades ligadas a música, teatro, cinema, artes plásticas e imprensa.

A interdição de *Patética* veio confirmar a exata decisão de Guarnieri de classificar *Ponto de Partida* como fábula (coisas imaginárias) e, assim, garantir sua encenação. Mas isso não significa desconsiderar a coragem de Chaves Netto nem a importância de seu texto teatral para o panorama da dramaturgia brasileira. Fernando Peixoto, ao se referir a *Patética*, corrobora essa hipótese: “Um instante de extremo vigor, afirmação de coragem, inserindo-se abertamente na batalha cotidiana dos direitos humanos e da liberdade, abordando um tema político difícil, com consciência e maturidade”.⁴

Das ponderações de Peixoto depreende-se que *Patética* foi um documento importante que não se reduziu a fatos particulares; antes, ampliou o campo de reflexão ao ir ao encontro das lutas que então se processavam. Sua temática e o lastimável episódio de seu confisco comprovariam a “necessidade de não permanecer em silêncio diante da injustiça e da violência”⁵ e de lutar pelo direito ao livre-arbítrio e pela integridade humana. Nesse sentido, *Patética* e *Ponto de Partida* se inserem num contexto em que as brutalidades cometidas pelos órgãos de repressão do regime

³ *Patética* é um texto dramático em dez cenas. O cenário é um circo, e os personagens são atores do circo: BOLOTA — intérprete de Glauco Horowitz; JOANA DA CRIMÉIA — intérprete de Ana Horowitz, a Mãe; VALTER ROSADO — intérprete de Hans Horowitz, o Pai; PEDRO NAVARRO — intérprete de Valdeir, cunhado de Glauco; IARA ROSA — intérprete de Clara, mulher de Glauco e irmã de Valdeir. A primeira cena apresenta o palhaço Bolota. Após fazer acrobacias sobre os patins, ele se dirige à platéia e anuncia o fechamento do circo; o último espetáculo será para contar “A Verdadeira História de Glauco Horowitz”.

⁴ PEIXOTO, Fernando. São nuvens. São nuvens que passam. CHAVES NETTO, João Ribeiro. *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 8.

⁵ Ibid., p. 9.

militar passam a ser veementemente questionados por importantes setores da sociedade civil.

Assim, nos anos posteriores ao assassinato de Vladimir Herzog, assistiu-se à revogação dos atos institucionais, sobretudo o emblemático AI-5, à aprovação da anistia, em 1979 — que anistiou bilateralmente civis e militares, distinguindo-se o longo e árduo processo de luta por sentimentos contraditórios de frustração, revolta e exultação, pois propiciou o restabelecimento dos direitos políticos e a volta de exilados. Ainda em 1979, foi aprovada a reformulação partidária, que extinguiu o bipartidarismo e permitiu a formação de novos partidos políticos: PMDB, PP, PTB, PT. Também houve as eleições diretas para governador em 1982 e a campanha das Diretas-já, em 1984, que mobilizou todo o país.

Os desdobramentos políticos na direção da democracia e da liberdade permitiram ao Brasil chegar hoje à plenitude democrática. Todavia, os temas-chave debatidos por Guarnieri em *Ponto de Partida* se mostram atuais em nossa sociedade, em situações análogas de corrupção, massacres, violência e extermínios. O homem enforcado não mais se representa em Vladimir Herzog, mas em índios pataxós queimados, em presos do Carandiru ou mesmo na fome, no desemprego e na miséria de muitos. Os comportamentos de omissão e conformismo que agora se traduzem em frases do tipo “Fazer o quê? A vida é assim mesmo...” se multiplicam e contribuem para instalar novamente o sentimento de impunidade, em que “já não poderemos mais dizer civilizados Quando insensíveis formos às atrocidades Que contra os nossos vêm sendo praticados”.⁶ Naquele momento, essa análise se reportava a torturas, prisões arbitrárias e assassinatos cometidos pelos algozes da ditadura militar; hoje ela se mostra atual nas “ondas” de violência que se espalham pelo país, cotidianamente veiculadas pelos meios de comunicação.

Se cada grupo social constitui representações específicas e que cada momento carrega suas particularidades, a encenação de *Ponto de Partida* no contexto contemporâneo representa um novo significado. Isto se torna possível, sobretudo, se nos atermos às considerações de Roger Chartier de que,

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

⁶ CHAVES NETTO, João Ribeiro. *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 17.

expectativas dos públicos que delas se apropriam. [...] Produzidas em uma esfera específica, em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, as obras escapam delas e assumem densidade, peregrinando, às vezes na longuíssima duração, através do mundo social. Decifradas a partir dos esquemas mentais e afetivos que constituem a cultura própria (no sentido antropológico) das comunidades que as recebem, elas tornam-se em retorno um recurso para pensar o essencial: a construção do laço social, a consciência de si, a relação com o sagrado.⁷

Ainda que as obras guardem as marcas de seu criador, mesmo que produzidas em um campo específico e tenham suas regras, convenções e hierarquias, elas possuem autonomia. Eis porque um dos procedimentos da história cultural é trabalhar autor e obra não de forma unívoca, mas avaliando as expectativas dos públicos que se apropriam dos objetos artísticos. Nesse processo, o pesquisador é incitado a considerá-los como documentos que auxiliam na compreensão dos embates travados em uma dada sociedade, daí a importância de se refletir sobre *Ponto de Partida*, tendo em vista a realidade do Brasil de hoje.

⁷ CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 93.

Bibliografia

Documentação

Texto Teatral

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

Críticas de Jornais e Revistas referentes ao espetáculo/*Ponto de Partida*

BLANCO, Armindo. A apatia. **Pasquim**, Rio de Janeiro, p. 07. (Folhetim dramático)

GASTAL, Ney. Fernando Peixoto: se pudesse fazer televisão como quero não hesitaria em largar todo o resto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 nov. 1976. S/p.

GUARNIERI, MAIS UMA VEZ CAVANDO em busca da raiz. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 abr. 1977, p. 33.

MAGALDI, Sábato. Um momento vital do teatro brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 08 out. 1976. S/p.

MICHALSKI, Yan. A parábola da justiça impossível. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9/10 abr. 1977.

_____. Os perigos das verdades (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1977. S/p.

_____. Os perigos das verdades (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1977.

PEIXOTO: provocando reflexão ativa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 abr. 1977, p. 34.

VAZ, Biange Cabral. O realismo de *Ponto de Partida*. **Opinião**, São Paulo, 17 dez. 1976, n. 215.

Site de Internet

PÁGINA Especial – Fundação Perseu Abramo. Disponível em:

<<http://www.fpabramo.org.br/especiais/vlado/apresentacao.htm>>. Acesso em: 15 set. 2003.

Filme/Documentário

VLADO 30 anos depois. Direção: João Batista de Andrade. São Paulo: Europa Filmes, 2006. 1 DVD (86 min), son., color.

Referências Bibliográficas

Dissertações:

ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho:** do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995). 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da Antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso:** embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

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.

FÁZIO, Rodrigo. **A luta armada no Brasil através do filme "O que é isso, companheiro"? de Bruno Barreto.** 2003. 135 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros:** Em Cena “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

PACHECO, Alexandre. **A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em Feliz Ano Novo (1975) de Rubem Fonseca.** 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

REIS, Daniela Sousa. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo:** (des)construção da Obra Coreográfica *21*. 2005. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de Galileu Galilei no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro:** Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967). 2002. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância política em *Brasil – Versão Brasileira* (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

VINCENZO, Elza Cunha. **A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri.** 1979. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

Artigos em Periódicos & Capítulos de Livros:

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil (4):** Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 319-409.

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção: Os Pensadores. p. 27-60.

BARCELLOS, Jalusa. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **CPC da UNE:** uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 225-248.

BRECHT, Bertolt. Pequeno órganon para o teatro. In: _____. **Estudos sobre teatro.** 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 125-166.

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

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

LIMA, Mariangela Alves de. Alegoria. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). **Dicionário de Teatro Brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 20-21.

PATRIOTA, Rosângela. Arte e resistência em tempos de exceção. **APM** – revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, ano XLII, n. 1, p. 120-133, 2006.

_____. Representações de liberdade na cena teatral brasileira sob a ditadura militar. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). **História e linguagens:** texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 321-335.

_____. *Um grito parado no ar* – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral:** estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005. p. 185-209.

_____. O historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo, recepção. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). **Escrita, linguagem, objetos:** leituras de história cultural. Bauru/SP: Edusc, 2004. p. 215-251.

_____. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Histórias & Historiografia: Perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: Edufu, 2003. p. 55-77.

_____. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**. São Paulo, v. 22 (1), p. 135-163, 2003.

_____. História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria C. T.; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: UFU, 2001. p. 171-210.

_____. *Eles não usam black-tie*: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. **Estudos de História**. Franca, v. 6, n. 1, p. 99-121, 1999.

PAVIS, Patrice. Fábula. In: _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 157-161.

PAVIS, Patrice. Parábola. In: _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 276-277.

PAVIS, Patrice. Realista (Representação) / Realismo Crítico. In: _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 326-328.

PEIXOTO, Fernando. A Parábola e a Verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de Partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 11-16.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 7-58.

SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias/1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983. p. 7-103.

Livros:

ALMEIDA FILHO, Hamilton. **A Sangue Quente**: a morte do jornalista Vladimir Herzog. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**: o exercício cotidiano da dominação e da resistência: *O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999.

ARNS, Paulo Evaristo. Da Esperança à Utopia: testemunho de uma vida. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Z., 2001.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes – E Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. et al. **A Personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

CASTRO, Celso; D'ARAÚJO, Maria Celina. (Orgs.). **Dossiê Geisel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e apropriação. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

_____. **À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHAVES NETTO, João Ribeiro. **Patética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DIAS, Luciana; AZEVEDO, Jô; BENEDICTO, Nair. **Santo Dias: Quando o passado se transforma em História**. São Paulo: Cortez, 2004.

DIONYSOS, Especial: Teatro de Arena. Publicação do Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro. S/d.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas/São Paulo: ed. da UNICAMP, 2000.

GARCIA, Silvana. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

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

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). **Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HABERT, Nadine. **A Década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

JORDÃO, Fernando. **Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2005. [Edição Especial. 30 anos da morte de Vladimir Herzog].

_____. **Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 1984.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda:** Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral:** estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. **Um palco brasileiro:** o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARKUN, Paulo. **Meu querido Vlado:** a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MARKUN, Paulo. (Org.). **Vlado:** Retrato da morte de um homem e de uma época. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

MATOS, Olgária C. F. **PARIS 1968:** as barricadas do desejo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão:** uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Z., 1985.

_____. **O palco amordaçado.** Rio de Janeiro: Avenir editora, 1979.

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

NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral.** Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70:** ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. p. 204-289. (Teatro)

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **História e Cultura:** espaços plurais. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão.** São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em movimento.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em pedaços.** 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

PEROSA, Lílían M. F. de Lima. **Cidadania Proibida:** o caso Herzog através da Imprensa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo, 2001.

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

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos:** Cinema e História do Brasil. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot:** e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi** – presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.). O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004). Bauru/SP: Edusc, 2004.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Z., 2002.

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.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. **Medeias e Joanas**: a tragédia grega transformada em *Gota D' Água*. 2006. 94 f. Monografia (Graduação em História) – Cursos de História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.