



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Pós-Graduação em Literatura

**James Lewis Gorman Junior**

***Eles Não Usam Black-Tie:*  
da profecia cênica ao documentário fílmico**

**Dissertação para a obtenção do grau de  
Mestre apresentada no Programa de Pós-  
Graduação do Departamento de Teoria  
Literária e Literaturas do Instituto de Letras  
da Universidade de Brasília sob a orientação  
do Professor Doutor André Luís Gomes**

Brasília - 2010

**James Lewis Gorman Junior**

***Eles Não Usam Black-Tie:*  
da profecia cênica ao documentário fílmico**



**Cena de *Eles Não usam Black-tie* (1958) no Teatro de Arena de São Paulo, Lélia Abramo como Romana e Gianfrancesco Guarnieri como Tião. (foto Hejo)**

**Brasília - 2010**

## RESUMO

A partir de um panorama histórico-teatral, este trabalho analisa comparativamente a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1958) e o filme homônimo (1981) com direção de Leon Hirszman. Demonstramos que o texto de Guarnieri, que inaugura tardiamente o protagonismo da classe operária brasileira em nossa dramaturgia, na transposição da linguagem teatral para a linguagem cinematográfica, sofre significativas mudanças, ditadas pelos momentos diversos de nossa história política. Desta forma, percebemos como, a partir de nossa matéria estética, podemos compreender o nosso devir histórico.

**PALAVRAS CHAVES** – *Eles não usam Black-tie*, Teatro, Cinema, Política

## ABSTRACT

From a historical and theatrical panorama, this work analyses comparatively the play *Eles não usam Black-tie*, by Gianfrancesco Guarnieri (1958) and the homonym movie (1981) with the direction of Leon Hirszman. Demonstrated that Guarnieri text, opening late in the leadership of the Brazilian working class in our drama, in transposing theatrical language to cinematic language, undergoes significant changes, dictated by the different moments of our political history. Thus, we see how, from our aesthetic matters, we understand our historical development.

**KEY WORDS** – *Eles não usam Black- tie*, Theater, Cinema, Politics.

*À minha Mãe Yara, minhas saudades,*

*Ao meu filho Chico, a quem devo a retomada de meus estudos,*

*Aos meus filhos Mariana, Júlia, Laura, Victor e Amanda, pelos momentos subtraídos,*

*À minha esposa Sirlene, por tudo e por tanto,*

*Aos meus colegas de TV Câmara, da Comissão de Turismo e Desporto e da Liderança do PSB da Câmara dos Deputados, pela compreensão e colaboração indispensáveis,*

*Ao Paulão (Paulo José), que nos deixou tão cedo, pois sem a sua força, na hora certa, o caminho teria sido muito mais árduo,*

*Aos meus jovens colegas de curso que dividiram comigo bons e nem tão bons momentos, mas que nos soubemos unir na hora certa,*

*Aos meus mestres que me proporcionaram momentos de reflexão e aprendizagem, em particular a André Luís Gomes, Marcos Bagno, Paulo Nascentes, Hermenegildo Bastos, Paulo Bareicha, Hilda Lontra, Ricardo Araújo, Maria Isabel Edom Pires, Ana Laura dos Reis Corrêa, Carmenísia Jacobina Aires Gomes, Sylvia Cyntrão os meus mais profundos agradecimentos.*

*Ao Reitor José Geraldo e a comunidade universitária que o elegeu restabelecendo o primado ético do público sobre o privado em nossa UnB.*

**“As cousas definem-se pela essência: o Batista definiu-se pelas ações; porque as ações de cada um são a sua essência. Definiu-se pelo que fazia, para declarar o que era.”**

**Padre Vieira**

**"Sou um dramaturgo: mostro/ o que vou vendo. No mercado humano/ tenho visto como se negocia a humanidade isso/ mostro eu, o dramaturgo".**

**Bertold Brecht**

**“A capacidade *de ver o tempo, de ler o tempo* no espaço e, simultaneamente, de perceber o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento, e não sob a forma de uma tela de fundo imutável ou de um todo dado pronto. A capacidade de ler em todas as coisas – seja na natureza ou nos costumes do homem e até em suas idéias (em seus conceitos abstratos) -, *os índices da marcha do tempo.*”**

**Mikhail Bakhtin**

## INDICE

Introdução.....	08
-----------------	----

### CAPITULO I: UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO TEATRAL

I. 1. Nosso sistema teatral: especificidades temporais e estéticas.....	15
I. 2. Deus lhe pague: rompimentos e trivialidades.....	20
I. 3. O Estado Novo: A mão visível que a tudo conduz.....	32
I. 4. A Década de Quarenta: um encontro com a contemporaneidade.....	41
I. 5. Vestido de Noiva: Nosso teatro descobre o espetáculo.....	47
I. 6. O Teatro Experimental do Negro – TEN – outras palavras.....	60
I. 7. O TBC: O começo da indústria de entretenimento.....	67
I. 8. “Uma centena de cadeiras e meia dúzia de refletores”.....	78
I. 9. O Cruzeiro lá no alto.....	89
I. 10. Os Anos Dourados de Nônô.....	98

### CAPITULO II: ELES NÃO USAM BLACK-TIE EM CENA E NO CINEMA

II. 1. Eles não usam Black-tie em cena.....	105
II. 2. A Cultura do Morro ou o Universo Popular Imaginado.....	109
II. 3. Eles Não Usam Black-tie e/ou nós não usa os blequitis.....	113
II. 3. a. O Triângulo Romana/Tião/Otávio.....	124
II. 4. Os curtos anos de Jânio e Jango.....	131
II. 5. Oficina, CPC e Opinião: consolidação do Teatro Brasileiro Moderno.....	139
II. 5. a. O Teatro Oficina.....	145
II. 5. b. O Centro Popular de Cultura – CPC .....	148
II. 5. c. O Grupo Opinião.....	154

<b>II. 6. A Música Popular Brasileira – MPB.....</b>	<b>161</b>
<b>II. 7. O Cinema Brasileiro: do pessimismo ao engajamento.....</b>	<b>174</b>
<b>II. 8. Do documentário para a ficção.....</b>	<b>183</b>
<b>II. 9. A São Paulo que não usava Black-tie.....</b>	<b>185</b>
<b>II. 10. Eles Não Usam Black-tie no cinema.....</b>	<b>189</b>
<b>II. 10. a. Uma nova Maria: o feminismo ganha voz.....</b>	<b>194</b>
<b>II. 10. b. Otávio e Tião.....</b>	<b>196</b>
<b>II. 10. c. O PCB: um narrador oculto.....</b>	<b>199</b>
<b>CAPITULO III: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>205</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>213</b>

## INTRODUÇÃO

A reflexão contida no presente trabalho surgiu no contexto da disciplina *Sistemas Intersemióticos* ministrada na Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília pelo Prof. Dr. André Luis Gomes.

O desafio intelectual de exercitar a crítica literária, através da (re)leitura de linguagens tão singulares como o teatro e o cinema, longe de se configurar numa demonstração de diletante erudição, se propõe a construir novos olhares sobre o desafio de desvendar a nossa complexa formação como povo e como nação.

Uma leitura apressada do índice desse trabalho poderá sugerir estarmos diante de mais um típico panorama histórico do teatro brasileiro moderno, principalmente pelo largo período histórico (1922-1981) nele abordado. De fato os aspectos panorâmicos aqui contidos pretendem oferecer um “ambiente historizado”, capaz de permitir ao leitor uma perspectiva mais ampla e a compreensão das razões mais profundas do diálogo estabelecido entre as duas obras, *Eles Não Usam Black-tie* em cena e no cinema, separadas no tempo por mais de duas décadas. Nessa abordagem político-histórica afirmou-se indispensável, para a percepção da característica de marco da nossa dramaturgia moderna, auferida pela versão teatral.

Muito já se lamentou não ter Antonio Candido incorporado a nossa dramaturgia em sua obra seminal para a compreensão crítica de nossa literatura, *Formação da Literatura Brasileira* (1959), como registrou Iná Camargo Costa:



“Se a origem e a história da forma – o drama burguês – já se encontram mais do que suficientemente determinadas nas diversas histórias do teatro ocidental disponíveis, infelizmente não se pode dizer o mesmo a respeito de sua importação pelo teatro brasileiro – como se sabe, Antonio Candido ficou “devendo” esse capítulo em sua *Formação da literatura brasileira*. [...]”<sup>1</sup>

Sábato Magaldi em seu *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), com toda uma vida dedicada ao esforço de registrar, analisar e compreender os principais momentos de nossa dramaturgia, também registra essa lacuna:

“ainda está por escrever-se uma História do Teatro Brasileiro. Somente quando se fizer um levantamento completo de textos se poderá realizar um estudo satisfatório de todos os aspectos da vida cênica – dramaturgia, evolução do espetáculo, relações com as demais artes e com a realidade social do país, existência do autor, intérprete e dos outros componentes da montagem, presença da crítica e do público”.<sup>2</sup>

Para Magaldi a feitura dessa História dependerá do trabalho e esforço de diversos pesquisadores para que organizem “subsídios para a obra que – acreditemos – um dia virá a lume.”

Entre os inúmeros subsídios - programas dos espetáculos, cartazes, publicações fotos – também as versões fílmicas de textos teatrais ganharam as telas dos cinemas e algumas dessas *transcrições* tornaram-se clássicos do cinema nacional e registro valioso para o Teatro Brasileiro, como é o caso do filme *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman.

<sup>1</sup> COSTA, Iná Camargo, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra: 1996, p.36.

<sup>2</sup> . MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Global, 1999, p. 289.

Pretende essa dissertação analisar a transmutação intersemiótica da peça de Guarnieri, comparando a versão teatral e a versão fílmica. Estudar os impactos sobre os personagens e a trama, tão marcantes de nosso teatro contemporâneo, introduzidos na obra fílmica, a partir da sua inserção naquele momento histórico dos grandes movimentos operários brasileiros. Desvelar as *marcas do tempo* entranhadas nas respectivas obras.

A transposição da trama ficcional para outra realidade política e social acrescentou novos matizes aos paradigmas fundamentais daquela obra dramaturgica, dentre eles, a do protagonismo da classe operária nas grandes transformações sociais. Esse aspecto mereceu uma análise mais atenta por terem as obras estudadas um significado emblemático na política cultural e na própria história do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Nascido no ano de 1922, este Partido se propunha a representar no Brasil as teses marxistas, definindo-se como uma organização partidária da classe operária. Mas, como veremos ao longo desse estudo, isso não significará uma ruptura com a hegemonia ideológica de pacto interclassista de corte nacional-popular.

O interesse pelo presente estudo avivou-se com a constatação de que como obras estéticas com suas integridades próprias, a peça e o filme, lograram alcançar, cada uma per si, expressiva repercussão de público e reconhecimento da crítica em suas áreas artísticas respectivas.

Além das próprias obras analisadas, serão considerados como subsídios relevantes os textos críticos, teses e dissertações, a crítica da imprensa especializada e as matérias jornalísticas sobre as montagens, depoimentos e entrevistas com dramaturgos, diretores, críticos e atores.

Enfim, diante de tão heterogêneas, fartas e diversificadas fontes recolhidas; organizamos um mosaico de informações, que formaram um panorama amplo, do processo histórico, político, social e cultural que conduziu até a feitura das obras focais que motivaram essa dissertação.

A peça teatral *Eles Não Usam Black-tie* tornou-se um marco na cena brasileira. O público e a crítica, no início da década de sessenta, foram unânimes no reconhecimento dos seus méritos:

“A hegemonia do autor brasileiro só veio a se dar em 1958, quando o teatro de Arena de São Paulo lançou *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, abrindo caminho para um grupo de jovens talentos. A política de prestígio ao dramaturgo nacional deixou de ser privilégio do elenco paulista, para dominar até os redutos que lhe eram mais diversos.”<sup>3</sup>

A versão fílmica, além de grande repercussão política, também ocupou um papel de vanguarda na filmografia nacional. Como ressaltou a época o crítico Orlando Fassoni:

“De qualquer maneira, e somado aos trabalhos realizados aqui por João Batista de Andrade – “Trabalhadores, Presente”, “Braços Cruzados, Máquinas paradas” – o filme de Hirszman - Guarnieri garante para o cinema brasileiro, no mínimo o registro de uma época em que a classe operária, que até pode alcançar o paraíso depois de viver o inferno, manifestou suas crenças, fez nascer seus líderes e ocupa, hoje, uma posição no processo político social brasileiro.”<sup>4</sup>

Num País de tradições ideológicas conservadoras, com uma cultura política centrada e conciliadora de classes; obras com um corte de protagonismo operário são

---

<sup>3</sup> . MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Global, 1999, p. 314.

<sup>4</sup> . FASSONI, Orlando, *A classe operária entre o inferno e o paraíso*, Folha Ilustrada, 28/09/81.

certamente escassas em nossa produção artística. Podemos identificar em nosso sistema artístico-literário, breves momentos de radicalização, que jamais lograram ultrapassar, a não ser episodicamente, os limites ideológicos de uma proposta nacional-popular, mais nacional que popular em sua maior parte.

No primeiro capítulo através de um breve panorama histórico teatral, são expostas as principais características do sistema teatral nacional, abordando suas especificidades temporais e estéticas. Uma ressalva se faz necessária. Pelo próprio escopo do presente trabalho, em nosso panorama da cena teatral, foram privilegiadas as cenas de São Paulo e Rio de Janeiro, o que certamente não faz justiça às contribuições importantes para o desenvolvimento de nossa dramaturgia e de nosso teatro “fora do eixo”. Como as proporcionadas por Pernambuco, como o Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP (fundado em 1941) e por nomes como Hermilo Borba Filho. Ou na Bahia com a sua primeira companhia teatral profissional, a Companhia Teatro dos Novos, dirigida por João Augusto e que inaugurará o Teatro Vila Velha exatamente com uma montagem de *Eles Não Usam Black-tie*. Ou a contribuição do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, também fundado em 1941 e que introduziu Fernando Peixoto em nossa cena teatral.

A partir da obra *Deus lhe pague* retrata-se uma tentativa de rompimento com o teatro de trivialidades, que dominava a nossa cena teatral, embora não consiga cumprir com suas anunciadas intenções originais. Debruça-se sobre o Estado Novo, sua política estatal-nacionalista, a ação da censura e da repressão política sobre nossas artes, e o dirigismo cultural que caracteriza o período. Com a década de quarenta, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) promove o encontro do nosso teatro com a

contemporaneidade européia, já contribuindo para modernizar nosso sistema teatral inserindo-o na incipiente indústria de entretenimento. Nessa mesma década assistimos o incremento da influência norte-americana em todos os aspectos da vida nacional, e nossa dramaturgia sofre os impactos da estréia de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Seguem-se os Anos Dourados de Nônô quando o país assiste a sua industrialização, o crescimento das classes médias urbanas (notadamente Rio e São Paulo) e a inserção subordinada de nossa economia no capitalismo global moderno.

No segundo capítulo, denominado *Eles Não Usam Black-tie em cena e no cinema*, abordam-se os elementos que antecederam a estréia da obra *Eles Não Usam Black-tie*, bem como o seu impacto na cena teatral, em nossa dramaturgia e crítica. Os convulsos e curtos anos de Jânio e Jango, com o crescente confronto político e ideológico, que teria o seu trágico epílogo no golpe militar que implantou a ditadura. Resgata-se o papel do Arena, do CPC, do Oficina e do Opinião como a consolidação de um novo sistema teatral e uma nova dramaturgia. São examinados os aspectos das marcas e cicatrizes promovidas pelos anos de chumbo, em todos os quadrantes de nossa vida nacional, quando um amplo movimento operário abala de forma irreversível os pilares do regime militar, estimulando a revisitação a *Eles não usam Black-tie*, agora sob a forma fílmica.

Finalmente, o terceiro capítulo, encerra o presente estudo oferecendo algumas reflexões a título de considerações finais, onde concluímos que o protagonismo da classe operária profetizado no drama, *Eles Não Usam Black-tie*, se concretizou, nos movimentos sindicais do final da década de setenta, cenário para a versão fílmica, o que lhe emprestou um caráter documental. Esses movimentos não apenas fizeram ruir as

bases do sistema autoritário nascido em 1964, como abriram um novo ciclo histórico para o país, com a ascensão ao cenário político de novas forças políticas e sociais, que serão responsáveis, nos dias atuais, pela implementação das mais profundas mudanças sócio-econômicas assistidas no País desde os anos trinta.

## **CAPITULO I**

### **PANORAMA HISTÓRICO TEATRAL**

#### **I.1. NOSSO SISTEMA TEATRAL: ESPECIFICIDADES TEMPORAIS E ESTÉTICAS**

O grande ausente da cena na Semana de Arte Moderna de 1922 foi o teatro nacional. Em meio ao turbilhão que envolveu a pintura, a escultura, a poesia, a literatura e a música; impávidos e populares seguiram os nossos palcos com suas comédias de costumes, revistas, operetas e dramas de capa e espada. Peças sem nenhuma profundidade temática, escritas para que os grandes intérpretes da época pudessem exercitar seus talentos. O público afluía e lotava as salas de espetáculos, atraído pelas personalidades de Cinira Polônio, Leopoldo Fróes, Jaime Costa, Zaíra Cavalcanti, Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Manuel Durães, Itália Fausta ou de Procópio Ferreira.

Já revela-se pródiga a capacidade corporativa nacional. Em 1914, fundava-se a Casa dos Artistas. Iniciativa liderada pelo ator-empresário Leopoldo Fróes, visava oferecer assistência para os atores e atrizes idosos ou desempregados. A organização da Casa dos Artistas visava resolver dois problemas com uma única “pedrada”. Com o início da guerra na Europa, as companhias estrangeiras (notadamente portuguesas) que dominavam o mercado e lançavam mão dos artistas nacionais como elenco de apoio, simplesmente sumiram, agravando rapidamente os índices de desemprego no setor. Na inexistência de qualquer política pública essa assistência sobrecarregava os empresários

teatrais (a maior parte deles também primeiro-atores de suas companhias), que mantinham essa assistência de modo informal e precário.

Em 27 de setembro de 1917 liderados por Chiquinha Gonzaga, treze autores, Oscar Guanabara, Viriato Corrêa, Gastão Tojeiro, Francisca Gonzaga, Eurícles de Matos, Avelino de Andrade, Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Oduvaldo Vianna, Alvarenga Fonseca, Aarão Reis, Antônio Quintiliano e J. Praxedes, José Nunes, Adalberto de Carvalho, Raul Martins, Carlos Cavaco, Domingos Roque, Luiz Peixoto, Paulino Sacramento e Mauro de Almeida, reuniram-se numa chuvosa quinta-feira, no Rio de Janeiro, para fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Animados por questões exclusivamente corporativas – o recebimento de seus direitos autorais, solenemente ignorados pelos empresários. Essa movimentação já demonstrava a expressividade econômica de nossa cena teatral. E a liderança de Chiquinha Gonzaga, que compusera músicas para setenta e sete peças, revela a característica de musicais, comédias ligeiras, operetas e “entremez” do teatro do período.

Algumas poucas iniciativas revelaram a tentativa de introduzir novas técnicas cênicas e novas temáticas, mais sintonizadas com as mudanças que se processavam na sociedade. Tais como a encenação de *Amor*, de Oduvaldo Vianna (1892-1972), por ele mesmo dirigida com a Companhia Dulcina-Durães-Odilon, abordando o explosivo (à época) tema do divórcio. E a de *O Baile do Deus Morto* encenada em 1933 por Flávio de Carvalho (1899-1977), interdita pela polícia dada as suas contundentes críticas ao poder, à moral e à religião.

Em 10 de novembro de 1927 estreia no centro do Rio a comédia *Adão, Eva e Outros Membros da Família...* encenada pelo *Teatro de Bonecos* liderado por Álvaro Moreyra (1888-1964). Iniciativa que se destacou mais pela liberdade que lhe oferecia a



sua despreensão comercial e por reunir um elenco de colaboradores que marcarão a sua presença em diversas fases do nosso teatro. Nomes como Luiz Peixoto, Álvaro, Brutus Pedreira, Bibi Ferreira e Joracy Camargo. Esse teatro ficou também conhecido como “Teatro de reticências” por considerar que a mensagem da peça, tal como as reticências do seu título, não se encerraria no teatro, mas sim na reflexão e na consciência do espectador.

Dentre as poucas iniciativas de renovação teatral do período destacam-se as de Renato Viana (1894 – 1953). Em 1922, a Sociedade dos Companheiros da Quimera, com Villa-Lobos e Ronald Carvalho, constitui uma rara tentativa de fazer com que o teatro acerte o passo com o movimento modernista. Em *A Última Encarnação de Fausto*, por ele escrito e dirigido, obtêm pouca repercussão, mesmo introduzindo novidades técnicas em termos de luz, som e cenário. Em 1924, funda a *Colméia*, uma reunião de diretores com uma nova proposta de um teatro mais coletivo, menos calcado no brilho do astro protagonista. Em 1932, encena *O Homem Silencioso dos Olhos de Vidro*, também de sua autoria. Prossegue em suas propostas de modernização de nossa cena teatral, introduzindo algumas teses freudianas, com os dramas *Sexo* (1934) e *Deus* (1935), de sua autoria, que contaram com a participação de atores de grande prestígio na época como Itália Fausta e Jaime Costa.

Na dramaturgia de Renato Vianna encontramos um bom exemplo de como as intenções renovadoras, quando comportadas em formas tradicionais, acabam por resultar em dramalhões ineficientes. Com a intenção de defender a virtude do sexo, Vianna na peça *Sexo* coloca na boca do protagonista Calazans esse longo “bife”, num discurso feito em linguagem tão folhetinesca, tão conservadora quanto o conservadorismo que pretende afrontar:

“**Vanda** – Esperam aqueles que têm esperança... que ainda podem ser felizes!

**Calazans** – Todos podemos ser felizes... a desgraça é apenas um caminho errado; basta que retrocedamos... a humanidade tem forjado a sua própria grilheta no fogo dos desejos desumanos, irreais, artificiais, sobrenaturais... A humanidade necessita humanizar-se... a senhora condessa, por exemplo, está sofrendo uma desumanização de si mesma: fizeram da senhora condessa – e por isso convenção do lar, uma criatura sem sexo, porque a sociedade transformou o sexo, fonte criadora e maravilhosa da vida, numa fonte letal, numa fonte de veneno, numa fonte do vício, numa fonte do mal e da morte... E para que a senhora condessa seja uma mulher honesta, a sociedade exige que a senhora condessa esterilize nas entranhas a própria fonte do ser que a fez mulher... Proíbe o amor e dessa proibição desumana decorre o contrabando moral da vida de hoje. A sociedade moderna aí está: é uma sociedade secreta, onde os mais simples sentimentos se ocultam, onde a verdade anda sempre mascarada, onde todo o ideal é um espião e toda a virtude é suspeita.”<sup>5</sup>

Pesquisador ousado das tendências da vanguarda cênica internacional, Viana invocava para as suas experiências as teorias de Antoine, Meyerhold, Stanislavsky, Reinhart, e muitos outros absolutamente ignorados no País. Sábato Magaldi é bastante crítico com relação à qualidade dramaturgica de Viana, mas lhe reconhece as intenções de vanguarda em suas intervenções:

“As rubricas das peças de Renato Viana indicam o significado que atribuía às pausas e aos silêncios, como processo de introspecção do palco, e sabe-se do escândalo que provocou ao dar pela primeira vez as costas ao público, em meio a uma réplica, na procura de maior realismo cênico.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> .VIANNA, Renato, *Sexo in Obras Completas*, Rio de Janeiro, A Noite, 1954, p.66.

<sup>6</sup> .MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Global, 1999, p.196-197.

É nessa época que ocorre em nossa cena dramática um fenômeno em termos de público, crítica e longevidade em cartaz. No dia 30 de dezembro de 1932, estréia no Teatro Boa Vista, em São Paulo com enorme repercussão, a peça *Deus lhe pague...*, cujas reticências invocam suas origens históricas no *Teatro de Bonecos* de Álvaro Moreira, do qual fizera parte o seu autor. Obra de Joracy Camargo (1898-1973), encenada pela Companhia Procópio Ferreira, embora ainda conformada nos padrões estéticos dominantes, essa peça é pioneira em nossa dramaturgia na explícita introdução de idéias marxistas, embora a temática já esteja presente em sua primeira obra *O Bobo do Rei* (1930).

Essa intenção política e ideológica intencionada por Joracy Camargo reflete nitidamente o seu momento histórico. A quebra da Bolsa de Nova York (1929) que dá início a uma das mais graves crises do capitalismo mundial e o contraste com as primeiras conquistas da Revolução Soviética (1917), a ascensão de governos fascistas na Itália e na Alemanha, colocava na ordem do dia o confronto ideológico entre o fascismo e o comunismo. No Brasil a Revolução de Trinta acabara com décadas de hegemonia das oligarquias agro-exportadoras de São Paulo e Minas Gerais, em nome de uma Aliança Liberal, colocara no poder um estancieiro gaúcho, Getúlio Vargas. Não tardou para que os setores oligárquicos de vários estados, principalmente São Paulo, excluídos do poder, liderassem outros segmentos sociais, descontentes com o governo revolucionário, e empunhassem a bandeira do retorno ao regime constitucional. A radicalização deste movimento consubstanciou-se na Revolução Constitucionalista de Julho de 1932.

Derrotada política e militarmente a “Revolução dos paulistas”, Vargas cede e convoca a Assembléia Nacional Constituinte. Em julho de 1934, foi promulgada a nova

Constituição, avançada em termos de direitos sociais, com Getúlio Vargas agora eleito como presidente constitucional.

Por tudo isso, o que devemos estranhar, na verdade, é que tenha sido praticamente solitária a manifestação de radicalização ideológica pretendida em *Deus lhe pague...* Mesmo que uma radicalização muitíssimo relativa como analisaremos a seguir.

### **I. 2. *DEUS LHE PAGUE*: ROMPIMENTOS E TRIVIALIDADES**

Em muitos aspectos a nossa crítica literária nos oferecerá alguns conceitos de grande valia para a nossa compreensão sobre o processo de formação de nossa dramaturgia moderna. Mas ao abordarmos uma obra teatral, se faz necessário reconhecer algumas especificidades das manifestações cênicas, notadamente nas complexas relações entre o texto teatral e sua representação. O texto em sua característica de permanência, como registro literário que o é, e a encenação que é efêmera e instantânea, restando-nos apreciar muito mais os seus impactos, através dos registros da crítica e nos depoimentos deixados sobre ela:

“O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte (...)”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>.UBERSFELD, Anne, *Para Ler o Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 1

A transposição para a cena do texto incorporará necessariamente uma pluralidade de novos sentidos com uma gama de novos signos visuais, musicais, auditivos e/ou gestuais, impossíveis de serem captados pela simples leitura textual. Portanto nos restringiremos a análise daquilo que é próprio do texto, o que é literário. Essa leitura integral do texto teatral exige considerar os seus diálogos (entendidas como as falas dos personagens) e suas didascálias (compreendidas como as intervenções do autor).

O que buscaremos analisar e conhecer é a narrativa teatral, que história nos conta a peça e seus personagens. Que discursos estão presentes, e que diálogos são estabelecidos com outros discursos não necessariamente explícitos no interior do texto. Ao compreendermos a obra como um diálogo do autor com o seu tempo, no caso de uma obra teatral, é preciso identificar em sua arquitetura dramática, o diálogo interno de seus personagens. Na integridade desses discursos estará a chave para uma maior riqueza polifônica, para uma maior complexidade dramática.

Dividida em três atos, com igual número de cenários, Joracy nos introduz o Mendigo Juca, um ex-operário, que dedicando-se a “arte de explorar a caridade pública” tornou-se milionário. O texto na verdade se assemelha a um grande monólogo, onde os poucos personagens servem de “escada” para as digressões filosóficas do Mendigo Juca. A ação é introduzida com o encontro entre os mendigos Juca e Barata na escadaria da Igreja que se constitui no cenário principal da peça. Já no início, Juca revela-se um milionário oferecendo ao “colega” um legítimo charuto Havana. Nesse diálogo inicial, o Mendigo, que lia Karl Marx e Upton Sinclair<sup>8</sup> em seu robe-de-chambre, nos oferece

---

<sup>8</sup> UPTON SINCLAIR (1878-1968) escritor socialista norte-americano. Teve destacada participação no apoio à política do Presidente Roosevelt de recuperação (New Deal) dos Estados Unidos pós-crise de 29.

uma lição, na mais genuína tradição do pensador anarquista francês Proudhon, que afirmava ser toda propriedade privada originária de um roubo:

“MENDIGO – Antigamente, tudo era de todos. Ninguém era dono da terra e a água não pertencia a ninguém. Hoje, cada pedaço de terra tem um dono e cada nascente de água pertence a alguém. Quem foi que deu?

OUTRO – Eu não fui...

MENDIGO – Não foi ninguém. Os espertalhões, no princípio do mundo, apropriaram-se das coisas e inventaram a Justiça e a Polícia...

OUTRO – Pra quê?

MENDIGO – Para prender e processar os que vieram depois. Hoje, quem se apropriar das coisas, é processado pelo crime de apropriação indébita. Por quê? Porque eles resolveram que as coisas pertencessem a eles...”<sup>9</sup>

Após um diálogo entre os dois mendigos, a fortuna de Juca é explicada, de uma forma um pouco confusa, por sua capacidade de poupança (já que praticamente nada consome), associada a algumas técnicas de pedinte (“– Fale em fome. A fome é sempre impressionante”<sup>10</sup>). Ainda no primeiro ato um “flashback”. Nessa cena, retornamos vinte e cinco anos quando Juca, ainda operário, vivia com sua esposa Maria. Após três Anos de intensas pesquisas, Juca desenvolvera um projeto de tear, capaz de substituir cem operários e que poderia significar a sua definitiva emancipação financeira. Seu patrão, valendo-se de sua ausência, visita a sua esposa Maria e apodera-se do projeto. Juca ao chegar tenta recuperá-lo. É acusado pelo patrão de tentativa de assalto e condenado a seis anos de prisão. Maria enlouquece.

Essa cena que poderia significar o grande momento de ação dramática da peça é absolutamente mal resolvida. Deixa a impressão de que o autor resolveu se livrar rapidamente da situação. A personagem Maria é reduzida a uma caricatura. Tanto em

<sup>9</sup>. CAMARGO, Joracy. *Deus lhe pague...*, Rio de Janeiro, Edições Ouro, 1967 pp. 28-29.

<sup>10</sup>. idem, p. 34.

seu encontro e submissão as intenções do Patrão de Juca (MARIA – Assim...Eu pensava que milionário andasse com roupas de ouro...chapéu de ouro...(O SENHOR sorri) – O senhor come?”<sup>11</sup>); quanto em seu súbito enlouquecimento, quando percebe as conseqüências de sua ingenuidade. Seu trágico destino final é resumido em poucas palavras pelo Mendigo Juca:

OUTRO – E Maria?

MENDIGO – Minha Mulher? Visitei-a muitas vezes no hospício, depois que sai da prisão. Um dia a pobrezinha desapareceu. Dizem que anda pelas ruas a divertir os moleques.”<sup>12</sup>

No final do primeiro ato somos introduzidos a personagem Nancy, que vem a ser a jovem que vive com o cinqüentão Juca. Nancy tem um pretendente a amante, o jovem Péricles. E no segundo ato o encontro de Juca, Nancy e Péricles que oferece ao dramaturgo o recurso do Triângulo Amoroso, usado e abusado pelos folhetins românticos e pelo *vaudeville*, mas que não é absolutamente explorado pelo autor. Temos, de novo, a verborragia de Juca, e muito pouca ação. Péricles arranca uma boa soma de dinheiro de Juca, com uma conversa muito pouco verossímil, e propõe para Nancy que fujam no dia seguinte. O personagem Péricles, jovem, de “boa família”, bacharel em direito, mas pobre, serve também de alvo ridículo para os ataques de Juca à pequena burguesia, temática recorrente ao longo do texto. Juca é mordaz quando critica a ignorância dessa classe que adota patronímicos imponentes, homenageando grandes nomes sobre os quais desconhece os feitos:

“MENDIGO: Porque o grande ateniense era apenas Péricles! E o senhor é Péricles da Silva! (noutro tom) – Desculpe o engano... Eu deveria ter notado logo que o senhor é como esses Florianos Peixotos de Castro, Ruys Barbosas de Almeida e Joaquina

<sup>11</sup>. CAMARGO, Joracy, *Deus lhe pague...*, Rio de Janeiro, Edições Ouro, 1967, p.37

<sup>12</sup>. idem, p.44.

Nabucos de Souza que andam por aí carregando nomes ilustres, inconscientemente... Estamos, com efeito, num outro “Século de Péricles”... o seu século... (Aponta para ele).”<sup>13</sup>

Faz pouco do temor das classes médias quanto ao comunismo, quando o compara a um boneco de palha que o atemorizava na infância, mas que depois de conhecido torna-se seu amigo (“- O comunismo é o boneco de palha das crianças grandes.”)<sup>14</sup>.

No terceiro e último ato diante da eminência da fuga de Nancy com Péricles, Juca confessa como sobrevive para o horror de Nancy, como um estratagema definitivo de dominação sobre ela:

“MENDIGO – E por vingança também. Para uma mulher, vaidosa como todas as mulheres, deve ser doloroso ter vivido com um mendigo. Tornei-a feliz, tanto quanto pude. E agora, fiz-lhe nascer um verdadeiro horror pela felicidade! A figura do mendigo nunca mais lhe sairá da cabeça! Nunca mais poderá transpor a porta de uma Igreja! Nunca dará esmolas! E há de ter nojo do dinheiro! Ora, mendigos, Igreja e dinheiro há por toda parte!

OUTRO – Ela esquecerá.

MENDIGO – Não acredito. Para viver, há de reconciliar-se com tudo isso, e essa reconciliação será impossível sem a minha assistência. (*Pequena pausa*).”<sup>15</sup>

*Deus lhe pague...* se propôs romper com o teatro de trivialidades, buscou suprir uma grave ausência na cena brasileira, um diálogo dessa arte com as aflições, angústias e incertezas, numa época em que o Mundo batia as portas de um novo grande conflito militar. Se não ousou na forma, se propôs a ser algo mais do que mais um espetáculo

<sup>13</sup>. CAMARGO, Joracy, *Deus lhe pague*, Rio de Janeiro, Edições Ouro, 1967, p.60.

<sup>14</sup>. idem, p.62.

<sup>15</sup>. idem, p.84



ligeiro para consumo da platéia – propôs-se a fazer o público refletir sobre seus valores e suas vidas. Procópio Ferreira, que encarnou o Mendigo Juca com o seu talento e carisma singulares, foi bastante explícito quanto às ambiciosas intenções do autor e do ator quanto à obra:

“Deu lhe pague... não é simplesmente uma peça que caiu no gosto do público e permaneceu no cartaz por culpa do empresário imbecil. Não é um desses êxitos de gargalhadas deprimentes, despudorados e cretinos que hão de envergonhar suficientemente no futuro. Deus lhe pague... é a grande obra cultural do teatro brasileiro. Marca o início da nossa arte cênica na sua verdadeira expressão: teatral, cultural e social. Com Deus lhe pague... o nosso teatro, até agora, acanhada representação de hábitos, usos e costumes, pilhérias, e sem intenções além de distrair, se integra na sua alta missão educativa como fator de civilização.”<sup>16</sup>

Certamente que o imediato acolhimento pelo público e pela crítica mostrou que a sociedade brasileira estava ávida para ver o nosso teatro se inserindo num debate que de longe a nossa literatura já havia assumido enfrentar. E não só no Brasil. Em Buenos Aires foi encenada, no mesmo ano e com igual sucesso, tendo sido inclusive transformada em versão para o cinema. Foi montada em todos os países da América Latina e também na América do Norte, aonde alunos de língua portuguesa da Universidade de Baltimore chegaram a fazer uma representação na Academia Militar de West Point. Na Lisboa salazarista de 1936, enfrentou ameaças da censura, mas conquistou igual receptividade, assim como na Madri franquista de 1947.

Se adotarmos os conceitos propostos por João Luiz Lafetá<sup>17</sup> na análise da literatura no modernismo, *Deus lhe pague...* não consegue se afirmar seja como um *projeto estético*, no sentido de introduzir inovações na linguagem cênica ou

<sup>16</sup>. CAMARGO, Joracy, *Deus lhe pague*, Rio de Janeiro, Edições Ouro, 1967, Prefácio, p.23.

<sup>17</sup>. LAFETÁ, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 2000.

dramatúrgica, seja como *projeto ideológico*, no sentido de introduzir de fato elementos ou idéias substanciais para uma visão de mundo.

Como *projeto estético*, como já vimos, pouco se propôs a mudar. Cenário e figurinos realistas e a iluminação padrão da época, sem qualquer outra função estética. Uma narrativa dramática linear. O recurso empregado de flashbacks serve apenas para ilustrar a narrativa conduzida pelo Mendigo Juca. Uma comédia, bastante tradicional, com pouquíssima ação cênica. Os diálogos são jogos de palavras, longos “bifes” filosóficos para Juca, frases curtas para os demais personagens, que servem como escada, para a retórica do protagonista-ator-empresário. Essencialmente monofônico se utilizarmos um conceito bakhtiniano.

É como *projeto ideológico* que a obra se apresenta, pretendendo inaugurar uma nova fase em nossa dramaturgia, superando o teatro de frivolidades, de costumes ou de dramas familiares, que dominavam o cenário. Foi definido pela crítica da época como um “teatro de frases”, forma de teatro que teria em João do Rio seu precursor ainda no século XIX, ou “teatro de teses” como o denominou Oswald de Andrade, admirador da obra. E é por esse viés que devemos analisar se logrou o pretendido. Do ponto de vista de abordar as questões sociais em um País que iniciava o seu processo de industrialização, se evade da questão de classe, deslizando para o “lumpesinato”<sup>18</sup>, fórmula que se repetiria ainda muitas vezes na nossa literatura e na nossa dramaturgia. Como introdução de teses marxistas a peça é um completo fiasco. Sua linha filosófica é uma mescla de positivismo, com a ciência e a racionalidade como panacéia para a humanidade e a denúncia genérica dos excessos do capitalismo:

---

<sup>18</sup> . “lumpesinato”- camada social carente de consciência política e de organização, constituída pelos operários que vivem na miséria extrema ou por indivíduos direta ou indiretamente desvinculados da produção social e que se dedicam a atividades marginais, como a mendicância, o roubo e a prostituição.

“MENDIGO – É por isso que abandonei a vida... essa vida complicada pelos outros. Vivo à margem. Sou espectador do sofrimento humano, e deixo que os homens lutem para livrar-se dos seus próprios erros. Não sou conviva desse grande banquete, obrigado a casaca e a outros suplícios. Contento-me com os restos que vão caindo da mesa...”<sup>19</sup>

Para ele o problema do capitalismo não será o domínio dos meios de produção pelos capitalistas e a exploração da mais valia do proletariado. Mas sim a miséria e a ganância:

“MENDIGO – De tudo, meu amigo, de tudo. De arte, então, nem se fala!... E de política ainda é pior. O senhor conhece alguém que não tenha idéias para salvar o Brasil?  
 PÉRICLES – Não. Idéias não faltam por aí...  
 MENDIGO – Idéias...e nada mais. Por quê?  
 PÉRICLES – Porque o povo é incontentável!  
 MENDIGO – Na sua opinião. O que o povo quer é a coisa mais simples deste mundo.  
 PÉRICLES – Que é?  
 MENDIGO – A supressão de uma palavra do dicionário.  
 PÉRICLES – Qual?  
 MENDIGO – Miséria!  
 PÉRICLES – Só isso?  
 MENDIGO – Só.”<sup>20</sup>

Além dos aspectos estético e ideológico, ao analisarmos a relação da obra com o seu modo de produção, novas facetas se revelam. O crítico Décio de Almeida Prado<sup>21</sup> nos oferece importantes elementos sobre a produção teatral, a partir do Rio de Janeiro, a Capital da República, seu principal centro. As salas eram de Cine-teatro, e localizavam-se no centro da cidade. Construídas no estilo neoclássico do século XIX, eram grandes e com as tradicionais divisões de classe: platéia, balcão e galeria. Os palcos, italianos, eram amplos, com altura suficiente para comportar o sobe e desce das grandes telas dos

<sup>19</sup> . CAMARGO, Joracy, *Deus lhe pague*, Prefácio, Rio de Janeiro, Edições Ouro, 1967, p.46.

<sup>20</sup> . CAMARGO, Joracy, *Deus lhe pague*, Rio de Janeiro, Edições Ouro, 1967, p.61

<sup>21</sup> . PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Moderno Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 14-20.

cenários. A sua frente o proscênio. O ponto dentro de uma caixa semicircular embutida em seu centro, com abertura voltada para o palco. A frente do palco italiano o fosso da orquestra. As Companhias de Teatro recebiam os nomes dos artistas-empresários, atores e/ou atrizes já consagrados, que tinham o seu público e protagonizavam todas as produções da Companhia. Completavam os seus elencos nomes de média, pequena ou nenhuma projeção própria, mas cujo tipo físico e interpretação se conformava em alguns dos muitos estereótipos que compunham os personagens clássicos da comédia e do drama (o *emploi*). O galã, a mocinha, a solteirona espevitada, a Mãe/Avó bondosa, o criado (ex-escravo) desastrado, etc. As peças se sucediam de forma acelerada, de acordo com a sua aceitação pelo público. Havia companhias que revezavam três peças numa mesma semana. Realizavam-se duas funções diárias, todos os dias, às vinte horas, a primeira, e às vinte e duas horas, a segunda e uma vespéral aos domingos.

Essa verdadeira cadeia *taylorista*<sup>22</sup> de produção tinha três componentes fundamentais. O artista protagonista que conduzia todo o espetáculo. Como já foi dito, em geral era o proprietário da companhia, era o maestro supremo de todas as ações. Era ele quem dava o ritmo e permitia-se a introdução dos *cacos*, trechos improvisados, quando revelavam suas qualidades histriônicas e seu carisma pessoal. Quase nunca participavam dos ensaios e muito menos respeitavam as marcações. Os encenadores a quem competia fazer as marcações posicionando o elenco no palco; as entradas e saídas dos personagens e os móveis e utensílios de cena. Dividia-se o palco em seis espaços, numerando-os da esquerda para a direita, e da boca para os fundos. Esse sistema permitia na leitura da peça já realizar as marcações que deveriam ser seguidas pelo elenco. E, finalmente, tínhamos essa figura histórica do teatro, *o ponto*, que resistiu em

---

<sup>22</sup>. *TAYLORISMO* – Teoria formulada pelo engenheiro norte-americano Frederick W. Taylor que publicou *Os princípios da administração científica*. Propunha uma intensificação da divisão do trabalho, dividindo as etapas do processo produtivo de modo que o trabalhador desenvolvesse tarefas ultra-especializadas e repetitivas.

nossos palcos até meados do século XX. De um fosso no proscênio gritava o texto e orientava o elenco sobre as suas marcações. Era o *ponto* que tornava possível que um espetáculo praticamente sem ensaios e um elenco sem domínio e memorização do texto pudesse funcionar e levar a cabo a encenação.

Cacilda Becker, grande dama do teatro brasileiro, assim descreveu a forma de trabalho cênico no período:

“Naquela época, os atores não recebiam o texto da peça, mas apenas folhas soltas de papel com as falas que teriam de dizer em cena, após uma deixa de outra personagem. Neste caso, todo o aspecto do relacionamento das personagens era sempre um mistério só desvendado em cena. Na época, normalmente, montavam-se peças de 15 em 15 dias. Os atores contavam sempre com o ponto. Isso sempre me pareceu um absurdo, mas quem era eu naquela época para reagir contra a norma aceita por todo o teatro?”<sup>23</sup>

Quando inserimos a obra dentro desse modo de produção, percebemos com clareza que algumas das suas debilidades dramáticas principais são resultado de seu não tensionamento com as limitações impostas por esse mesmo modo de produção. A grandiosidade da sala de espetáculo, com a divisão social materializada em seus espaços, já estimula um comportamento passivo da platéia, que ali comparece para assistir (consumir) o produto e não para criticá-lo. Isso certamente reforçará o aspecto de digressão pedagógico-filosófica nas falas do Mendigo Juca que pretendem disseminar conceitos “subversivos” como a sua fala sobre a propriedade. O diálogo entre o Mendigo e o Outro não se converte jamais em diálogo com a platéia. E os longos bifes atribuídos ao personagem principal, obviamente respeitam a estrutura do ator protagonista, que é quem de fato conduz a peça (e o público ao teatro). É evidente

---

<sup>23</sup> . Depoimento de Cacilda Becker transcrito em VARGAS, Maria Thereza e FERNANDES, Nanci. *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 34.

que Joracy Camargo escritor experiente de muitas outras peças, sabia que assim tinha que escrever para que a peça funcionasse. Isso também explicaria o pouco desenvolvimento de duas cenas de ação de grande potencial inexplorado. A cena do expatão com Maria (a ex-esposa), origem de seu maior infortúnio; e a cena de Nancy e Péricles, antes da chegada de Juca. A ausência do ator protagonista, ou melhor, sua participação secundária, pois nas duas cenas ele adentra ao final, enfraquecem o potencial dramático das cenas.

Essas considerações ilustram que *Deus lhe pague...* como obra artística fracassa, pois ao acomodar-se de forma tão plástica ao seu modo de produção, foge do tensionamento que permite que se diferencie uma verdadeira obra de arte de um mero produto cultural de consumo.

Mesmo assim *Deus lhe pague...* constituiu-se, num marco do teatro contemporâneo brasileiro. Tanto por sua repercussão nacional e internacional, quanto por sua intenção pioneira de inserir na cena teatral brasileira o debate das grandes questões de seu tempo. Certamente significou um processo de maior nacionalização, no sentido estrito da maior incorporação de profissionais nacionais ao mercado cênico (dramaturgo, atores, técnicos). Mas seu significado quando comparado com o seu conteúdo como obra dramática, apenas confirma a dificuldade que é também de nossa literatura, mas muito maior de nossa dramaturgia, em enfrentar e produzir obras que de fato mergulhassem nas raízes mais profundas do sistema político, social, cultural e econômico do Brasil e que pudessem oferecer uma contribuição mais contundente no grande debate mundial das idéias.

Cabe aqui resgatar o alerta de Walter Benjamin:

“Na medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se, no público, a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o sentimento de fruição. Desfruta-se do que é convencional, sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo, critica-se a contragosto.”<sup>24</sup>

Essa mesma cena teatral que permaneceu inexpugnável para dois dos maiores expoentes do modernismo nacional, os paulistanos Mário de Andrade, que levou nove anos (1933-1942) para escrever a sua peça *Café* e não a viu encenada em vida, mesmo com todo o prestígio granjeado como escritor e pesquisador cultural, e Oswald de Andrade, autor de três peças: *O Homem e o Cavalo* (1934), *A Morta* (1937) e *O Rei da Vela* (1937). Por maiores que sejam as reconhecidas dificuldades de encenação propostas nos textos *oswaldianos*, ao menos para os parâmetros cênicos de então, é extremamente significativo do conservadorismo de nosso teatro esse ineditismo de Oswald até a década de 60. Apenas uma leitura dramática de cenas da peça *O Homem e o Cavalo* chegou a ser realizada no Teatro de Experiência de Flávio de Carvalho, em 1934, tendo sido o teatro interdito pela polícia, numa cena explícita de censura, cuja ação constante, embora discreta, nem sempre mereceu o devido registro de sua ação deletéria contra as artes e a cultura nacionais. Em 1937, é feita uma tentativa de encenação da peça *O Rei da Vela* pela Companhia de Álvaro Moreyra, mas que não prosperaria. Só em 1967, *O Rei da Vela* é levada aos palcos numa das mais contundentes encenações de José Celso Martinez Corrêa com o Teatro Oficina, sendo considerada um espetáculo-manifesto, emblemático do movimento tropicalista.<sup>25</sup>

O modernista Antônio Alcântara Machado (1901-1935) reunia aos seus talentos da crônica e do conto, uma aguda capacidade de crítica teatral. Criticou nossa característica cultural de importação de modelos exógenos. Crítica esta não pela

---

<sup>24</sup> BENJAMIM, Walter, *A Obra de Arte*, Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p.21.

<sup>25</sup> . Ver Capítulo II. 3. Oficina, CPC e Opinião: consolidação do Teatro Brasileiro Moderno.

importação em si, mas sim, muito mais pela incapacidade de adicionar-lhe elementos e cores locais. Para ele o nosso teatro aprisionado por clichês e estereótipos simplesmente desconhecia nossa realidade e o povo brasileiro, negando-lhe representação nos nossos palcos. Assim resumiu o quadro da época:

“Alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática européia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independente, brasileiromente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros.”<sup>26</sup>

### **I. 3. O ESTADO NOVO: A MÃO VISÍVEL QUE A TUDO CONDUZ**

*Deus lhe pague...* surpreende, muito mais, por ser iniciativa solitária de reflexão sobre as idéias contemporâneas, num momento de intensas e profundas transformações no Estado, na economia e na sociedade brasileira como um todo. Suas debilidades dramáticas, não impedem o reconhecimento de que tratou-se de uma tentativa de diálogo com o seu momento histórico. Momento esse em que se conformará a hegemonia da ideologia nacional-popular, e se inaugurará um longo período de dirigismo cultural a partir do Estado Brasileiro, com a combinação da ação da censura e o patrocínio estatal, deixando profundas marcas em nossas artes em geral. Se em nossa cena ainda prevalecia a monofonia do teatro de companhia com seus protagonistas proprietários, na sociedade muitas e novas vozes se faziam ouvir, embora não por nossa dramaturgia.

---

<sup>26</sup> MACHADO, Antônio Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p.443



Em 1935, diferentes agrupamentos formados por comunistas, socialistas, católicos, ex-tenentistas<sup>27</sup> e liberais integrantes das oligarquias derrotadas pela Revolução de Trinta se uniram na Aliança Nacional Libertadora (ANL). Acusava-se Getúlio Vargas de simpatias pelo fascismo, preocupação esta partilhada pelo governo norte-americano. Com uma plataforma popular-nacionalista, conclamavam a defesa das liberdades civis, dos interesses da classe trabalhadora - como melhores salários, defendiam a reforma agrária e a nacionalização das riquezas do subsolo.

Uma sucessão de manifestações, comícios, marchas populares com milhares de brasileiros em todo o País acena ao governo a necessidade de agir. Estimulado por uma avaliação de que seria revolucionária a conjuntura mundial, formulada pela Internacional Comunista, da qual era integrante como delegado brasileiro, Luis Carlos Prestes, o “Cavaleiro da Esperança” e presidente de honra da ANL, redige e assina manifesto lido nas comemorações do aniversário das Colunas Tenentistas de 1922 e 1924 que ocorreram em todo o País, em cinco de julho de 1935, propondo a derrubada do governo Vargas:

“- Brasileiros! Todos vós que estais unidos pela idéia, pelo sofrimento e pela humilhação de todo Brasil! Organizai o vosso ódio contra os dominadores transformando-o na força irresistível e invencível da Revolução brasileira! Vós que nada tendes para perder, e a riqueza imensa de todo Brasil a ganhar! Arrancai o Brasil da guerra do imperialismo e dos seus lacaios! Todos à luta para a libertação nacional do Brasil! Abaixo o fascismo! Abaixo o governo odioso de Vargas! Por um governo popular nacional revolucionário.

Todo o poder à Aliança Nacional Libertadora.”<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> .TENENTISTAS – oficiais do Exército brasileiro que participaram da revolta contra o governo federal da Coluna Miguel Costa - Prestes de 1922 e 1924.

<sup>28</sup> .PRESTES, Luis Carlos, *Manifesto da Aliança Nacional Libertadora*, 05 de julho de 1935.

Foi a senha para a repressão Em nome da Lei de Segurança Nacional, Getúlio decreta a ilegalidade do movimento. Em novembro uma revolta militar em Natal, capital do Rio Grande do Norte, ganha a adesão da população e governa por quatro dias a cidade. Outros levantes de menor porte se darão no Rio de Janeiro, capital federal e em Recife, capital de Pernambuco. A repressão recrudescer, com as prisões em massa e a tortura, e derrota os movimentos. A ANL é completamente desarticulada. Em março de 1936, Getúlio decreta o estado de guerra, concentrando ainda maiores poderes discricionários.

Por outro lado também crescia a adesão de setores da classe média urbana aos fascistas liderados pelo escritor modernista Plínio Salgado, organizados na Aliança Integralista Brasileira (AIB), sob forte inspiração do regime italiano de Mussolini. Nomes de destaque da cultura se incluíam entre eles, tais como Câmara Cascudo, Augusto Frederico Schmidt, Gerardo Melo Mourão, Vinícius de Moraes, Adonias Filho e Álvaro Lins. E Salgado aproveita-se da simpatia de Vargas para tentar conquistar o Ministério da Educação para si próprio e sua causa.

Ao longo de 1936, intensifica-se a repressão aos comunistas e *aliancistas* e seguem novas medidas de força como a criação da Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo e o Tribunal de Segurança Nacional. No dia 30 de setembro de 1937, o Presidente Getúlio Vargas denuncia em cadeia nacional de rádio, na *Hora do Brasil* (atual *Voz do Brasil*) o “*Plano Cohen*”. Tratava-se de um documento escrito pelo capitão integralista Olímpio Mourão Filho - na época membro do Serviço Secreto -, a pedido de Plínio Salgado, com a intenção de simular, supostamente para efeitos de estudo, uma revolução comunista no Brasil. O que seria um estudo, uma simulação, transformou-se nas mãos de Filinto Müller (o todo-poderoso chefe da repressão política)

em um plano “real e concreto” – o Plano Cohen. Essa pantomima serviu para aterrorizar a população e justificar o golpe de Estado.

Vale registrar que foram anos de confrontos políticos e ideológicos intensos o suficiente para a condução de soluções político-institucionais radicais, dramáticos o bastante para custarem a liberdade e a vida de centenas de brasileiros, mas incapazes de sensibilizar nossos dramaturgos e encenadores teatrais. Paradoxalmente, malgrado estivessem muitos deles, diretamente envolvidos nesse processo político. E o paradoxo se agiganta quando consideramos os rumos tomados por nossa literatura, que vivia a chamada segunda fase do modernismo com obras de maior densidade ideológica, como as produzidas por um Graciliano Ramos, Amando Fontes, Dyonélio Machado, Jorge Amado e por modernistas de primeira hora como Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Em 10 de novembro de 1937 a quarta Constituição da história brasileira é outorgada pelo presidente Getúlio Vargas. Elaborada pelo jurista Francisco Campos (integrante da AIB), Ministro da Justiça, com a aprovação prévia de Vargas e do seu Ministro da Guerra, general Eurico Dutra. No mesmo dia, autorizada pela nova Constituição era implantada no país a ditadura do Estado Novo.

A essência autoritária e centralista da Constituição de 1937 a colocava inserida nos modelos “fascistizantes” de organização político-institucional então vigentes em muitos países do mundo. Ela própria tivera como modelo a Constituição do Governo fascista da Polônia, o que lhe conferiu o apelido de “a Polaca”. Garantia enorme concentração de poderes nas mãos do chefe do Executivo. Cabia a ele a nomeação das autoridades estaduais - os interventores. Aos interventores estaduais cabia nomear as autoridades municipais.

A intervenção estatal na economia, e em todas as dimensões da vida nacional, que na verdade vinha desde 1930, era agora ampliada com a criação de órgãos técnicos voltados para esse fim. Era a mão visível do estado que a tudo conduzia. Em 1936 é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1937 o Instituto Nacional do Livro. Nesse mesmo ano é criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT), com a função de centralizar os patrocínios estatais para o setor. Sem esquecermos a ação sempre constante da censura.

No dia seguinte ao golpe os fascistas transformam a Aliança Integralista Brasileira na Associação Brasileira de Cultura. Embora participassem ativamente do golpe, pressentem que a cada dia, o aparato policial getulista estabelece um cerco contra eles. Finalmente vêem a candidatura de seu líder maior, Plínio Salgado, à presidência da república ser inviabilizada com a suspensão das eleições de janeiro de 1938. Promovem uma tentativa de levante a partir do Rio de Janeiro, e tal como ocorrera com a ANL, serão derrotados e reprimidos. Plínio Salgado se exilará no Portugal fascista de Salazar.

Se o quadro já se revelava pouquíssimo avesso às inovações temáticas e ousadas estéticas, só poderia se agravar sob a feroz censura que se abateu sobre a cultura nacional a partir do Estado Novo. Cometeríamos uma injustiça histórica ao atribuir a Getúlio Vargas a primazia e/ou a exclusividade no uso dos instrumentos do Estado para a cooptação política e ideológica, mas certamente, nenhum líder político nacional conseguiu superá-lo nessa competência.

“O intelectual, anteriormente enclausurado em sua “Torre de Marfim”, como proclamara Machado de Assis no discurso de inauguração da Academia Brasileira de Letras, se via agora frente à “simbiose necessária” declarada por Getúlio Vargas no seu discurso de ingresso na ABL, em 1943. Pela primeira vez na história brasileira, “homens de ação”

e “homens de pensamento” trabalhavam juntos em prol de um projeto político- ideológico que definisse o Estado. Vargas declara, ainda neste discurso, que os intelectuais são “agentes de um processo de transformação nacional e os constitui como atores políticos de primeira grandeza, ao convocá-los para a tarefa de emancipação cultural”<sup>29</sup>

O “estadonovismo” estimulava nas artes em geral uma visão nacionalista com apelos ao popular. E não tinha muitas dificuldades em patrocinar essa visão, num momento de conflito mundial, com o nacionalismo exacerbado em todo o planeta. O Estado passou a ser equivalente à Nação. O Presidente Vargas era apresentado como o *Chefe da Nação*. Por isso para muitos intelectuais, colaborar com o Estado, mesmo com eventuais restrições aos excessos da repressão política, significava colaborar com a construção de um projeto nacional, objetivo que fora o de nossa literatura durante séculos. O Ministro da Educação e da Saúde Gustavo Capanema sempre soube equilibrar-se acima das disputas políticas e ideológicas, cercando-se de intelectuais conceituados e com trânsito na inteligência nacional, a começar por seu chefe de gabinete o poeta Carlos Drummond de Andrade, e incluindo o prestígio de nomes como Mário de Andrade, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Vila-Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Afonso Arinos de Melo Franco e Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Em 1939 é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda - D.I.P. Entre as suas muitas funções, pode se constatar a ênfase na questão cultural, e que a sua ação não era passiva. Estava autorizado a promover ações bem amplas, inclusive censórias, sempre visando a divulgação e a consolidação da ideologia nacionalista do regime:

---

<sup>29</sup> . PEREIRA, Aline Andrade, “*Sobe o pano: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva.*”, dissertação, Niterói, UFF, 2004, P. 26

“(…) Art.2º O D.I.P. tem por fim:

a) centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir, permanentemente, como auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional;

b) *fazer a censura* do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da rádio-difusão, da literatura social e política, e da imprensa, a esta forem combinadas as penalidades previstas por lei;(…)

l) estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais brasileiros, *no sentido de incentivar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras*, podendo, para isso estabelecer e conceder prêmios; (…)

o) promover, organizar, patrocinar ou auxiliar manifestações cívicas e festas populares com *intuito patriótico*, educativo ou de propaganda turística, concertos, conferências, exposições demonstrativas das atividades do governo, bem como mostras de arte de individualidades nacionais e estrangeiras.”<sup>30</sup>

O Estado Novo passa a estar equipado com dois instrumentos fundamentais para intervir nos rumos da produção artística em geral, e do teatro em particular. Enquanto peças que proponham uma abordagem dissonante com a hegemonia cultural nacionalista serão censuradas, sob os auspícios das subvenções estatais teremos uma leva de peças históricas ou de romances açucarados ambientados no império. *Marquesa de Santos* de Viriato Corrêa (1884-1967) e *Carlota Joaquina* de Raimundo Magalhães Jr. (1907-1981) serão dois exemplos de sucesso de público em dramas históricos. De Ernani Fornari (1899-1964) teremos as românticas *Iaiá Boneca* e *Sinhá Moça Chorou...*, também ambientadas nos tempos do Império. O teatro de revista e as chanchadas completarão a cena do período. Estas também sofrerão bastante, pois a crítica política e a irreverência quanto aos costumes, suas matérias-primas principais, serão também

---

<sup>30</sup> . MAGALHÃES, Vânia Soares de. *Teatro de reticências: os primórdios do teatro moderno no Rio de Janeiro (1927-1943)*. Niterói, UFF, 1993, p.58-59, grifos nossos (dissertação de mestrado).

alvos da ação do DIP. Mesmo a guerra será um assunto interdito enquanto o governo brasileiro permaneceu neutro diante do conflito. A censura era então exercida com rigor. Proibida a publicação de notícias e artigos nos quais se pregasse a necessidade de uma tomada de posição do governo brasileiro. Também estava proibido publicar "telegramas, comunicados, fotografias ou gravuras" que atribuíssem "atos reprováveis" a qualquer das partes envolvidas no conflito, bem como caricaturas, anedotas e fotografias "ofensivas a qualquer homem público ou exército das nações em guerra" ou relativas à "vitória ou derrota nos campos de batalha".

Tudo mudaria a partir de 1942, quando finalmente, após longa negociação com o governo norte-americano, o governo Vargas rompe com o Eixo fascista e declara guerra. Dessa negociação resultará a compra pelos norte-americanos de toda a matéria-prima estratégica (bauxita, berilo, cromita, ferro-níquel, diamantes industriais, minério de manganês, mica, cristais de quartzo, borracha, titânio e zircônio) produzida no país, os financiamentos para a modernização das forças armadas brasileiras e a construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). Em contrapartida o Brasil cede as bases aéreas de Natal e Fernando de Noronha para a aviação norte-americana e passa a integrar as forças aliadas com a constituição da Força Expedicionária Brasileira (FEB).

Agora todos os esforços da propaganda política passam a ser no sentido de exaltar os aliados e atacar a ideologia nazi-fascista. No teatro, é nesse período que se destacará, por exemplo, Freire Junior (1881-1956) que terá duas revistas, simultaneamente em cartaz; *A Vitória é nossa!* no Teatro Recreio e *Marcha Soldado* no Teatro João Caetano, cujos títulos já nos permitem advinhar o seu conteúdo.

É também desse período o início da profunda influência da cultura norte-americana. Essa influência era parte da estratégia dos Estados Unidos de consolidar-se como grande potência continental. Em agosto de 1940, seria criada uma agência de coordenação dos negócios interamericanos, sob a coordenação do banqueiro Nelson Rockefeller, denominada *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), diretamente subordinada ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos. No Brasil trabalhará em estreita colaboração com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Além de área de infra-estrutura como transporte e saneamento, sua ação tinha um foco especial na cultura, abordada num amplo espectro, com seções organizadas especificamente para o rádio, o cinema, a imprensa; as artes plásticas, a música, a literatura. Junto com os seus conteúdos que promoviam a imagem da América do Norte como referência para os brasileiros introduziu em nosso jornalismo as técnicas mais modernas do jornalismo norte-americano, como a recepção e transmissão de radiofotos.

Mas foi primeiramente no rádio, de maior penetração popular e posteriormente no cinema que melhor propagaram o seu “panamericanismo” e o “*american way of life*”<sup>31</sup>. Para isso contaram com a colaboração eficiente das indústrias cinematográficas de Hollywood. Data dessa época o filme *Alô Amigos*, produzido pelas indústrias Disney, que apresentou ao Brasil e ao mundo, o simpático papagaio Zé Carioca, que como amigo de Pato Donald, simbolizava a política de amizade entre os dois países. Representantes do “Olimpo hollywoodiano” tais como Walt Disney. Orson Welles, John Ford e Douglas Fairbanks Jr. passaram a ser presença constante no País. Carmen Miranda cantora popular no Brasil é alçada a grande estrela internacional e “*sexy*

---

<sup>31</sup> . “american way of life”- o *estilo de vida americano* - frase que resumia na propaganda política norte-americana os EUA como síntese de uma nova civilização, modelo que seria desejável para todos os povos do mundo.



*simbol*” da mulher latino-americana em Hollywood. Ironicamente Carmem era na verdade de origem portuguesa. Na literatura e no teatro serão incentivadas a tradução e a distribuição de obras de autores norte-americanos, que mesmo já consagrados em seu país e na Europa, permaneciam desconhecidos do grande público brasileiro.

#### **I. 4. A DÉCADA DE QUARENTA: UM ENCONTRO COM A CONTEMPORANEIDADE**

O teatro nacional entra em um período de crise e estagnação. Com o mercado comercial engessado pelas revistas e produções históricas, em franca decadência, vendo, a cada dia, o seu público abandoná-lo pelo crescimento do cinema falado. Procópio Ferreira que era a própria encarnação do teatro da época vaticinava que essa arte não teria mais quinze anos de vida pela frente. Mesmo o crescimento do teatro amador, que já conseguia emplacar alguns sucessos, trazendo ventos novos e alguma renovação, era visto com descrença pelo experiente ator:

“São injeções de óleo canforado. Aliás, repare como procuram novidades, sofisticacões – Tobacco Road, Desejo, Hamlet – no afã de agitar o público, tentando uma revivescência inútil. No máximo conseguirão os amadores formar alguns atores, nada mais, pois também não resistirão à pressão econômica, que esta, sim, é um fato respeitável. Eu, contudo, prefiro ficar no que chamam ramerrão. É a única maneira de resistir temporariamente à morte.”<sup>32</sup>

Estava equivocado o grande astro. De fato o teatro do ramerrão que ele representava estava em seus estertores finais. O movimento amador, por ele definido como “revivescência inútil” é quem ganhará força por todo o País, trazendo uma renovação efetiva, e adaptando a cena teatral brasileira a sua nova realidade. Nosso teatro simplesmente percorrerá, tardiamente, o mesmo caminho, que outros países já

---

<sup>32</sup> . “Melancólica Informação de Procópio”, Jornal das Artes, SP, n.1, jan.1949, in PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Moderno Brasileiro* p.37

havam conhecido, e que significará um espaço para a experiência e a atualização com as teorias e práticas de escolas de teatro originárias principalmente nos Estados Unidos e na Europa.

Para fazer justiça o teatro amador sempre se fez presente em nossa cultura, mesmo que não tenha merecido o devido destaque em nossa história<sup>33</sup>. Desde o século XIX, e mesmo muito antes disso, existem registros de teatro familiar ou de comunidades (imigrantes, por exemplo), em todos os rincões do País. Em 1828 os estudantes dos Cursos Jurídicos em São Paulo se dedicarão com tanto entusiasmo às artes cênicas, que chegarão a alugar por cinco anos o Teatro de Ópera. Em 17 de abril de 1845 a Sociedade Dramática do Rio Grande do Sul surpreendeu o Conde de Caxias, governador da província, com uma esmerada encenação de *Otelo*.

Na segunda década do século XX multiplicam-se os grupos teatrais, notadamente no Rio e em São Paulo. Alguns se dedicarão a patrocinar uma alternativa de lazer e cultura para as suas comunidades. Em sintonia com o movimento que ocorria na Europa e nos Estados Unidos, acompanhando as intensas mobilizações operárias do início do século, que culminariam na Revolução Russa de 1917, muitos grupos estarão engajados em causas políticas e ideológicas. Principalmente os grupos operários ligados aos anarquistas, numa antecipação daquilo que se conhecerá nos anos sessenta, como teatro de agitação e propaganda. No Rio de Janeiro atuavam o *Hodierno Clube*, *Furtado Coelho*, *Salas Ribeiro*, *Grupo Dramático Anticlerical*, *Ginástico Português e Idéia Livre*. Em São Paulo podemos destacar; *Os Alunos de Talma*, *Gil Vicente*, *Amor all'Arte*, *Filodramático Social*, *Primeiro de Maio e La Propaganda*<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup>. GUINSBURG, J. e outros, *Dicionário do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 2006, ver verbete Amador, pp.22-29.

<sup>34</sup>. Idem, p.25.

No Brasil, a partir da década de quarenta novos movimentos de renovação cultural e artística se intensificarão, promovendo uma profunda transformação na cena teatral nacional. Essas mudanças terão a impulsão a uma polarização entre dois conceitos fundamentais. O primeiro de inspiração nacionalista, invocará suas raízes no Modernismo e se movimentará na tensão dialética da tradição/renovação. O segundo será animado pela ruptura com todas as tradições artísticas consagradas pelo incipiente mercado cultural da época (considerados arte menor) e perseguirá modelos em culturas mais “avançadas”, proclamadas universais (o que na época será sinônimo de europeu). Mais uma vez o teatro chegava tardiamente ao debate já existente na nossa literatura desde 1922.

A primeira corrente será representada por Renato Viana, o Guerreiro da Quimera, que depois das experiências já citadas do Teatro Escola, na década de trinta, fundara, na década de 40, a Escola Dramática do Rio Grande do Sul e o Teatro Anchieta:

“Alugou um armazém na Avenida Brasil, no bairro operário de Navegantes, adaptou-o com salas de aulas, de ensaio e de espetáculo. Assim nasceu o Teatro Anchieta. As temporadas do Teatro Anchieta foram memoráveis. Os jornais comentavam a enorme transformação do bairro nessas ocasiões. Para lá convergiam pessoas de todas as classes sociais e de todos os bairros da Capital gaúcha. Bondes e ônibus despejavam multidões nas cercanias, que já estavam tomadas por carros particulares. Todos queriam ver aqueles espetáculos maravilhosos. Em um dia da semana a apresentação era destinada aos operários, sendo os ingressos distribuídos gratuitamente nas fábricas. Após as temporadas em Porto Alegre, a companhia visitava cidades do interior.”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> . Dossiê Renato Vianna - *Campanhas Artísticas*, in Revista Eletrônica ANTAPROFANA.

Retorna por duas vezes ao Rio de Janeiro para apresentar espetáculos, como *Crime e Castigo*, de Dostoievski, peças do jornalista e dramaturgo uruguaio Florêncio Sanches (1875 – 1910) e de sua própria autoria. Com a derrubada de Vargas, os subsídios são suspensos, e o Teatro Anchieta depois de uma turnê pelo Norte e pelo Nordeste, e uma temporada em Belo Horizonte, seria obrigado a fechar as portas. Em 1948, Renato Viana é convidado pelo Prefeito do Distrito Federal Mendes de Moraes para dirigir a Escola Municipal de Teatro Martins Pena, fundada por Coelho Neto em 1911. Certamente sua influência no processo de renovação de nosso teatro não poderá ser medida pelo sucesso ou insucesso de público. Afirmava ele que: “não luto contra os profissionais do teatro, mas contra o teatro dos profissionais”. Polemista, dramaturgo, diretor e professor, formador de novos valores, suas idéias e experiências de vanguarda deixaram marcas profundas em seus contemporâneos e alimentaram o debate sobre os novos rumos perseguidos.

Na segunda vertente, no pólo ideologicamente vencedor, destaca-se o papel de Alfredo Mesquita (1907-1986) e Paschoal Carlos Magno (1906-1980) na formação do movimento do teatro amador moderno. Alfredo Mesquita que fundará em 1942, com Irene Smallbones (do grupo *English Players*), o *Grupo de Teatro Experimental (GTE)*. Com sólida formação cultural européia, absorveu seus conceitos teatrais na França, onde entre 1935 e 1936, faz uma série de especializações, como curso de teatro com Louis Jouvet, no *Théâtre de L'Athenée*; com Gaston Baty, no *Théâtre de Montparnasse*; no *Collège de France*; na *Sorbonne* e na *Escola do Louvre*. Em 1948 funda a *Escola de Arte Dramática* (desde 1968, parte integrante da Universidade de São Paulo/USP), a qual dedicará sua vida. Metódico e disciplinador foi responsável pela formação de toda uma geração de artistas tais como Leonardo Villar, Juca de Oliveira, Celso Nunes, Glória Menezes, Aracy Balabanian, Jorge Andrade e Zé Renato. Também dará a sua

contribuição à dramaturgia nacional fazendo encenar na *EAD*, várias peças de sua autoria: *Um Abrigo*, 1952; *Mãe e Filha*, 1952; *O Malentendido*, 1959; *Luar Pela Janela*, 1964; *Os Pirâmidas*, 1967.

Ainda em São Paulo, em 1943, Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, apoiados pelo Reitor da Universidade de São Paulo, Oscar Americano, criam o *GUT – Grupo Universitário de Teatro*. A peculiaridade do *GUT*, em relação aos outros, está na proposta de apresentar exclusivamente originais escritos em português. Propunha, dessa maneira, não apenas a renovação formal, mas a divulgação da nossa literatura dramática.

Paschoal Carlos Magno teve intensa participação na vida teatral, como ator, diretor, crítico e dramaturgo. Ainda nos anos 20, atuou em *Abat-Jour*, de Renato Viana, e no *Teatro de Brinquedo*, de Álvaro Moreyra. Em *O Jornal* foi crítico de teatro. Como dramaturgo produziu *A Torrente* (1918), *Pierrot* (1931), *O Brasil é Nosso* (1932), *Tomorrow Will Be Different* (1946, Londres), *Seremos Sempre Crianças* (1947) e *Amanhã Será Diferente* (1952). Em 1930, a Academia Brasileira de Letras - ABL lhe oferece um prêmio por sua peça *Pierrot*, encenada pela companhia de Jaime Costa, e da qual assume a direção artística. Após anos de campanha para levantamento de fundos, organiza a *Casa do Estudante do Brasil* e o *Teatro do Estudante do Brasil - TEB*, em 1937.

Tal como Alfredo Mesquita, Paschoal Carlos Magno se inspirará na Europa. Particularmente nas encenações de Shakespeare nos teatros universitários ingleses. Para ele o *TEB* deverá exercer uma função pedagógica, de formação teatral. É parte da proposta o estímulo para a criação de teatros do estudante em todo País, o que resultará na formação de um verdadeiro movimento de teatro estudantil, responsável pela

revelação de valores fora do eixo Rio/São Paulo. A realização de Festivais de Teatro Estudantil pelo País afora, reforçavam a proposta e a formação de um novo público para o teatro brasileiro. Uma de suas propostas de modernização artística é a da introdução em nossa cena teatral da figura do diretor teatral. Essa função que superava a do *ensaiador*<sup>36</sup> (ou encenador), buscando acertar o passo de nosso teatro com o teatro europeu, que já conhecia essa nova concepção desde as experiências do Duque de Saxe-Meiningen<sup>37</sup> (1826-1914) com sua trupe entre 1874 e 1890, de André Antoine (1858-1943) na França e Constantin Stanislavsky (1863-1938) na Rússia, no final do século XIX.

Para a sua experiência pioneira convoca a consagrada atriz Itália Fausta (1879 - 1951), que assina, como diretora, o primeiro espetáculo do grupo - *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, em 1938.

“O que foi imaginado como uma simples festa estudantil tornou-se um fato muito importante na história do teatro brasileiro. A presença de jovens de outra classe social – o elenco era formado por estudantes universitários – e a receptividade do público chamaram a atenção da crítica e dos profissionais do palco. Os amadores, conscientes da importância e responsabilidade do trabalho artístico, haviam criado um espetáculo afinado com a época.”<sup>38</sup>

No entusiasmo despertado pela experiência do *TEB* surge em 1939, organizado por Jerusa Camões e Mário Brasini (1921-1997) o *Teatro Universitário - TU*. Patrocinados pelo SNT, não cobravam ingressos e realizavam espetáculos nos bairros mais distantes, em escolas, praças e quartéis. Participam da criação da União Nacional

<sup>36</sup> . ver capítulo I. 2 *Deus lhe pague...*

<sup>37</sup> . GUINSBURG, J. e outros, *Dicionário do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p.124

<sup>38</sup> . Idem, p.25.

dos Estudantes e com a autorização do Ministro da Educação e da Saúde Gustavo Capanema ocupam algumas salas na sede daquela entidade. Atuaram por mais de uma década. Sem maiores pretensões estéticas, tiveram uma grande acolhida de público e a simpatia da crítica. O repertório também era eclético, comportando de Casona (*A Dama da Madrugada*) até Strindberg (*O Pai*), de Machado de Assis (*Lição de Botânica*) até Claude André Puget (*Dias Felizes*), de Afonso Arinos (*Dirceu e Marília*) até Shakespeare (*Romeu e Julieta*), de Jacinto Benavente (*Os Interesses Criados*) até Coelho Neto (*Quebranto e O Patinho Torto*), além de várias comédias de Martins Pena<sup>39</sup>. Nenhuma preocupação havia com a dramaturgia, senão a sua eficiência para com o público. Artistas de grande renome da cena brasileira iniciarão suas carreiras no *Teatro Universitário* entre eles: Sérgio Cardoso, Vanda Lacerda, Nathalia Timberg, Sérgio Britto, Fernando Torres, Milton Carneiro e Nicette Bruno.

### **I. 5. VESTIDO DE NOIVA: NOSSO TEATRO DESCOBRE O ESPETÁCULO**

Com integrantes da alta sociedade carioca e maiores recursos econômicos, surge em 1940, o grupo *Os Comediantes* liderados por Brutus Pedreira (1904 -1964) e Tomás Santa Rosa (1909 – 1956). Seu propósito era o de representar no Brasil o movimento lançado na França por Jacques Copeau (1879 -1949), que se propunha a elevar as artes cênicas ao mesmo nível estético das demais artes. Também integravam o grupo Jorge de Castro, Luíza Barreto Leite, Agostinho Olavo, Gustavo Dória e Adacto Filho. Como peça de estréia, coerente com seu projeto de inovação estética - *A Verdade de Cada Um* de Luigi Pirandello.

Algumas transformações estruturais no modo de produção do teatro nacional já se faziam sentir. Como a superação do modelo de companhias, embora algumas delas

---

<sup>39</sup>. *Um grupo de teatro realmente universitário que ajudou a levar a cena brasileira à modernidade.*  
Revista Eletrônica ANTAPROFANA.

ainda sobrevivessem por um longo tempo ainda. Os grupos amadores rompiam com alguns dos seus fundamentos. Extinguiram definitivamente a figura do ponto, e com ele o “emploi”<sup>40</sup> e a hierarquização do elenco baseada na especialização dos personagens. Propunham um fazer teatro mais coletivo, com períodos maiores de ensaios e de construção dos personagens, e o fim do ator-protagonista que centralizava todas as ações. Afirmava-se uma visão mais ampla de espetáculo, com o crescimento da importância e da participação da cenografia, dos figurinos, da iluminação e da música.

Jacques Copeau era uma referência de modernidade teatral para todos os grupos brasileiros. E a grande referência ideológica hegemônica era a da busca por “modelos em culturas mais avançadas”. A guerra fará aportar no Brasil uma grande quantidade de artistas e técnicos europeus, de primeira representatividade daquilo que havia em termos de artes cênicas no Velho Continente. Louis Jouvet (1881- 1951), um dos mais notórios discípulos de Copeau, iniciou em junho de 1941, turnê pela América Latina que durou até o fim do conflito mundial. Seu *Teatro l’Athénée*, combinava modernidade e tradição com a intenção explícita de divulgar a dramaturgia clássica francesa. Por ironia ou pela ambigüidade inevitável dos nacionalismos, nos primeiros dois anos sob patrocínio do Governo colaboracionista de *Vichy* que entendia como importante a divulgação de que a ocupação nazista não era incompatível com a preservação da “cultura francesa”. Nos anos seguintes com subsídios oferecidos pela resistência francesa, para mostrar que a essa mesma “cultura francesa” estava viva e resistia ao nazi-fascismo.

Em sete de julho de 1941 estreou no Brasil, com *L’École des Femmes* de Moliere no Rio de Janeiro, seguindo para São Paulo em turnê. “O grupo apresentou as seguintes peças no Rio de Janeiro, durante o mês de julho: *Knock* (de Jules Romains),

---

<sup>40</sup> . “EMPLOI” - conjunto de papéis de uma mesma categoria sob o ponto de vista da aparência física, da voz e da função na trama. Rol de personagens clichês como o galã, a dama-galã e a solteirona.



*La jalousie du Barbouillé* (de Molière), *La folle journée* (de Emile Mazaud), *La coupe enchantée* (de La Fontaine), *Ondine* (de Giraudoux), *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche* (de Jules Romains), *Electre* (de Giraudoux) e *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (de Giraudoux)<sup>41</sup>. Durante sete meses, em 1942, Jovet residiu no Rio de Janeiro. Essa presença ofereceu a oportunidade de alguns encontros com jovens atores amadores brasileiros, ávidos por informações e novas técnicas. Dentre eles Gustavo Dória, Brutus Pedreira e outros membros de *Os Comediantes*. Ao buscar a indicação de textos europeus que pudessem compor seu acervo para encenações futuras, ouviram do francês um conselho que marcará uma mudança radical no pensamento do grupo. Gustavo Dória nos relata o novo espírito com que eles saíram desse encontro:

“Com a verdade estarrecedora: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma platéia, não estaria realizando nada enquanto não prestigiasse a literatura nacional! [...] O ponto de partida era o autor brasileiro”<sup>42</sup>.

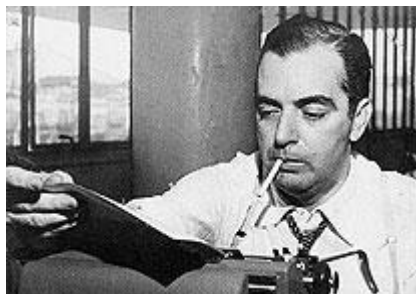
O teatrólogo polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), refugiado de guerra e aqui aportara um dia antes de Jovet, sem falar uma única palavra de português e sem conhecer absolutamente ninguém, seria um personagem fundamental nessa história. Em novembro de 1941, faz a supervisão na remontagem pelo grupo de *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello no João Caetano, sob direção de Adacto Filho. É celebrado um contrato de exclusividade entre Ziembinski e *Os Comediantes*. No entanto a sua primeira direção no Brasil será para o *Teatro Universitário* de Jerusa Camões, em *À Beira da Estrada*, de Jean Jacques Bernard. E sua segunda direção será para o *Teatro*

---

<sup>41</sup> PONTES, Heloisa; “*Louis Jovet e Henriette Morineau: o impacto de suas presenças na cena teatral brasileira*”, n: Eugenia Scarzanella e Mônica Raisa Schupun (orgs.), Sin fronteras: encuentros de mujeres y hombres entre America Latina y Europa (siglos XIX-XX), Madrid: Frankfurt am Main, Editorial Vervuet/Iberoamericana, Bibliotheca Ibero-Americana, vol.123, novembro de 2008, pp.144.

<sup>42</sup> . DÓRIA, Gustavo, *Moderno Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Ministério da Educação e Cultura, 1975p.16-17

*dos Novos*, criado por Paulinho Soledade, sempre por empréstimo de *Os Comediantes*, o que não deixa de revelar que ainda prevalecia o clima do amadorismo com relações não concorrenciais entre os grupos.



### **Nelson Rodrigues (1912-1980)**

Jornalista e filho de uma família de jornalistas, Nelson Rodrigues (1912 – 1980), começou na profissão aos treze anos na seção de polícia. Em sérias dificuldades financeiras viu no teatro a oportunidade de aumentar sua renda, e sua intenção inicial era produzir um sucesso comercial. Sua carreira como dramaturgo teve início em 1941, com *A mulher sem pecado*, que estreou sem sucesso. Mais de vinte cópias de *Vestido de noiva* foram datilografadas pessoalmente por sua mulher Elza. Esses exemplares foram distribuídos entre críticos e amigos. Uma cópia foi entregue a Manuel Bandeira, destacado membro do “staff” do Ministro Capanema. Augusto Frederico Schmidt e Astrogildo Pereira fizeram publicar elogios prévios à estréia contribuindo para aumentar a expectativa do público.

O Estado Novo, através do Ministério Capanema, tinha uma política de incentivo à modernização do teatro. Nessa visão o estímulo ao teatro estudantil e amador fazia parte de suas prioridades. *Os Comediantes* tiveram toda a sua temporada de 1943, subsidiada pelo SNT, com a interveniência direta de Capanema. Esse fato gerou protestos dos empresários do teatro comercial, que alegavam estarem recursos

oficiais subsidiando pessoas e trabalhos desconhecidos pelo público. Mas na verdade tanto o Ministério, quanto o seu Serviço Nacional de Teatro cumpriam rigorosamente as finalidades que animaram a sua criação, expressas no decreto presidencial que o criou em 1937:

“Art. 1º O Teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é essencialmente a elevação e a edificação espiritual do povo.

Art. 2º Para os efeitos do artigo anterior fica criado, no Ministério da Educação e da Saúde, Serviço Nacional de Teatro, destinado a animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro.

Art. 3º Compete ao Serviço Nacional de Teatro:

- a) Promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;
- b) Organizar ou amparar companhias de teatros declamatórios, líricos, musicados e coreográficos;
- c) Orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e em outros centros de trabalho, nos clubes e em outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos amadores de todos os gêneros; (g.n.)**
- d) Incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;
- e) Promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro; (...).”

Uma acirrada polêmica da época é a que contrapunha o teatro sério (dramático) ao teatro para rir (revistas e chanchadas). A inteligência que se unia em torno do aparato do Estado Getulista estigmatizava o teatro para rir como arte menor. Como mencionamos anteriormente a ideologia professada pelo getulismo poderia ser definida como um nacionalismo com apelos populares. No processo de construção da sua hegemonia o “Estado Novo” concedia, em parte, os apelos ao popular, representados pela revista e a chanchada das Praças Mauá e Tiradentes, em favor de uma visão mais sofisticada de arte, que unificava e satisfazia a elite artística e social. Essa elite estava

muito bem representada n'Os Comediantes. Numa versão tupiniquim assistíamos ao mesmo debate que animara os grupos de vanguarda europeus contra o popularesco do romantismo no final do século XIX, início do século XX.

Essas estreitas relações entre as elites, a intelectualidade, o teatro e o Estado, ficam bastante evidenciadas no testemunho de Ziembinski sobre como lhe foi apresentado o *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues:

“Li e achei extremamente interessante. Achei realmente um banho novo e forte de técnica teatral, um talento fabuloso que Nelson foi e ainda é. Li e reli a peça. Fiquei fascinado. Como Os Comediantes já haviam ensaiado dois espetáculos, quem se interessou pelo Vestido de Noiva, foi o SNT. Falei com seu diretor e ele me propôs a montagem do texto pela Companhia Dramática Nacional. No entanto, senti que falava meio vago. Propôs-me uma montagem realista, com uns croquis de Santa Rosa, também realistas. Não cheguei a um acordo e fui falar com Santa Rosa. Tive um grande deslumbramento com esse grande artista. Falei com a maior sinceridade: ‘Santa Rosa, vi seu croqui. Mas eu vejo a peça diferente’. Ele me respondeu: ‘Não tem problema. Faremos outro cenário. Da maneira como você entende a peça’. Como o SNT desistiu da montagem, o Brutus quis que Os Comediantes montassem a peça do Nelson. Eu disse: ‘Excelente! Vamos fazer’”.<sup>43</sup>

A temporada de 1943 foi aberta a 27 de novembro, no *Teatro Ginástico*, com espetáculo composto por *Um Capricho*, de Musset, e *Escola de Maridos*, de Molière, direção de Adacto Filho. Seguiu-se *Fim da Jornada*, de Robert Sheriff, dirigida por Ziembinski. Mas será o encontro do expressionismo literário de Nelson com o

---

<sup>43</sup> .DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 78-79.

expressionismo cênico de Ziembinski que promoverá no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, dia 28 de dezembro, uma estréia com grande expectativa da intelectualidade e do público teatral. Para 2.205 espectadores *Vestido de Noiva* superou essas expectativas e seu impacto sobre a crítica e a platéia superou o imaginado.

O teatro tinha finalmente o seu “status” de arte restabelecido. E recebia o reconhecimento e a admiração da nata da intelectualidade nativa como Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego e Gilberto Freire. Pela primeira vez via-se em nossa cena um espetáculo que integrava a interpretação do elenco, a iluminação (também realizada por Ziembinski), os figurinos e a bela e marcante cenografia de Santa Rosa. “O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa chamada *mise en scène* (só aos poucos traduzida por encenação), de que tanto se falava na Europa.”<sup>44</sup>. Nosso teatro descobria o espetáculo.

A estrutura dramática de *Vestido de Noiva* é moderna e complexa. A ação se desenrola em uma narrativa não linear, com três planos simultâneos: o da alucinação, o da realidade e o da memória. Duas irmãs, Alaíde e Lúcia, apaixonadas pelo mesmo homem – Pedro. Apesar de Alaíde casar-se com ele, a irmã continua mantendo um caso com o cunhado, e tramam um modo de matar Alaíde. Porém, num acidente, Alaíde é atropelada antes que o plano seja executado. Lúcia, numa crise de culpa, recusa-se a Pedro e diz que diante do caixão da irmã “- Jurei que nem um médico veria o meu corpo.”<sup>45</sup>. No plano da alucinação desenrola-se também a história de Madame Clessi, uma cafetina morta a golpes de navalha no início do século pelo namorado, um jovem de 18 anos, que em seu delírio, Alaíde transforma em Pedro. A casa da família de Alaíde e Lúcia havia pertencido a Madame Clessi. Nela Alaíde descobre o diário da

---

<sup>44</sup> . PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Moderno Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1988, p.40.

<sup>45</sup> . RODRIGUES, Nelson, *Vestido de Noiva*, 2 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, p. 77.

cafetina e se vê absolutamente fascinada por sua história, e realiza uma busca obcecada e meio espectral por Madame Clessi em seu bordel. Paralelamente, no plano da memória Alaíde desvenda a traição de Lúcia e Pedro e suas intenções assassinas. Tudo isso ocorre enquanto no plano da realidade Alaíde - que se encontra numa sala de cirurgia, logo após o acidente – vive seus últimos momentos. Ao final Lúcia casa-se com Pedro com a presença fantasmal de Alaíde e Madame Clessi.

O texto de Nelson Rodrigues foi aclamado como um marco da nova dramaturgia nacional. Desde a sua didascália<sup>46</sup> que revela muito do universo pretendido do autor. Senão vejamos a abertura do Primeiro Ato:

*“(Cenário- dividido em três planos: primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)”*

Microfone – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.

Voz de Alaíde – (microfone) – Clessi... Clessi...

*(Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.)”<sup>47</sup>*

Sobre isso afirmou Flávio Aguiar: “Uma característica inovadora desta peça de Nelson Rodrigues está no uso poético e provocador que ele faz das rubricas, as indicações para a cena que o autor põe no texto como orientação.”<sup>48</sup> Essas rubricas

<sup>46</sup> . “a distinção lingüística fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta *quem fala?* No diálogo, é este ser de papel que chamamos de *personagem* (distinta do autor); nas didascálias, é o próprio autor que: **a.** nomeia as personagens (indicando a cada momento quem fala) e atribui a cada uma *um lugar para falar e uma parte do discurso*; **b.** indica os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso in.”UBERSFELD, Anne, *Para ler o Teatro*, São Paulo, Perspectiva, p.7

<sup>47</sup> RODRIGUES, Nelson, *Vestido de Noiva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, p. 9.

<sup>48</sup> .idem, p.85.

(como toda a peça) já revelam uma forte marca autoral que será consagrada, no conjunto de sua dramaturgia, como a do “*universo rodrigueano*”. Tanto na complexa misoginia de suas heroínas trágicas que marcaria sua obra, quanto no expressionismo tardio de seu estilo.

Alaíde será trágica como todas as protagonistas de Nelson. Busca compensar um casamento sem amor, uma vida fútil e vazia, pela fantasia desencadeada pelo diário de Madame Clessi. Temos aí, na excitação com o proibido, o interdito, o pervertido, um dos traços do expressionismo *rodrigueano*. A distorção obtida com as alucinações de Alaíde, impacta o espectador, e fazem com que ele confronte a complexidade e riqueza do mundo subjetivo com a miséria existencial da personagem. Nesse diálogo Alaíde desafia o limite, e submete-se ao final, pela coação física de Pedro:

“ALAIDE (ficando de costas) – Gosto de outro.

PEDRO- (apreensivo) – Alaíde! Olhe o que eu lhe disse!

ALAIDE (acintosa) – Gosto, sim. Gosto de outro. Que é que está me olhando?

PEDRO (com certa ameaça) – Não continue, Alaíde!

ALAIDE – No mínimo, você está pensando: “Se ela gostasse de outro, não diria.” Acertei?.

PEDRO – Você é completamente doida!

ALAIDE – Por que é que você não se ofende com as coisas que estou dizendo?

PEDRO- Vou ligar ao que você diz?

ALAIDE (irônica) – Ah! Não! (exaltada) Você faz mal em dizer que não mataria nunca a sua mulher!...Um marido que dá garantia de vida está liquidado.

PEDRO- (irritado) – Não provoque, Alaíde!

ALAIDE (exaltada) – Vou abandonar você, fugir daqui! Quero ser livre, meu filho! Livre! Tão bom!

PEDRO- (impulsivo, pega-lhe o braço, torce-lhe o pulso. Terrível.) – Não lhe disse para não provocar – não disse?

ALAIDE (desesperada) – Ai – ai! Eu estava brincando, Pedro. Ai! Ai!

PEDRO (sinistro) – Nunca mais na sua vida brinque assim – nunca mais! Ouviu!

ALAIDE (louca de dor) – Pelo amor de Deus, Pedro – ai. Não, Pedro! Juro...”<sup>49</sup>

Assim como o expressionismo alemão conseguiu traduzir a angústia existencial do povo alemão no período crítico entre guerras, o expressionismo *rodrigueano* dialoga com o desconforto crescente da classe média urbana carioca, com sua angústia existencial, seu sentimento de impotência e solidão, num mundo em franca transformação, e numa cidade em que a cada dia, famílias tradicionais, ou seja, antes reconhecidas socialmente, passavam agora ao anonimato, numa urbe cada vez mais frenética, impessoal e populosa, representada pelo brutal atropelamento, pelo cinismo da imprensa e pelos sons urbanos como a sirene da ambulância.

Alaíde não encontrará alento na família, formal e insensível. As aparências devem prevalecer aos sentimentos. Seus pais percebem que algo não vai bem entre as irmãs, como percebem que existe uma relação estranha entre Lúcia e Pedro, mas tudo se salva com o casamento. E principalmente se ele cumpre a sua principal função social nessa sociedade pequeno-burguesa, assegurando a ascensão social da família. A denúncia contundente e iconoclasta da hipocrisia que marca as relações na família burguesa certamente motivou as críticas e até mesmo a rejeição que o Teatro de Nelson granjeou nos círculos mais conservadores. Mas a sua visão pessimista e trágica sobre a existência exercia um efeito catártico e apaziguador da moral dominante. Afinal Nelson

---

<sup>49</sup> . RODRIGUES, Nelson, *Vestido de Noiva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, pp.24-25.



sempre reservou um “castigo exemplar” às suas heroínas transgressoras. Como no consagrado princípio da tragédia grega, as demasias sempre serão punidas.

“Nesse quadro vale ressaltar o papel primordial que Nelson atribui às mulheres e sua força, numa sociedade de tradição patriarcal e patrícia como a nossa. Pode-se dizer que em grande parte a “tragédia nacional” que Nelson Rodrigues desenha está contida no destino de suas mulheres, sempre à beira de uma grande transformação redentora, mas sempre retidas ou contidas em seu salto e condenadas a viver a impossibilidade.”<sup>50</sup>

Para a devassa Madame Clessi a punição vem pelas mãos de um amor incestuoso. Um jovem adolescente, seu amante, irá assassiná-la numa crise de ciúmes. Esses destinos trágicos serão a marca da “punição rodrigueana”, o que sempre emprestou um viés moralista a sua obra, apesar dos temas muitas vezes chocantes para o público da época. Nesse diálogo podemos ver mais uma marca da dramaturgia rodrigueana que é o exercício de uma certa morbidez, uma capacidade de trazer a morte para a cena, com toda a sua carga dramática e ao mesmo tempo sugerir uma relação ora lúdica, ora quase íntima entre seus personagens e a morte.

“ALAUDE (evocativa) – Você foi apunhalada por um colegial.

CLESSI (admirada) – Quer dizer que a Lúcia e a mulher de véu são a mesma pessoa!

ALAUDE (sempre evocativa) – ... um menino de 17 anos matou você. (abstrata) 27 de novembro de 1905. Até a data eu guardei!

CLESSI (doce) – Irmãs e se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas, acho!...

---

<sup>50</sup> . RODRIGUES, Nelson, *Vestido de Noiva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, notas de Flávio Aguiar, p. 94.

ALAIDE – Você acha?

CLESSI (a sério) – Acho.

(*som de derrapagem. Um grito de mulher. Ambulância. Personagens imóveis.*)

ALAIDE – Mais bonito é ser assassinada por um menino. Um colegial? (noutro tom) Ele usava uniforme cáqui?

CLESSI (doce e evocativa) – De dia, sim. De noite, não.

ALAIDE – Eu queria ter amado um menino. O seu tinha 17 anos? (a outra confirma) Devia ser muito branco.

CLESSI (inquieta) – Seria tão bom que cada pessoa morta pudesse ver as próprias feições! Eu fiquei muito feia?

ALAIDE – O repórter disse que não. Disse que você estava linda.

CLESSI (impressionada) – Disse mesmo? Mas... (pausa, com o olhar extraviado) E o talho no rosto? (abstrata) Uma punhalada no rosto não é possível! Foi navalhada, não foi? (noutro tom) Eu queria tanto me ver morta!”<sup>51</sup>

Clessi além da morte trágica será punida em sua vaidade. Desfigurada para sempre. Tampouco haverá saída para Alaíde e Lúcia. A vida e a morte se encerram num círculo invencível, como a última cena de *Vestido de Noiva*. Mais uma vez uma disdascália *rodrigueana* plena de sentidos e simbologia. Um “grand finale” em que o casamento como instituição, funde-se com a morte, na trilha é proposta a fusão da Marcha Nupcial com a Marcha Fúnebre:

“Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o *bouquet*, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno

---

<sup>51</sup> . RODRIGUES, Nelson, *Vestido de Noiva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, pp. 54-55.

gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da “Marcha Fúnebre”. Trevas.)”<sup>52</sup>

A peça consegue unir em uma estrutura moderna, cortes cinematográficos e diálogos enxutos e precisos, modernidade e tradição trágica. Segundo Rosenfeld: “O que domina o palco expressionista não são, portanto, personagens dialogando, no fundo nem sequer personagens monologando, mas movimentos de alma e visões apocalípticas ou utópicas, transformadas em seqüência cênica.”<sup>53</sup>

*Vestido de Noiva* moderniza ao atualizar na forma a cena teatral nacional em termos de texto, dicção, encenação e impositação do espetáculo – mas não revoluciona ao reaprisionar essa cena teatral tematicamente na forma dramática. Há uma unanimidade na nossa crítica e historiadores do teatro sobre *Vestido de Noiva* como um marco do moderno teatro brasileiro. Mas não qualificar que significado esse marco trouxe para esse mesmo teatro, é simplesmente tautológico. Meramente reconhece o fato, registra a sua repercussão e reverencia ocamente sua memória.

Do ponto de vista do tensionamento da nossa dramaturgia com o modo de produção, *Vestido de Noiva* consolida o teatro brasileiro como um produto cultural adaptado aos novos tempos. Ao introduzir a nossa moderna classe média urbana na cena teatral brasileira, contribui para a formação de um novo mercado, que incorpora de forma definitiva essa mesma classe média no universo de seus espectadores, assim como o produtor de dramaturgia nacional.

Como *Cronos*, o deus mitológico que devorava os seus próprios filhos, esse mesmo novo mercado agirá sobre *Os Comediantes*, e cobrará a sua adaptação a essa

---

<sup>52</sup> . RODRIGUES, Nelson, *Vestido de Noiva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, p.80.

<sup>53</sup> . ROSENFELD, Anatol, *O Teatro Épico*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p.106.

nova realidade para a qual eles haviam contribuído para criar, levando ao seu próprio fim. Sem diversos membros de sua composição original, que se afastaram por resistir às mudanças exigidas pela profissionalização, a temporada de 1945, além de *Vestido de Noiva*, terá outra peça de Nelson Rodrigues no repertório – *A Mulher Sem Pecados* – dirigida pelo também polonês Ziegmunt Turkow.

Em 1946 repete-se o sucesso de *Vestido de Noiva*, com a encenação de *Desejo*, de Eugene O'Neill, estrelada por Olga Navarro. Essa encenação suscitará uma polêmica pública com o teatrólogo pernambucano Hermilo Borba Filho, do Teatro do Estudante de Pernambuco, acerca dos direitos autorais da tradução da peça. Já a montagem de *A Rainha Morta, de Montherlant*, segundo espetáculo da temporada será um fracasso de bilheteria.

Em 1947, agora sob a direção de Miroel da Silveira, a temporada de *Os Comediantes*, apresentou, com nova direção de Turkow, *Terras do Sem-Fim*, uma adaptação do romance de Jorge Amado feita por Graça Melo e *Não Sou Eu...*, de Edgar da Rocha Miranda, direção de Ziembinski. A temporada se encerraria com uma remontagem de *Vestido de Noiva*, com Cacilda Becker e Maria Della Costa. No apagar das luzes da temporada, *Os Comediantes* encerraram suas atividades e passaram a ser história...

### **I. 6. O Teatro Experimental do Negro – TEN – outras palavras**

Uma experiência singular desse período é o *Teatro Experimental do Negro - TEN*. Fundado por Abdias do Nascimento (1914), Aguinaldo Camargo, Teodorico dos Santos, José Herbel e Wilson Tibério, representantes de uma incipiente elite negra de classe média, em outubro de 1944, tinha imenso potencial revolucionário ao se propor

inserir o negro na sociedade, na cultura e no teatro brasileiro, em particular, tanto em sua temática, como em todas as funções cênicas, como autor, diretor, produtor ou como ator. O novo status adquirido pela cena teatral com a repercussão de *Vestido de Noiva* terá contribuído para o destaque dado ao teatro dentre as demais artes. Segundo Abdias do Nascimento:

“Devemos ter em mente que até o aparecimento de Os Comediantes e de Nelson Rodrigues – que procederam à nacionalização do teatro brasileiro em termos de texto, dicção, encenação e impoção do espetáculo – nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática.”<sup>54</sup>

Um primado básico da ideologia do regime - a democracia racial brasileira - era complemento indispensável ao seu pilar central de sustentação – o da colaboração patriótica de classes. A atuação do *TEN* era bastante ampla e ambiciosa e se desenvolveu a partir de três eixos de articulação: o teatral e artístico; o da organização e estudos e o das iniciativas políticas e programáticas. Seus líderes souberam se aproveitar do processo de democratização em andamento no País, para dar prosseguimentos aos objetivos do movimento.

Já refletindo a nova influência crescente na cena cultural brasileira da cultura norte-americana, o grupo escolherá como texto de estréia a peça de Eugene O’Neill *O Imperador Jones*. O drama de Brutus Jones é um retrato das dificuldades vividas pelos afro-americanos na sociedade racista das Américas. Essa busca da aproximação entre as

---

<sup>54</sup> .NASCIMENTO, Abdias, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25, 1997, pp. 71-81.

duas sociedades fica explícita na carta de resposta de O'Neill a Abdias do Nascimento autorizando a montagem:

“O senhor tem a minha permissão para encenar *O imperador Jones* isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de *O imperador Jones* ser encenado em Nova York em 1920 – papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto. (Isso, naturalmente, não se aplica às comédias musicadas ou ao *vaudeville*, onde uns poucos negros conseguiram grande sucesso). Depois que *O imperador Jones*, representado primeiramente por Charles Gilpin e mais tarde por Paul Robeson, fez um grande sucesso, o caminho estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. O principal impedimento agora é a falta de peças, mas creio que logo aparecerão dramaturgos negros de real mérito para suprir essa lacuna”.<sup>55</sup>

No mesmo dia da capitulação alemã, oito de maio de 1945, o *TEN* estreou no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. É interessante que o *TEN* tenha optado por estrear no palco mais tradicional do teatro, mesmo que só tendo conseguido uma única noite, graças à interferência direta do Presidente Getúlio Vargas. Não restam dúvidas que a simbologia do espaço tinha um significado próprio. Seria o *Teatro Negro* conquistando o *Teatro Municipal*? Ou seriam todos os valores ali representados que confirmariam a sua hegemonia ideológica sobre o *Teatro Negro*? A peça de O'Neill, a direção de Abdias do Nascimento, os cenários de Enrico Bianco e o elenco encabeçado por Aguinaldo de Oliveira Camargo, tiveram uma receptividade extraordinária da crítica. O reconhecimento buscado junto aos “*status quo*” seria auferido plenamente. Nas palavras do próprio Abdias do Nascimento:

---

<sup>55</sup> . NASCIMENTO, Abdias, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25, 1997, pp. 71-81.

“Sob intensa expectativa, a 8 de maio de 1945, uma noite histórica para o teatro brasileiro, o TEN apresentou seu espetáculo fundador. O estreante ator Aguinaldo Camargo entrou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público, e, numa interpretação inesquecível, viveu o trágico Brutus Jones, de O'Neill. Na sua unanimidade, a crítica saudou entusiasticamente o aparecimento do Teatro Experimental do Negro e do grande ator negro Aguinaldo Camargo, comparando-o em estrutura dramática a Paul Robeson, que também desempenhou o mesmo personagem nos Estados Unidos.”<sup>56</sup>

Em 1946, na temporada seguinte outra peça de O'Neill: *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, apresentada no Teatro Fênix, com direção de Aguinaldo Camargo, cenários de Mário de Murtas e estréia de Ruth de Souza. O encontro do TEN com a dramaturgia nacional só se daria no ano seguinte: *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso (1913 – 1968), com cenários de Santa Rosa. Seguiu-se *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro.

“Estes e os espetáculos que o Teatro Experimental do Negro produziu nos anos 50 e 60 marcaram pelo rigor estético e vigor dramático, constituindo um dado relevante não apenas à discussão das questões do negro brasileiro, mas à própria estética do teatro nacional.”<sup>57</sup>

O TEN além de suas atividades teatrais desenvolvia outras ações de caráter político para a promoção da cidadania dos afro-brasileiros.<sup>58</sup> Mas ao concentrar as suas pesquisas e ações cênicas na questão étnica, enveredou por uma busca de uma negritude abstrata, conceitual, abdicando de um questionamento mais estrutural sobre a arte e o teatro em si, a partir do ponto de vista de classe. Com isso as suas contribuições

<sup>56</sup> . NASCIMENTO, Abdias, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25, 1997, p. 71-81.

<sup>57</sup> . Teatro Experimental do Negro. Revista Eletrônica ANTAPROFANA.

<sup>58</sup> . Entre 1948 e 1950 editava o jornal Quilombo. Também foi responsável pela realização de eventos tais como a Convenção Nacional do Negro, 1945; a Conferência Nacional do Negro, 1949; o I Congresso do Negro Brasileiro, 1950 e a Semana de Estudos sobre Relações de Raça, 1955.

estéticas mantiveram-se dentro do contexto hegemônico, como continuidade e aperfeiçoamento, não realizando o seu potencial revolucionário original:

“Assim, a maior ambigüidade do movimento foi partir da constatação de uma suposta desqualificação do homem de cor - enquanto expropriado, vilipendiado e silenciado pela opressão - e, em contrapartida, propor a criação de uma consciência restauradora de sua verdade.

Essa verdade, por sua vez, repousaria em um dado prévio: a naturalidade basicamente original do negro, portador de uma substância própria, anterior à escravidão, que cumpriria resgatar.

Essa premissa cristaliza as fontes da força do movimento em uma natureza essencial e a-histórica. Por esse dispositivo, essa força torna-se desconhecida e oculta ao próprio sujeito, de quem demanda-se uma consciência clarividente para alcançá-la e estimulá-la e, por fim, conduzir o movimento. A natureza negra - a negritude - seria, assim, um constructo de consciência que, embora natural, foi perdida e precisaria de mestres que a recuperassem.

Nessa estratégia reside o sentido elitista apontado. A idéia dos ‘Pioneiros’, a elite negra capaz de educar o negro, confirma, de imediato, a desqualificação que, justamente, deveria ser combatida.”<sup>59</sup>

O Teatro Experimental do Negro foi uma experiência em tudo singular e pioneira. Significou o primeiro enfrentamento político do racismo e o primeiro movimento mais amplo pela valorização da contribuição dos afro-descendentes na nossa formação nacional e em nossa cultura. Se não foi capaz de oferecer inovações estéticas ao teatro brasileiro igualou-se com o que de melhor se produzia na época, contribuindo para a consolidação de um teatro contemporâneo com o que se produzia no mundo. Revelando novos valores, atrizes e atores negros, trouxe outras palavras e rostos para a nossa cena cultural.

---

<sup>59</sup> . MÜLLER, Ricardo G., *Teatro, política e educação: a experiência histórica do Teatro Experimental do Negro (TEN) (1945/1968)*, UFSC, 2006, pp.7-8



Era um novo tempo que nascia. Um novo Mundo e um novo Brasil emergiam com o fim da Grande Guerra. O Estado assumia o papel de principal investidor com a instalação de novas indústrias, agora estatais. Esses investimentos em sua maioria mobilizados para a chamada indústria de base, em que a remuneração do capital se faz em longo prazo, e por tanto pouco acessível e bem menos atraente para o capital privado da burguesia nacional. Nessa etapa histórica serão lançadas as bases infra-estruturais para o desenvolvimento do moderno capitalismo industrial-financeiro no Brasil.

Desde os primeiros meses de 1945, avizinhandose o término do conflito mundial, é crescente a oposição política interna. Já em janeiro, durante o 1º Congresso Brasileiro de Escritores, os intelectuais presentes manifestam-se pelo restabelecimento das eleições diretas para a Presidência da República. Getúlio Vargas inicia manobras políticas visando uma transição para um regime constitucional e democrático, mantendo-se no poder. Decreta a anistia política e a liberdade para a organização dos partidos políticos.

Visando abrigar a sua ampla e heterogênea base de sustentação, Vargas organiza o Partido Social Democrático (PSD)<sup>60</sup>, que congrega os interesses das oligarquias rurais vinculadas aos interventores getulistas e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), congregando os militantes sindicais e setores de classe média urbanos ligados à estrutura sindical trabalhista subordinada ao Estado getulista, e legaliza o Partido Comunista do Brasil. (PCB).

Os partidos apresentam os seus candidatos, o PSD inscreve o General Eurico Gaspar Dutra, a oposicionista UDN e o PL apresentam o Brigadeiro Eduardo Gomes, os comunistas do PCB lançam o engenheiro Yedo Fiúza, e Álvaro Rolim Teles é inscrito

---

<sup>60</sup> . sobre os partidos políticos desse período ver em Sá Motta, Rodrigo Patto, Introdução à História dos Partidos Políticos Brasileiros, segunda edição, Belo Horizonte, Ed.UFMG, 2008.

pelo PAN. O lançamento dessas candidaturas torna praticamente irreversíveis as eleições presidenciais marcadas para dois de dezembro de 1945. Getúlio Vargas mantém aparentemente indiferença à sua sucessão. Mas, valendo-se de seu forte prestígio com as lideranças sindicais dos trabalhadores, incentiva dissimuladamente manifestações populares para a sua permanência no poder.

Finalmente em maio, no Rio de Janeiro, seguindo-se a manifestações feitas em São Paulo, os trabalhistas lançam o movimento “Queremos Vargas”, que defende a convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte e o adiamento das eleições presidenciais. Para a surpresa de muitos, o líder comunista Luis Carlos Prestes, recém-saído da prisão e que tivera a sua mulher, Olga Benário, deportada pelo regime e morta pelos nazistas alemães; engrossa com o apoio do PCB o “Movimento Queremista”.

Em vinte e nove de outubro, uma crise com o chefe de polícia do Distrito Federal, substituído por Getúlio, por ter comandado violenta repressão contra uma manifestação “queremista”, levou a deposição do presidente Vargas pelo seu Ministro da Guerra General Góes Monteiro (com o apoio do General Dutra) e a entrega da presidência a José Linhares, presidente do Supremo Tribunal Federal. As eleições são realizadas na data marcada e sagra-se vencedor o Marechal Eurico Dutra, com 3.251.507 votos. O Brigadeiro Eduardo Gomes alcança os 2.039.342 votos. Os comunistas alcançam um surpreendente terceiro lugar, após tantos anos de repressão e ilegalidade, com o Engenheiro Yedo Fiúza quase atingindo os dez por cento da votação, com 569.818, conseguindo eleger ainda 14 deputados federais, dentre os quais: Gregório Bezerra, Carlos Marighela, Jorge Amado, João Amazonas e Diógenes Arruda, além do senador Luiz Carlos Prestes, com a maior votação para o Senado registrada até então. O candidato do PAN, Álvaro Rolim Teles obteve inexpressivos 10.001 votos.

As cadeiras para a Assembléia Nacional Constituinte ficaram assim divididas: o PSD obteve cerca de cinquenta e cinco por cento dos votos, a União Democrática Nacional (UDN) obteve em torno dos trinta por cento dos votos, o PTB obteve sete e meio por cento; e os demais partidos em conjunto dividiram os sete e meio por cento dos votos restantes. Com uma composição amplamente conservadora a nova Constituição preservou intocados o latifúndio na propriedade rural e o atrelamento dos sindicatos ao aparato estatal, rejeitando as propostas de nacionalização dos bancos. Os seus avanços se limitaram ao restabelecimento das liberdades democráticas formais (incluindo o fim da censura, que na verdade nunca cessou suas atividades) e das garantias individuais (incluindo o fim da pena de morte).

O novo governo irá interromper as antigas políticas de subsídios às artes e ao teatro em particular. Essa nova política trará sérias dificuldades para o movimento de teatro amador. O encerramento das atividades de Os Comediantes se inscreve dentro deste contexto.

### **I. 7. O TBC: O COMEÇO DA INDÚSTRIA DE ENTRETENIMENTO**

Nesse período o eixo da nossa cena teatral deslocou-se do Rio para São Paulo. Nessa cidade também se registrava algumas tentativas de experimentação formal por grupos amadores como o *Grupo Universitário de Teatro* organizado por Décio de Almeida Prado e o já citado Teatro Experimental de Alfredo Mesquita. Mas não se podia afirmar que já existisse um mercado estável para o teatro digno da expressão econômica que aquela metrópole já alcançara. A economia brasileira crescera e se modernizara, mas desenhada no modelo de uma brutal concentração de renda e desigualdade regional. Segundo Celso Furtado:

“A etapa decisiva de concentração ocorreu, aparentemente, durante a Primeira Guerra Mundial, época em teve lugar a primeira fase de aceleração do desenvolvimento industrial. O censo de 1920 já indica que 29,1 por cento dos operários industriais estavam concentrados no Estado de São Paulo. Em 1940 essa percentagem havia subido para 34,9, e em 1950 para 38,6. A participação do Nordeste (incluída a Bahia) se reduz de 27,0 por cento em 1920, para 17,7 em 1940 e 17,0 em 1950. Se se considera não o número de operários mas a força motriz instalada (motores secundários), a participação do Nordeste diminui, entre 1948 e 1955, de 15,9 para 12,9 por cento. Os dados da renda nacional parecem indicar que esse processo de concentração se intensificou no pós-guerra. Com efeito a participação de São Paulo no processo industrial passou de 39,6 para 45,3 por cento, entre 1948 e 1955.”<sup>61</sup>

A cidade que “não podia parar” demandava novos produtos culturais para consumir. Iniciando a moderna indústria do espetáculo, um grupo de profissionais italianos (destaque para Adolfo Celi, Luciano Salce, Silvio D'Amico, Flaminio Bollini Cerri e Ruggero Jacobi) montou em 1948 o *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)*. Essa iniciativa teve como grande mecenas Franco Zampari (1898 – 1966), industrial italiano, radicado em São Paulo, que alugou o prédio da Rua Major Diogo, no Bairro paulistano da Bela Vista. Ao longo de uma década e meia, o *TBC* soube realizar montagens clássicas e comerciais, dentro do mesmo padrão que era exigido em Paris, Roma ou Nova York, constituindo-se uma referência na América do Sul de renovação técnica e formal do espetáculo.

“No início da década de cinquenta, o TBC, verdadeiro novo-rico do teatro, reuniu o maior número de talentos que já pisou simultaneamente um palco brasileiro: para uma sala de quatrocentos lugares, existia um elenco estável de trinta figuras – quase todos os valores da nova geração. Certa vez, revezaram-se nas montagens quatro encenadores

---

<sup>61</sup> . FURTADO, Celso, *Formação Econômica do Brasil*, São Paulo, Cia Editora Nacional, 1976, p.238.

estrangeiros, contratados especialmente no exterior.”<sup>62</sup>

O *TBC* seria a inserção definitiva de nosso teatro na rentável “indústria do entretenimento”. Nossa *Broadway* cabocla chegou a ter 47 pessoas diretamente profissionalizadas, sendo 18 atores, 4 encenadores, 1 cenógrafo, 11 auxiliares técnicos e 13 funcionários.<sup>63</sup> Nele iniciaram suas carreiras ou conquistaram a consagração artistas marcantes de nossa cena tais como Cacilda Becker (primeira atriz profissionalizada pelo *TBC*), Maria Della Costa, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Dionísio Azevedo, Cleyde Yáconis, Nydia Lícia, Nathalia Timberg, Tereza Rachel, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Jardel Filho, Walmor Chagas, Ítalo Rossi, Juca de Oliveira, Gianfrancesco Guarnieri e Raul Cortez.

O entusiasmo de Sábato Magaldi parece resumir muito bem o papel do *TBC* do ponto de vista de sua contribuição estética ao nosso teatro:

“O teatro brasileiro podia agora competir em elegância e justeza com o melhor teatro europeu. Diversos cenógrafos estrangeiros, entre os quais Aldo Calvo, Bassano Vaccarini, Túlio Costa e mais tarde Gianni Ratto (que se revelou também ótimo diretor no Brasil) e Mauro Francini, coadjuvaram a tarefa de reproduzir entre nós a perfeição de uma montagem européia.”<sup>64</sup>

O mundo começava a conhecer uma nova guerra, agora chamada fria. O Brasil rompe relações diplomáticas com a União Soviética. Com a realização da Conferência Interamericana para Manutenção da Paz e Segurança no Continente, realizada no Rio de Janeiro (Brasil), em 1947, que adotou o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR), formaliza a adoção de uma política externa de estreito alinhamento

<sup>62</sup> . MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Global, 1999, p.209

<sup>63</sup> . PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 2003, pp.43-44

<sup>64</sup> . MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Global, 1999, p.211.

com os Estados Unidos da América do Norte. Uma política de importações desenfreada liquida rapidamente com as nossas reservas acumuladas durante o conflito mundial e inicia o processo de endividamento externo do País.

Inicia-se nos Estados Unidos o período de perseguições políticas denominado por *Macartismo*<sup>65</sup>, que exercerá forte impacto sobre a vida cultural em geral e sobre a esquerda norte-americana em particular. No Brasil o anticomunismo, já tradicional desde o *getulismo*, também será intensificado, ganhando uma conotação bastante ampla, incluindo toda e qualquer movimentação popular.

Esse período de nossa história que ficou conhecido como o da “redemocratização”, mais uma vez não incluiu os trabalhadores nessas liberdades democráticas proclamadas pela Constituição de 1946. Numa reação ao alto custo de vida e as perdas salariais, líderes sindicais organizaram o Movimento Unificado dos Trabalhadores (MUT), numa tentativa de romper com as amarras do sindicalismo oficial, herdado do *getulismo*, e construir um novo sindicalismo autônomo e independente do Ministério do Trabalho.

O governo Dutra foi duramente repressivo, colocando o MUT na ilegalidade e intervindo em mais de duzentos sindicatos, impedindo eleições sindicais e que diretorias combativas legitimamente eleitas tomassem posse. O PCB que se tornara o maior partido comunista da América Latina, com cerca de 200 mil partidários, foi colocado na ilegalidade e seus representantes eleitos no Congresso Nacional, incluindo o Senador Luís Carlos Prestes, tiveram os seus mandatos cassados.

---

<sup>65</sup> . “MACARTISMO”- cruzada anticomunista liderada pelo senador Joseph McCarthy, que ocasionou um período de intensa perseguição política e desrespeito aos direitos civis nos Estados Unidos. Vigorou do final da década de 1940 até meados da década de 1950.

Mas nada disso parecia comover o *TBC*. Assim como os fatos envolvendo o dia a dia do nosso povo, nossa dramaturgia nativa permanecia inédita em seus palcos. Por ele desfilaram ilustres representantes da “cultura cosmopolita” tais como Saroyan, Kesselring, Goldoni, Sartre, Sauvajon, Jules Reanard, Gorki, Dumas Filho, Noel Coward, Barillet e Grédy, Sófocles, Sardou, Hochwalder, Roussin, Jan Hartog, Emile Mazaud, Verneuil, Shaw, Frederic Knott, Ratigan, Ben Jonson, Schiller, Diego Fabbri, John Patrick, Ugo Betti, Benavente, Artur Miller, Audibert, Strindberg, Ustinov, Willian Noble, Shelag Delaney, e com maior número de representações Anouilh, Pirandello e Tennessee Willians.<sup>66</sup> Reinava solitário como o único dramaturgo nacional, o paulistano Abílio Pereira de Almeida (1906 - 1977).

Abílio é um dos fundadores do *Grupo de Teatro Experimental, GTE*<sup>67</sup>, de Alfredo Mesquita. Com eles, acumulando as funções de autor, diretor e ator, encenará seu primeiro texto, *Pif-Paf*, em 1946. Também será com o *GTE* que em 1948, inaugurará o *Teatro Brasileiro de Comédia, TBC*, com a montagem de seu texto *A Mulher do Próximo*, numa programação dupla iniciada pela grande Henriette Mourineau apresentando *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau, monólogo encenado em legítimo francês.

Sua dramaturgia será pródiga em títulos, em sucessos comerciais e em ataques arrasadores da crítica. Membro da burguesia paulistana será sobre essa classe e sobre a decadente “aristocracia” cafeeira que sua dramaturgia se deterá. No *TBC* seus principais êxitos foram *Paiol Velho*, com direção de Ziembinski, em 1951; *Santa Marta Fabril S. A.*, dirigido por Adolfo Celi, em 1955; e *Rua São Luís, 27 - 8º Andar*, em 1957. A sua

---

<sup>66</sup> .MAGALDI, Sábado, Panorama do Teatro Brasileiro, São Paulo, Global, 1999, p.211.

<sup>67</sup> Ver I. 3. A Década de Quarenta: Um encontro com a contemporaneidade.

exclusividade e receptividade são bem eloqüentes quanto ao público que formava a elegante platéia do *TBC*.

Uma série de fatores se associarão para promover significativas mudanças e finalmente levar o *TBC* a encerrar suas atividades. O primeiro deles serão razões de ordem financeiras e administrativas. Os altos custos de seus espetáculos exigiam que os seus quatrocentos lugares estivessem sempre ocupados. Por maiores que tenham sido as suas bilheterias, um insucesso parcial já era o suficiente para abalar uma situação limite do ponto de vista do equilíbrio de suas finanças. Em quatro de novembro de 1949, Franco Zampari tendo Abílio Pereira de Almeida como secretário, e o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho como sócio, acumulará o desafio de construir, em São Bernardo do Campo, a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* - um marco em nossa indústria cinematográfica. Durante os quatro anos de sua existência realizou 22 filmes de longa-metragem, dentre eles *Caiçara* (1950), *Tico-tico no Fubá* (1952) e *O Cangaceiro* (1953). A concorrência de *Hollywood*, os altos custos de produção estimulados por essa mesma concorrência, agravada pela estrutura de distribuição que assegurava aos distribuidores sessenta por cento da bilheteria; levaram o empreendimento à falência.

Algumas transformações no modo de produção teatral foram definitivas. As salas de espetáculo haviam perdido a grandiosidade dos anos 20 e 30. Agora pequenas salas adaptadas tornavam possível a sobrevivência de um pequeno elenco de estrelas e um encenador de renome. Isso, somado ao surgimento de um crescente público fiel ao teatro, estimulará a fragmentação do elenco estelar do *TBC*. Em 1954, o *Teatro Maria Della Costa – TMDC* é inaugurado em São Paulo, com quatrocentos e vinte lugares. Em 1957, Cacilda Becker funda o *Teatro Cacilda Becker - TCB*, acompanhada de Walmor



Chagas. Em 1959, Fernanda Montenegro, com Fernando Torres, Sergio Britto, Gianni Ratto e Ítalo Rossi, fundará o *Teatro dos Sete*. Novos afastamentos do elenco ainda dariam origem a *Companhia Nydia Lícia – Sérgio Cardoso* e a *Companhia Tônia-Celi-Autran*.

Outro fator de mudança será o da emergência da dramaturgia nacional, na esteira do crescimento da classe média urbana, que passa a querer assistir em cena os seus problemas, suas vidas. Esse movimento, que tivera em *Vestido de Noiva*, um momento inicial, foi se impondo, de uma forma lenta, mas constante. Em 1955, Jorge Andrade estréia com *A Moratória*, com direção de Gianni Ratto e interpretação de Fernanda Montenegro, no *Teatro Maria Della Costa*. Ariano Suassuna com seu antológico *Auto da Compadecida*, no ano seguinte estréia em Recife, e com grande repercussão no Rio em 57, no I Festival Brasileiro de Teatro Amador organizado por Paschoal Carlos Magno. Em 1958, enquanto o *TBC* seguindo sua tradição de repertório “universal”, ainda consegue obter sucesso com a encenação de *Um Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller, com direção de Alberto D'Aversa; o *Teatro de Arena* estréia, com enorme sucesso, *Eles Não Usam Black-Tie* e, no ano seguinte, o *Teatro Maria Della Costa - TMDC* leva à cena *Gimba*, dois textos de Gianfrancesco Guarnieri, que abordam aspectos da vida da classe operária e do povo. Era a afirmação de um novo momento artístico. O *TBC* mergulha de vez na crise financeira, agora agravada por uma crise artística e de repertório.

Sobre esse aspecto ideológico do crivo nacionalista é oportuno registrar aqui a observação de Décio Prado:

“Quanto ao lado nacionalista, todos o representavam, seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou

menos explorados dramaticamente do Brasil, seja, enfim, pela simples presença em palco de suas peças, o que, em face do predomínio de repertório estrangeiro, significava sempre uma tomada de posição, se não deles, ao menos das empresas que os encenavam. Começava-se a apostar no autor brasileiro, como antes, se apostara na possibilidade de se fazer espetáculos modernos entre nós.”<sup>68</sup>

Um bom retrato da diversidade e significância desse momento da nossa principal cena teatral será a premiação promovida pela Associação Paulista dos Críticos Teatrais nesse ano de 1958. Um júri composto por Barros Bella, Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado, Egas Muniz, Henrique Schaeffer, Horácio de Andrade, José Neistein, Maria José de Carvalho, Miroel Silveira, Nelson Xavier e Paulo Fábio, irá conferir o prêmio de melhor diretor a Flamínio Cerri. Trazido diretamente da Itália, por Maria Della Costa, para introduzir Bertold Brecht em nossos palcos profissionais, com *A Alma Boa de Setsuan*, que também receberá o prêmio de melhor espetáculo do ano e de melhor cenografia com Túlio Costa. O prêmio de melhor atriz, que seria o primeiro importante dos muitos que se seguiriam, para Fernanda Montenegro (por *Vestir os Nus* de Luigi Pirandello). O diretor revelação será Flávio Rangel por *Juventude Sem Dono*, de Michael Vincent Gazzo, peça que tratava da problemática das drogas. O de melhor ator irá para Leonardo Villar e de revelação de ator para Eduardo Waddington que em *Panorama Visto da Ponte* representarão o *TBC* na premiação (Franco Zampari receberá um Prêmio Especial pelos dez anos do *TBC*). *Eles Não Usam Black-tie* merecerá os prêmios de revelação de autor para Gianfrancesco Guarnieri, de revelação de atriz para Mirian Mehler e de coadjuvante feminino para Lélia Abramo. A crítica irá reconhecer e saudar a importância do surgimento de tantos novos talentos, assinalando de forma ainda implícita o aspecto da renovação teatral em andamento:

---

<sup>68</sup> . PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 2003, pp.61-62.

“No espaço de dois ou três anos, São Paulo perdeu quase todos os seus maiores atores (...) Inútil pretender que tal debandada não tenha afetado o nível de nossos espetáculos. Mas para alguma coisa serviu ela. Tendo de começar tudo de novo, fomos obrigados a rejuvenescer. O nosso teatro, em 1958, tem a mesma idade, a mesma fisionomia que tinha em 1948: os mesmos rostos juvenis, o mesmo fervor, e por parte do público, a mesma excitação e boa vontade, com que sempre saúdam os nomes que começam apenas a despontar (...). Flávio Rangel é mais uma das gratíssimas revelações de que tem sido pródigo esse ano corrente, comparável a estréia de Gianfrancesco Guarnieri como autor, ou de Antunes Filho, ou ainda Fernanda Montenegro, como intérprete.”<sup>69</sup>

Em 1960, Franco Zampari sai da cena do *TBC*, entregando a direção da casa à Sociedade administradora. Com apoio oficial do Governo de São Paulo, tem início a fase “nacionalista” do *TBC* sob a direção artística de Flávio Rangel (que fora a última contratação de Zampari numa tentativa de mudança, depois de uma tentativa infrutífera de contratar Ruggero Jacobbi (1920-1981), que se encontrava em Porto Alegre). O significado dessa mudança de direção para mãos brasileiras não passaria despercebida por Sábato Magaldi:

“Sempre foi o TBC o reduto quase inexpugnável para os diretores brasileiros, porque a empresa não os considerava preparados para tamanha responsabilidade. Com certos malogros dos antigos encenadores e o êxito crescente dos jovens nacionais, reconhecidos pela crítica e pelo público, estava aberto para estes o caminho do profissionalismo. Quando o TBC modificou sua política, era sinal de que se consumava, no teatro, uma alteração decisiva.”<sup>70</sup>

<sup>69</sup> .PRADO, Décio de Almeida, *O Estado de São Paulo*, 08/06/1958.

<sup>70</sup> .MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Global, 1999, pp. 214-215.

Sucedem-se nos palcos “europeus” do TBC obras de autores brasileiros. Em 29 de julho de 1960 tem início a fase nacional do TBC com *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, direção de Flávio Rangel e cenários e figurinos de Cyro Del Nero, com Leonardo Vilar, Natália Timberg, Cleyde Yaconis, Maurício Nabuco, Elísio de Albuquerque, Odavlas Petti, Stênio Garcia e um grande elenco de apoio. A peça terá uma enorme repercussão de crítica e público. E terá em 1962 uma versão fílmica dirigida por Anselmo Duarte, sendo até hoje o único filme brasileiro a ganhar a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

Seguiu-se *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A Escada*, de Jorge Andrade, todas elas em 1961; *A Revolução dos Beatos*, de Dias Gomes, conduzido por Antunes Filho, 1962; e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, última produção da companhia, em 1964. Em dezesseis anos, quase dois milhões espectadores, assistiam a um total de cento e quarenta e quatro obras no palco da Rua Major Diogo.

A década de cinquenta fora marcada por intensas disputas políticas e ideológicas entre as elites nacionais, e por crescentes mobilizações das classes populares. Iniciou-se com o retorno triunfal do nacionalismo distributivista de Getúlio Vargas e seu trágico suicídio (1954), passou por três Presidentes interinos (Café Filho, Carlos Luz e Nereu Ramos) e encerrou-se sob a égide dos grandiloquentes cinquenta anos em cinco de JK (1956-1961).

Quando a década começou o País tinha cerca de cinquenta e dois milhões de brasileiros (52.000.000), sendo que trinta e seis por cento (36%) nas cidades e sessenta e quatro por cento (64%) na área rural. Ao encerrar-se já alcançara o setenta milhões de

habitantes (70.000.000), sendo que desses quarenta e cinco por cento (45%) agora viviam nas cidades e cinquenta e cinco por cento (55%) residiam no campo.

### **I. 8. “UMA CENTENA DE CADEIRAS E MEIA DÚZIA DE REFLETORES”**

A forma de arena para o teatro remonta à sua própria origem. Em círculo, em volta da fogueira, nossos primeiros ancestrais se reuniam para assistir, quando a linguagem era ainda um ensaio pré-histórico, relatos dramatizados das grandes caçadas ou das façanhas guerreiras do grupo. Comunal por excelência permitia uma interação imediata do grupo e do narrador, e certamente foi responsável pela primeira memória coletiva construída socialmente, permitindo que aqueles grupos humanos acumulassem e criticassem as suas experiências e difundissem suas técnicas rudimentares. Os séculos se passaram, as sociedades se complexificaram, assim como as suas construções arquitetônicas. Gregos, Romanos, Turcos, vários povos deixaram registrados em suas ruínas seus teatros de arena ou anfiteatros.

No Brasil se tem conhecimento dessa forma de teatro desde o século XVI<sup>71</sup>, quando a Igreja Católica e seus jesuítas se valiam das dramatizações nos adros das igrejas sobre passagens bíblicas como forma de celebração dos dias religiosos e de catequização dos “silvícolas pagãos”.

No teatro brasileiro moderno a primeira experiência cênica com esse conceito de espaço cênico, se dará em 1951, nas dependências da EAD, quando José Renato, aluno da instituição, dirigirá *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams. Com a mesma peça, num palco de doze metros quadrados (3x4), uma nova experiência para quatrocentas

---

<sup>71</sup> .GUINSBURG, J. e outros, Dicionário do Teatro Brasileiro, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 37

peças será realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, numa sala com trinta por dezoito metros, com resultados considerados positivos.

A sistematização dessa experiência, pioneira em toda a América do Sul, terá seu registro oficial no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro ainda em 1951. Décio de Almeida Prado, professor da Escola de Arte Dramática - EAD de São Paulo profere uma comunicação conjunta com seus alunos Geraldo Mateus e Renato José Pécora (que adotaria o nome artístico de José Renato), denominada *O teatro de arena como solução do problema de falta de teatros no Brasil*. Observe-se, pelo título, a ênfase dada a dificuldade vivida pelos grupos de teatro da época quanto ao acesso às salas de espetáculo:

“Se os teatrinhos adaptados, como o TBC, haviam dado um passo à frente no sentido do barateamento da produção, quando comparados aos imponentes edifícios do começo do século, o chamado arena stage ia muitíssimo além, dispensando cenários elaborados e, mais do que isso, reduzindo radicalmente o espaço teatral. Uma sala de proporções comuns, uma centena de cadeiras, alguns focos de luz, passavam a ser o mínimo necessário à representação. Era colocar ao alcance de todas as bolsas, ou quase, a possibilidade de organizar um pequeno grupo profissional – mas com sede própria, condição indispensável face à carência de salas de espetáculos.”<sup>72</sup>

Tendo como fonte teórica a publicação norte-americana *Theater-in-the-Round* (1951) de Margo Jones com atuação em Dallas, Texas, que mantinha estreitas relações com Tennessee Williams, ambos ex-alunos de Erwin Piscator, fundador do teatro político. A comunicação se refere a experiências antecedentes como o The Playbox de Gilmore Brown em 1936, em Pasadena na Califórnia. Na Europa são citadas as encenações de

---

<sup>72</sup>. PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1988, pp. 62-63.

Marx Reinhardt no Cirque Schumann em Berlim, da Escola de Jacques Copeau em Paris e do Teatro Della Pista em Gênova, na Itália.

Os aspectos econômicos são reiteradamente destacados. O principal deles - o baixo custo de uma sala de espetáculos dotado de palco de arena. Segundo o estudo um espetáculo comercial nos Estados Unidos custaria cinquenta mil dólares (cerca de um milhão de cruzeiros da época), enquanto uma montagem em arena custaria cinco mil dólares (cem mil cruzeiros). No Brasil uma montagem de Tennessee Williams (*Lembrança de Berta*) feita pelo TBC teria consumido quatro mil cruzeiros. Na Escola de Artes Dramáticas em forma de arena, o grupo dispendera quatrocentos cruzeiros pela montagem de *O Demorado Adeus* do mesmo autor, com características similares.

O documento ressalta ainda algumas características que seriam típicas desse formato. Considerando natural a escolha do texto pelo diretor, recomenda atenção na direção dos atores acostumados a “quarta parede” (característica do palco italiano), indicando que as marcações devem levar em conta que o espetáculo será visto por todos os lados. Pela mesma razão sugere muita atenção aos detalhes, para não desviar a atenção da platéia da cena. Quanto à dramaturgia, ressalta que o intimismo da forma arena, citando fotos de espetáculos realizados nos Estados Unidos, não restringiria a priori nenhum dos autores modernos ou clássicos (citam explicitamente Shaw, Oscar Wilde, Molière e Shakespeare). Quanto à cenografia alerta para a dispensa de cenários (mais um fator de baixo custo) e da importância dos objetos de cena. Quanto à interpretação destacam dois aspectos cruciais: a sinceridade do ator e a naturalidade de sua interpretação.

Obtendo sua graduação na EAD, José Renato e seus colegas de curso Geraldo Mateus, Emílio Fontana e Sérgio Sampaio lançam-se a fundar o “Teatro de Arena de

São Paulo” em 1953. Tem início o que hoje podemos chamar de a primeira fase do Teatro de Arena de São Paulo. A estréia será nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP (ainda na rua 7 de abril, nº 230), com a peça *Esta Noite É Nossa*, de Stafford Dickens (1888-1967). José Renato assinará a direção e o elenco será integrado por Renata Blaustein, Monah Delacy, Sérgio Britto, John Herbert e Henrique Becker.

Ainda em 1953, produz-se um repertório, que inclui *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, direção de José Renato com o seguinte elenco: Benjamin Steiner, Eva Wilma, Henrique Becker, John Herbert, Lulo Rodrigues, Renata Blaustein e Sergio Sampaio. *Uma Mulher e Três Palhaços*, (*Voulez-Vous jouer avec moi?*) de Marcel Achard, novamente sob direção de José Renato, tendo no elenco Eva Wilma, Sérgio Britto (substituído por Jorge Fischer Junior) José Renato e Vicente Silvestre. Esse espetáculo foi encenado no Palácio do Catete para o Presidente Café Filho e demais membros do governo. O sucesso da encenação e a grande repercussão na imprensa nacional garantiram grande prestígio ao grupo:

“Então nós montamos o espetáculo numa sala do Palácio do Catete. Café Filho apareceu enquanto a gente pendurava nossa meia dúzia de refletores, e nos levou para visitar o Palácio. Muito gentil, mostrou o quarto onde Getúlio se suicidara, alguns meses antes. E nós fizemos a apresentação naquela noite para o grand monde carioca. Todo o Ministério estava reunido, a alta sociedade, foi realmente um acontecimento. Para nós, então, vocês imaginam o que é que foi. No dia seguinte, apareceram notícias, fotografias em todos os jornais do Brasil, porque o que se fazia aqui em São Paulo, ficava aqui em São Paulo, e o que se fazia no Rio de Janeiro, repercutia no Brasil inteiro. Algumas páginas da revista *O Cruzeiro* mostraram fotografias fantásticas do nosso grupo naquela época. Isso teve tal repercussão que nós chegamos a São Paulo pensando em



imediatamente procurar um lugar para nos instalarmos.<sup>73</sup>

Ainda em 1954, montam *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena (1815-1848), com direção de Sergio Britto, com Aracy Cardoso, Eva Wilma, John Herbert, José Renato, Lulo Rodrigues e Sergio Sampaio. As apresentações ocorrem em clubes, fábricas e salões. No final do ano, 19 de Novembro de 1954, é apresentada à imprensa o armazém, na Rua Teodoro Baima 94, onde será instalado o Teatro de Arena. E no dia primeiro de fevereiro de 1955 é inaugurado, com uma centena de cadeiras e meia dúzia de refletores, o Teatro de Arena de São Paulo, com o espetáculo *Rosa dos Ventos* do belga Claude Spaak, na tradução de Esther Mesquita, direção de José Renato e com Fábio Cardoso, Raquel Moacyr e Renata Blaustein no elenco.



### **Fachada do Teatro de Arena de São Paulo**

Seguem-se: *Escrever sobre mulheres*, de autoria do próprio José Renato. *O prazer da honestidade* e *Não se sabe como*, ambas de Luigi Pirandello (1867-1936). E

---

<sup>73</sup> . Depoimento de José Renato, *Teatro de Arena 50 Anos*, Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

ainda *Escola de maridos*, de Molière (1622-1673), *Julgue você*, de Pierre Conty e *Dias felizes*, de Claude-André Puget. Nesse momento José Renato faz declarações para a imprensa, em que pela primeira vez, revela a intenção de realizar um teatro popular.

Nessa primeira fase, o Teatro de Arena embora ainda não tenha rompido com a referência de se imaginar como um TBC sem recursos financeiros, já representa uma grande transformação social e formal no teatro brasileiro. Social ao significar a primeira experiência bem sucedida em que jovens da classe média urbana, deixariam a platéia e assumiriam o protagonismo do fazer cênico. Mudança formal ao criar uma nova cena mais naturalista, evoluindo finalmente para um realismo brasileiro no final da década, retirando da interpretação os “afetamentos” e “impostações” do teatro tradicional. Segundo Fernando Peixoto:

“Enfim, é a procura de uma nova linguagem cênica, de uma nova relação com o espectador, uma nova relação com o que está acontecendo na cena com quem está assistindo. E o espetáculo de teatro é essa relação. (...) O que houve foi uma alteração na forma de comportamento do ator. Num palco italiano tradicional, distante, no meio de um grande aparato cênico visual, você fala com um tipo de voz. Quando você chega no areninha, você fala mais baixo. Isso te leva a uma simplicidade de comportamento cênico. Você cai, de certa forma, nesse realismo mais próximo. O fato é que tem gente te olhando de costas. E você sabe que está sendo visto pelos lados. Isso leva a uma alteração de comportamento físico e, de certa forma, de uma organização interna do personagem.”<sup>74</sup>

Essa fase de experiência com o novo espaço cênico é o que induz a escolha das obras a encenar, muito mais do que qualquer conteúdo que elas possam trazer. Mas a cada nova experiência a descoberta das novas potencialidades abertas com essa maior

---

<sup>74</sup> . Depoimento de Fernando Peixoto, *Teatro de Arena 50 Anos* , Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

intimidade até física com o público, estimula um questionamento maior sobre qual conteúdo esse público está ávido por receber. E até mesmo sobre que público se pretende alcançar. A nova forma cênica construída começa a conflitar com os conteúdos das obras tradicionais encenadas: “Essa busca do espaço, portanto, foi a busca de uma transformação, de uma nova concepção do espetáculo teatral. E isso é o que esse grupo vai fazer.”<sup>75</sup>

Essa busca reflete no plano teatral, o crescente processo de tensionamento político e ideológico na sociedade civil. Será ao longo dessa década de cinquenta, que medirão suas forças no terreno da política nacional, os partidários do nacionalismo estatal e do liberalismo com associação com o grande capital internacional. O trágico suicídio de Getúlio em agosto de 1954, conseguirá adiar por quase dez anos, o assalto ao poder promovido pelos liberais brasileiros e seus poderosos aliados estrangeiros.

Segue-se um período de turbulências e instabilidade institucional com sucessivas interinidades e ameaças golpistas. O vice-presidente de Vargas, João Fernandes Campos Café Filho (1899-1970) assume a presidência em 14 de agosto de 1954. Em três de outubro de 1955, em uma eleição de turno único, o candidato da coligação PSD-PTB, Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976) obteve 3.077.411 votos (36%), para um mandato de cinco anos, de 31 de janeiro de 1956 até 31 de janeiro de 1961. Em segundo lugar o candidato da UDN, general Juarez Távora (1898-1975) obteve 2.610.462 votos. Pelo PSP, o Dr. Ademar de Barros (1901-1969) alcançou os 2.222.725 votos, e se elegerá a seguir Prefeito de São Paulo, cidade que governará de 1957 a 1961. O ex-

---

<sup>75</sup> . Depoimento de Fernando Peixoto, *Teatro de Arena 50 Anos* , Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

integralista Plínio Salgado (1895-1975), pelo PRP, ocupará o quarto lugar com 714.379 votos.

Aumentando o ambiente de insegurança política, a UDN não aceita o resultado alegando não ter o presidente eleito obtido a maioria (o que não era exigido pela Constituição de 1946). E denuncia o vice-presidente eleito João Goulart (PTB) como representante de um pretenso sistema sindical-comunista remanescente do período getulista.

A oito de novembro após um ataque cardíaco, o presidente Café Filho passa o cargo ao Deputado Carlos Luz (1894-1961), presidente da Câmara dos Deputados. Luz exerce a presidência mais curta da nossa história. Quatro dias depois foi afastado por um movimento militar denominado Movimento de 11 de Novembro, liderado pelo Ministro da Guerra Marechal Henrique Teixeira Lott (1894 -1984).

Acusado de conspiração para impedir a posse do presidente eleito, Juscelino Kubitschek, com o apoio de seu próprio partido, o PSD, foi declarado o impeachment de Carlos Luz no Congresso Nacional. Carlos Luz a bordo do Cruzador Tamandaré, recebe disparos da artilharia do exército, e não oferece resistência. A presidência passa as mãos do 1º Vice-presidente do Senado Federal, Senador Nereu Ramos, também integrante do PSD. O País viveria sob estado de sítio até 31 de janeiro de 1956, com a posse de JK.

Nessa época consolida-se no Brasil o "*American Way of Life*", um novo sonho feito de plástico e fibra sintética, que se espalhou pelo mundo capitalista, por conta do crescimento da influência norte-americana durante e após a Segunda Guerra Mundial. A classe média brasileira passa a ter acesso aos eletrodomésticos - enceradeiras,

geladeiras, aspiradores de pó, televisores e os toca-discos portáteis- que prometiam ser a felicidade das “donas de casa”. O automóvel se afirma como o objeto maior de desejo e de status das famílias. Saímos da era do “reclame” para a moderna publicidade.

Essa inclusão da classe média brasileira no perfil de consumo ocidental ocorre com a injeção direta e concentrada de capitais norte-americanos em nossa economia. Em 1929 os norte-americanos investiram cento e noventa e quatro (194) milhões de dólares, sendo que vinte e três por cento (23%) na indústria de transformação. Em 1950 esse total atingirá o volume de seiscentos e quarenta e quatro (644) milhões de dólares, subindo rapidamente em 1955 para um bilhão e cento e sete milhões (1.107) de dólares, e em 1959 para um bilhão e trezentos e um (1.301) milhões de dólares. A percentagem investida na indústria de transformação também será crescente: quarenta e quatro por cento (44%) em 50, cinquenta e um por cento (51%) em 55, para finalmente, em 1959, atingir a marca de setenta e cinco por cento (75%).<sup>76</sup>

Entre 1953, a classe trabalhadora chega ao número de um milhão e quinhentos mil trabalhadores nas indústrias, simplesmente o dobro da década passada. Nem toda a repressão contra os sindicatos praticada durante o governo Dutra (1946-1951) conseguiu desestruturar a organização dos trabalhadores. Durante o segundo governo Vargas seguem as mobilizações operárias, mesmo com a manipulação do sindicalismo oficial. Em 1951, houve quase duzentas paralisações; em 1952, trezentas. Em 1953, a luta dos trabalhadores contra a fome e a carestia consegue mobilizar cerca de 800.000 operários. Só em São Paulo realizaram-se mais de 800 greves. Neste ano realizou-se a greve dos 300.000 trabalhadores de São Paulo (trabalhadores têxteis, metalúrgicos e gráficos), com a participação intensa do PCB. Foram movimentos de cunho político, acima das

---

<sup>76</sup> . GORENDER, Jacob, *A Burguesia Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1998, p.85.

reivindicações econômicas. Reivindicavam liberdade sindical, contra a presença das forças imperialistas, em defesa das riquezas nacionais - campanha pela criação da Petrobrás e contra a aprovação e aplicação do Acordo Militar Brasil - EUA. Visando superar o aparato sindical “pelego”<sup>77</sup> do tempo de Vargas foi criado o pacto de Unidade Intersindical, que depois transformou-se no PUA (Pacto de Unidade e Ação). Criou-se também o PIS (Pactos Intersindicais) na região do ABC paulista.

“Há que lembrar que, a partir de 1948 e, em particular, a partir do Manifesto de Agosto de 1950, o PCB havia abandonado a política anterior de alianças com a chamada burguesia nacional e adotado uma tática de cunho “esquerdizante”, que prognosticava, inclusive, a derrubada do governo através da luta armada, embora a concepção estratégica da revolução em duas etapas fosse sempre mantida pelo Partido, desde os anos 20. Segundo tal estratégia, seria necessária uma primeira etapa – a da revolução agrária e antiimperialista -, que deveria propiciar um desenvolvimento capitalista autônomo, para, numa segunda etapa, ter como objetivo a conquista do socialismo.”<sup>78</sup>

A insatisfação dos trabalhadores rurais também crescia. Em meados dos anos cinquenta na região de Trombas e Formoso em Goiás, eclode uma resistência armada dos camponeses goianos liderados por José Porfírio de Souza contra a ação de grileiros na região.<sup>79</sup> Desde o final da segunda guerra, sob o incentivo do PCB, vinham se organizando ligas camponesas em pequenos municípios rurais do nordeste, particularmente em Pernambuco. Em janeiro de 1955, a partir do Engenho Galiléia, na cidade de Vitória de Santo Antão, formalizou-se a Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP). Com o crescimento de suas lutas, cresce a sua organização: as Ligas Camponesas espalham-se para diversos municípios pernambucanos sob o incentivo do Deputado Federal do Partido Socialista Brasileiro

<sup>77</sup> . “PELEGO” – couro de ovelha colocado entre a sela e o cavalo. Denomina o sindicalismo que visa “amaciar” as contradições entre patrões e empregados.

<sup>78</sup> . PRESTES, Anita Leocádia , *SOBRE OS 50 ANOS DA “DECLARAÇÃO DE MARÇO DE 1958”, DO PCB* , p.3

<sup>79</sup> . ver ABREU, Sebastião, *Trombas: a guerrilha de Zé Porfírio*, Brasília, Edições Goethe, 1985.

(PSB), Francisco Julião. Além da liberdade de organização sindical o que se reivindicava era o aumento da participação dos representantes dos Trabalhadores Rurais nas comissões municipais responsáveis pelo levantamento das terras passíveis de desapropriação. No Congresso Nacional, no início da década de 1960, consolidou-se a opinião de que alguma reforma agrária se impunha. Diversos projetos de lei são apresentados, a maioria deles tentando uma conciliação impossível: atender por um lado as crescentes pressões dos trabalhadores rurais e por outro preservar integralmente os interesses dos latifundiários.

No cenário internacional radicaliza-se a Guerra Fria com a Guerra das Coreias (1950-1953), opondo os Estados Unidos à China, e que deixará mais de um milhão de mortos antes da assinatura do Tratado de Paz em *Panmujon*. O surgimento do movimento terceiro-mundista na Conferência de *Bandung* (1953), que fomentará os movimentos nacionalistas na Ásia e na América Latina, e o processo de descolonização da África. A aparente unidade do bloco socialista começa a apresentar as suas primeiras fissuras com a ação independente da Iugoslávia proclamada pelo Marechal Tito desde 1948.

Em 14 de fevereiro de 1956, a edição do "Pravda", anunciando a abertura do XX Congresso do Partido Comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, suprime a imagem do recém falecido Joseph Stalin de seu logotipo, e traz apenas a efígie de Vladimir Lenin. O novo secretário-geral do PCURSS Nikita Krushev apresenta o explosivo relatório sobre os crimes de Stálin e deflagra a luta interna no PCURSS contra a "linha dura" liderada por Kaganovitch, Molotov, Malenkov e Vorochilov. O XX Congresso funcionou como uma senha deflagrando as contradições internas nas nações e partidos comunistas, tantos anos abafadas pela centralização do

período stalinista. Krushev dissolve o Kominform (Bureau de Informação dos Comunistas), criado por Stalin em 1943, em substituição ao Komintern (a Terceira Internacional, 1919-1943). O Kominform tinha como função ser o centro de controle internacional do movimento comunista.

Esboça uma aproximação com a Iugoslávia. Reconduz a secretário-geral do partido comunista polonês Wladislaw Gomulka, afastado pelas perseguições de Stálin. Manifestação de apoio a Gomulka pelos estudantes húngaros desencadeia em Budapeste uma rebelião de uma semana. Krushev hesita, mas acaba intervindo com seus tanques na Hungria. Na Europa Ocidental, o Partido Comunista Francês (PCF), liderado por Roger Garaudy apoiará a repressão aos "contra-revolucionários" húngaros. Jean-Paul Sartre e outros intelectuais de destaque internacional protestam e rompem com o partido comunista. Nunca mais o movimento comunista internacional encontraria a unidade monolítica que mantivera durante os anos de Stálin no poder. E o conhecimento público dos crimes de Stálin motivará uma profunda e dolorosa crise ideológica em todos os partidos comunistas, notadamente os europeus.

O Partido Comunista Brasileiro, em reunião do seu Comitê Central, em outubro daquele ano, abriu o debate sobre o Relatório do XX Congresso do PCURSS, admitindo-se inclusive a publicação na imprensa partidária “os trabalhos dos membros do Partido, inclusive daqueles que tenham divergências a apresentar”. Mas os comunistas brasileiros não persistiriam por muito tempo nessa intenção do debate democrático e já em novembro de 1956, Luis Carlos Prestes – refletindo a preocupação com a defesa da URSS (a “pátria mãe do socialismo”) e da unidade partidária - publicava carta colocando um ponto final sobre o livre debate político:



“Não podemos de forma alguma reconhecer a quem quer que seja o direito de propagar no Partido as idéias do inimigo de classe. E constituiria um crime que, a pretexto de livre discussão, a imprensa feita para servir ao povo, para educá-lo politicamente, passasse a constituir instrumento de confusão e de deseducação do povo.”<sup>80</sup>

## I.9. O Cruzeiro lá no Alto

“Em 56, eu estava precisando de outro diretor para dividir comigo. Eu também tinha problemas de sobrevivência, então eu trabalhava na TV Record, quando a Record começou... Naquela época não existia videoteipe, a gente fazia três programas de televisão por dia, ao vivo, uma dessas loucuras inomináveis. Com o Ruggero Jacobbi, a gente fez na TV Paulista – que foi predecessora da TV Globo aqui em São Paulo – uma novela em 12 capítulos, Helena, de Machado de Assis, ao vivo! Então eu procurei um diretor que pudesse dividir comigo essa responsabilidade de dirigir espetáculos aqui no Arena. Sábato Magaldi me indicou um nome (...).”<sup>81</sup>

O nome era Augusto Boal (1931-2009) que acabara de chegar dos Estados Unidos para onde embarcara, em 1950, logo após a conclusão de sua graduação em química pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Em Nova York, estudara teatro na Universidade de Columbia. Cursara direção e dramaturgia, com John Gassner (1903 -1967). Chegara a realizar nos Estados Unidos duas encenações de suas próprias obras: *House Across The Street* e *The Horse and The Saint*. Certamente essa identidade cultural com o teatro moderno norte-americano selou a confiança entre José Renato e Augusto Boal. E se José Renato podia simplesmente passar o condão de diretor para Boal, por “suas necessidades de sobrevivência” eram essas as relações de trabalho ainda

<sup>80</sup> . PRESTES, Luis Carlos, *Carta ao Comitê Central do PCB*, 1956.

<sup>81</sup> . Depoimento de José Renato, *Teatro de Arena 50 Anos* , Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

vigentes no Arena - a de que José Renato era o empresário-diretor de uma companhia, com elenco estável (mesmo que sub-remunerado) e sala própria para os espetáculos. Do ponto de vista da produção teatral seu modelo replicava o TBC de forma minimalista. Era um TBC pobre.

Muito jovem, ainda aos vinte e cinco anos, graças a sua formação intelectual e personalidade, Boal passa a exercer a liderança sobre os igualmente jovens integrantes do grupo. Procura aplicar no Arena os conhecimentos adquiridos em sua experiência norte-americana, na Universidade de Columbia e no *Actor's Studio*:

“O Gassner era amigo do pessoal do Actors Studio, e eles me deixavam assistir às sessões, meio escondido, como ouvinte. Eu nunca participei como ator, nem nada, mas eu ia prá lá e via. Isso foi muito bom prá mim, ter tomado conhecimento de Stanislavsky, via os diretores trabalhando com os atores, via os atores criando os personagens.”<sup>82</sup>

O *Actors Studio* é uma escola fundada em 1947 em Nova York por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis. Essa escola nascera diretamente influenciada pelas descobertas do grande ator e diretor russo Konstantin Stanislavski e seu melhor aluno Eugene Vakhtangov em contatos desenvolvidos a partir de viagem do lendário Teatro de Arte de Moscou à América em 1923. A partir de 1951, liderado por Lee Strasberg o *Actors Studio* representará nos Estados Unidos uma experiência de resistência ao teatro comercial e uma ilha de excelência no sentido de uma nova interpretação naturalista na cena daquele País. Esse novo estilo de interpretação ficará marcado em Hollywood pelo trabalho, entre muitos outros, de James Dean e Marlon Brando, ambos oriundos do Actors Studio.

---

<sup>82</sup> . Depoimento de Augusto Boal, *Teatro de Arena 50 Anos* , Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

Boal dedica-se a formação dramaturgica do elenco, promovendo o Curso Prático de Dramaturgia. Esse trabalho aprofunda as mudanças na forma de interpretação, resultando numa interpretação naturalista, com uma densidade psicológica dos personagens, até então não experimentada no Brasil.

Foi também nesse mesmo ano que, por sugestão do diretor italiano Ruggero Jacobbi, o *Teatro Paulista do Estudante – TPE*, junta-se ao *Arena*, trazendo para o grupo: Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Mariúsa Vianna, Sérgio Rosa, Milton Gonçalves, Celeste Lima e Flávio Migliaccio. A maioria deles ativos militantes do movimento estudantil. Alguns como Guarnieri e Vianinha, militantes e filhos de pais comunistas. Essa fusão é decisiva no engajamento do grupo na opção ideológica de esquerda.

Em vinte e um de junho, no programa da montagem de *Essas Mulheres* de Max Regnier e André Gilloi, com direção de José Renato, tendo no elenco Fausto Fuser, Floramyr Pinheiro, Luis Eugênio Barcellos e Salomão Guiz, é divulgado o documento *Acordo entre o Teatro Paulista do Estudante e o Teatro de Arena*. As intenções gerais do acordo eram assim resumidas:

“Tendo por objetivo a formação de um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e às obras nacionais, visando a formação de um numeroso elenco que permita a montagem simultânea de duas ou mais peças, o que permitirá levar o teatro a fábricas, escolas, faculdades, clubes da Capital e do interior do Estado, sem prejuízo do funcionamento normal do teatro, contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio as mais diversas camadas de nosso povo, esperando auxiliar na divulgação teórica dos problemas do teatro, através de conferências, debates, cursos, etc. (...)”<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> . *Acordo entre o Teatro Paulista do Estudante e o Teatro de Arena*, junho de 1956.

O elenco do *TPE* é incorporado ao elenco do *Teatro de Arena*, sem prejuízo da manutenção de suas atividades como teatro amador. O agora denominado “*Elenco Permanente do Teatro de Arena*” montará dois ou mais espetáculos simultâneos para a programação regular na sede e a apresentação nas fábricas, escolas, faculdades, clubes da Capital e do interior do Estado. Caberá ao *TPE* organizar as conferências, debates, cursos sobre os problemas do teatro nas fábricas, escolas, faculdades, clubes da Capital e do interior do Estado. José Renato assume a direção do “Elenco Permanente” e a direção artística do *TPE*. Outro grupo (com integrantes do *TPE*) se dedicará a desenvolver um teatro infantil. Esse acordo reflete uma tensão permanente na trajetória do grupo, que é a intenção de “ir para onde o povo está” e ao mesmo tempo garantir o “funcionamento normal do teatro”, entendido como a sala de espetáculos.

Esse inconformismo com a pequena platéia de classe média que freqüentava o *Arena*, que a cada novo ciclo assaltará o grupo e o fará buscar essa mobilidade, física e social que a apresentação nos clubes, escolas, fábricas e etc. lhe oferece, e que é parte de sua própria origem, antes da conquista da sede própria. Essa busca de um novo público será uma contradição jamais resolvida, e a volta aos espetáculos regulares na pequena sede será um movimento permanente. Essa estabilidade em torno de uma sede é que dará viabilidade econômica, aproximando o *Teatro de Arena* do modelo tradicional de organização teatral. E a necessidade dessa viabilização econômica também obrigará, muitas vezes, a abrir mão da experimentação na busca do sucesso comercial imediato, que lhe permita “pagar as contas”. E essa estabilidade tinha custos, que a itinerância do passado não conhecia. Um belo círculo vicioso...

Mas a meninada do *TPE* tinha uma visão definida sobre o fazer teatro, e vinham de uma militância muito intensa no movimento estudantil, desde a União Paulista de Estudantes Secundaristas. Para eles o que valia se fazer em cena era um:

“(...)teatro com conotação política, uma conotação social. Buscavam uma linguagem e uma montagem de cenas e de espetáculos que provocassem uma reflexão crítica sobre o significado, sobre a realidade política que estavam vivendo e a necessidade de transformação da realidade, em busca de uma esquerda, de uma participação, de uma militância.”<sup>84</sup>

O primeiro trabalho de direção de Boal *no Arena* foi *Ratos e Homens*, adaptação para o teatro do romance de John Steinbeck (1902-1968), que lhe rendeu seu primeiro Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes - APCA, como revelação de diretor de 1956. A peça com adaptação de Brutus Pedreira, contou no elenco com diversos integrantes do Teatro Paulista do Estudante: Gianfrancesco Guarnieri; José Serber; Nilo Odalia; Taran Dach; Salomão Guz; Geraldo Ferraz; Riva Nimitz; Nello Pinheiro; Sérgio Rosa e Milton Gonçalves. A saga de George e Lennie, dois trabalhadores migrantes que na Califórnia dos anos trinta, que buscam inutilmente um pedaço de terra, com sua mistura de pessimismo crítico e drama certamente se insere no conceito estético do grupo naquele momento.

Paralelamente José Renato e Beatriz Segall organizarão um curso de teatro, com previsão de duração de dois anos, visando formar novos atores para serem incorporados ao elenco *do Arena*. Caberá a Augusto Boal fazer as exposições teóricas. Muita gente que circula em torno do *Teatro de Arena* acabará se incorporando a esses debates reforçando o seu caráter de centro cultural que sempre existira de certa forma. A

---

<sup>84</sup> . Depoimento de Fernando Peixoto, *Teatro de Arena 50 Anos* , Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

insatisfação com a dramaturgia nacional disponível levará o Arena a realizar um concurso nacional a partir de quatro contos de consagrados autores nacionais: *A Missa do Galo* de Machado de Assis; *O Homem que Sabia Javanês*, de Lima Barreto; *O Plebiscito*, de Artur de Azevedo e *A Caolha*, de Julia Lopes de Almeida. Não se registram resultados notáveis dessa iniciativa no repertório do Arena.

O ano de 1957 só agravará essa insatisfação, mas com pouquíssima ou nenhuma solução. Em cinco de janeiro, estréia “Marido magro, Mulher Chata”, de Augusto Boal, sob a sua direção. Mas segundo o próprio autor a peça resume-se a uma comédia de costumes, sem maiores pretensões dramatúrgicas. No elenco: Geraldo Ferraz, Hernê Lebon (ator convidado), Mariusa Vianna, Oduvaldo Vianna Filho e Riva Nimitz.<sup>85</sup>

Em dez de abril, *Enquanto Eles Forem Felizes* do escritor inglês Vernon Sylvaine (1896-1957) com direção de José Renato, músicas e arranjos de Cláudio Petraglia. O elenco foi formado por Clarice Pacheco (atriz convidada), Flávio Migliaccio, Floramy Pinheiro, Gianfrancesco Guarnieri, Geraldo Ferraz, Mariusa Vianna, Méa Marques Oduvaldo Vianna Filho Riva Nimitz, Sadi Cabral, Sergio Rosa e Vera Gertel.

Em cinco de julho, encenam *Juno e o Pavão* do escritor socialista irlandês Sean O’ Casey (1880-1964), com tradução de Manuel Bandeira. Obra que retrata as condições de vida classe operária irlandesa numa favela de Dublin, durante a guerra civil nos anos 20, um drama social como *Ratos e Homens*, de Steinbeck, encenada anteriormente. A direção coube a Augusto Boal, os figurinos tiveram a orientação de Alfredo Mesquita, que iniciará a partir dali uma colaboração mais estreita com o Arena.

---

<sup>85</sup> . para as fichas técnicas dos espetáculos do Arena nos valemos da obra *Teatro de Arena* [recurso eletrônico] / organizadoras Joyce Teixeira Porto, Marisa Nunes – São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007 .

A música será de Damiano Cozzella. Um grande elenco será integrado por Sadi Cabral; Esther Guimarães; Oduvaldo Vianna Filho; Riva Nimitz; Gianfrancesco Guarnieri; Floramary Pinheiro; Flávio Migliaccio; Aracy Balabanian; Altamiro Martins; Geraldo Ferraz; Sérgio Rosa; Epaminondas Campos; Mário Kuperman e Eddio Gomes.

Em vinte de julho estreia *Só o Faraó tem Alma*, de Silveira Sampaio (1914-1964). Escrita em 1950, uma sátira política com evidentes críticas ao populismo getulista. Na direção, José Renato. Os figurinos serão de Jessie Sampaio. Cenografia de Samuel Szpigel, E no elenco: Oduvaldo Vianna Filho; Sérgio Rosa; Riva Nimitz; Sadi Cabral; Romeu Prisco; Flávio Migliaccio; Gianfrancesco Guarnieri; Geraldo Ferraz e Wilson Ribaldo.

Em 30 de outubro, o *Espetáculo 1900* com as peças *A Falecida Senhora sua Mãe*, de Georges Feydeau, e *Um Casal de Velhos*, de Octave Mirabeau, com direção, figurino e arranjo de cena de Alfredo Mesquita. A colaboração do antigo professor e fundador da escola de Arte Dramática de São Paulo reforça o prestígio do Arena, assim como caráter “acadêmico” da iniciativa - qual seja a experimentação do teatro clássico no formato de arena. No elenco: Francisco Guimarães, Floramary Pinheiro, Rosires Rodrigues e Sadi Cabral.

Ao analisarmos o repertório do Arena podemos constatar que sua temática, apesar das intenções declaradas por seus integrantes, reflete muito pouco o nível de conflitos políticos e sociais que ocorriam no País. Em seu conjunto refletiam uma vaga simpatia da classe média urbana, principalmente dos estudantes secundaristas e universitários, pela denúncia social, a partir de obras estrangeiras, obras que refletiram, em seu meio e época, as lutas sociais de seus povos, mas que não conseguiam

reproduzir, em nossa terras tropicais, a mesma contundência política que exerceram sobre os seus nacionais contemporâneos.

O ano de 1958 ainda começaria sem muita conexão com a vida nacional, com a encenação de *A Mulher do Outro* de Sidney Howard (1891-1939), hollywoodiano roteirista de *O Vento Levou*. A direção foi de Augusto Boal, e no elenco: Ana Maria Nabuco, Edney Giovenazzi, Francisco de Assis, Lélia Abramo, Olimpio P. Souza e Sadi Cabral. Sobre essa encenação Boal oferecerá uma interessante avaliação auto-crítica, cinquenta anos mais tarde:

“Uma das coisas que eu aprendi no Arena foi com essa peça do Sidney Howard. Normalmente, a gente propunha e havia um consenso. Mas eu propus e me bati para que fosse feita. Depois eu entendi o seguinte: na minha cabeça – eu tinha chegado há pouco tempo dos Estados Unidos, onde fiquei dois anos – eu estava pensando como estudante da Universidade de Columbia, eu não estava pensando como diretor de teatro, aqui de São Paulo. Eu estava pensando como se eu continuasse lá fazendo prova de fim de ano. Essa era uma das peças que mais se lia nas universidades dos Estados Unidos, era uma peça de estudo. Mas não tinha absolutamente nada a ver com a realidade brasileira. Então no Arena, eu aprendi a olhar com meus olhos.”<sup>86</sup>

Essa busca de textos que falassem sobre a realidade brasileira, que dialogassem com o seu tempo, levou Boal a criar os Seminários de Dramaturgia, aplicando as técnicas de “*playwriting*”, desenvolvida nos Estados Unidos, por John Gassner, entre outros, com objetivos idênticos. As peças eram lidas e todos as criticavam. Eram sessões muitas vezes cansativas, em que a peça era dissecada em todos os seus detalhes, num clima de excitação política, sendo vários os relatos sobre críticas que desandavam para agressões pessoais. Jorge Andrade foi um dos autores que se retirou *do Arena* para

---

<sup>86</sup> . Depoimento de Augusto Boal, *Teatro de Arena 50 Anos* , Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.



não mais voltar, ressentido com as duras críticas de Vianinha que tachou de “burguesa” sua peça *Vereda da Salvação*. Mas muitas personalidades do teatro participaram dessa experiência; como Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi e Benedito Ruy Barbosa. Essa experiência seria levada também para o Rio de Janeiro, tendo sido *O Bem Amado*, de Dias Gomes, a obra inaugural dos seminários cariocas.

“O que nós queríamos com o Seminário de Dramaturgia? Descobrir como é que o homem brasileiro se expressava, que formas gramaticais ele usava, que tipo de assunto ele discutia, o que interessava ao País naquele momento? O que poderia alavancar o País no sentido cultural, no sentido literário?(...) Aqui neste espaço que nós estamos ocupando hoje, recebemos aulas de Maria José de Carvalho, de Diogo Pacheco, Sábato Magaldi, José Renato, Augusto Boal.”<sup>87</sup>

O *Teatro de Arena* vivia além de uma crise ideológico-estética, mais uma de suas gravíssimas crises financeiras, ameaçado de ter que encerrar suas atividades. O curioso é que depois de infrutíferas buscas em dramaturgias tão distantes, geográfica e temporalmente, a alternativa que abriria novas portas para a solução desses impasses já existia, desde 1956, e estava bem próxima deles. Em seu depoimento sobre os cinquenta anos do *Teatro de Arena*, José Renato assim relataria esse encontro:

“Enfim, a coisa mais importante que aconteceu neste teatro foi em 1958, quando me foi oferecida uma peça por um rapaz chamado Raimundo Duprat, que pertencia ao nosso grupo. Ele trouxe uma peça e me disse: “Guarnieri está com receio de mostrar essa peça prá você, ele tem vergonha, ele acha que não está pronta ainda, ele quer que você leia e tal.” A peça chamava-se *O Cruzeiro lá no Alto*. Era uma história passada numa favela e tinha um cruzeiro no alto da favela, onde os namorados se encontravam. Hoje são os traficantes que se encontram. Eu me

---

<sup>87</sup> . Depoimento de Milton Gonçalves, *Teatro de Arena 50 Anos* , Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

interessei logo por essa peça. Gostei e pedi ao Guarnieri que arranjasse um outro nome pois *O Cruzeiro lá no Alto* é um nome esquisito. E ele veio com outro nome, talvez tão esquisito quanto, que é *Eles Não Usam Black-tie*, mas o título dava uma alfinetada nas pessoas. As pessoas perguntavam... Não era hábito, na época, ter peças com nomes estranhos. Então essa foi uma das primeiras. Ensaíamos a peça em um mês, foi rapidíssimo o ensaio, o aproveitamento foi muito rápido(...)"<sup>88</sup>.

## I. 10. OS ANOS DOURADOS DE NÔNÔ

Os primeiros anos do semi-profissionalismo do Teatro de Arena em sua sede na Rua Teodoro Baima, acompanharão os passos da ascensão de Juscelino Kubitschek ao poder. "*Cinquenta anos em cinco*" foi a bandeira que sintetizou o ideário modernizante do Presidente JK. Seus ambiciosos objetivos estavam sintetizados no Plano Nacional de Desenvolvimento, também chamado de Plano de Metas. Suas trinta e uma metas visavam dotar o País da infra-estrutura indispensável para o seu desenvolvimento. Energia, Transportes, Indústria de base e Educação agrupavam essas metas, e a construção de Brasília, a Nova Capital no Planalto Central, era a chamada meta-síntese.

O nacionalismo desenvolvimentista pretendia superar o velho impasse que dividia o País desde a Era Getulista. De um lado o PCB e outros setores da esquerda tupiniquim continuavam a buscar, com o pensamento formulado ainda na década de trinta, a aliança nacional-popular, que uniria a burguesia nacional e os trabalhadores contra o latifúndio e o imperialismo, e realizaria a revolução democrática e nacional.

---

<sup>88</sup> . Depoimento de José Renato, *Teatro de Arena 50 Anos* , Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

“Embora o PCB não adotasse explícita ou oficialmente a “doutrina desenvolvimentista”, foi sob sua influência que, na segunda metade dos anos 1950, alimentou ilusões na possibilidade de um capitalismo autônomo no Brasil. Imaginava-se que uma hipotética burguesia nacional estaria nele interessada, contrapondo-se inclusive à penetração do imperialismo norte-americano. Não se percebia que a burguesia industrial brasileira capitulara diante da pressão do capitalismo internacional, associando-se em posição subordinada às multinacionais.”<sup>89</sup>

Do outro lado, a UDN, com sua histórica incapacidade eleitoral, continuava conspirando por uma política de abertura plena para o capital estrangeiro e redução do aparato estatal criado pelo *getulismo*. O segredo de Nônô (como era conhecido familiarmente o presidente JK) era simples: associação com o capital estrangeiro. Essa lucrativa associação era assim explicada, na revista *TIME* de 14/12/1959, por Hickman Price Jr., presidente de Willys do Brasil, que era a época a maior fabricante de automóveis em toda a América do Sul: “*a joint venture*” era o “tipo de investimento estrangeiro que mais cresce na América Latina”, combinava “habilidades e capital de fora com capital e conhecimento dos mercados locais por parte de cidadãos locais”.<sup>90</sup> A Willys do Brasil localizava-se na periferia de São Bernardo do Campo. Estavam lançadas as sementes da industrialização do ABC paulista, cenário futuro de grande importância para a história do País.

Foi um período de grande crescimento econômico. A produção industrial cresceu 80%, os lucros da indústria cresceram 76%, mas os salários cresceram apenas 15%. Promoveu-se a abertura da economia brasileira ao capital estrangeiro: a importação de máquinas e equipamentos industriais isentadas de impostos e liberada a

---

<sup>89</sup> . PRESTES, Anita Leocádia , *SOBRE OS 50 ANOS DA “DECLARAÇÃO DE MARÇO DE 1958”*, DO *PCB*, p.3

<sup>90</sup> .NEGRO, Antonio Luigi, *A “Via Willyana” Industrialização e Trabalhadores do setor Automobilístico*, Tempo, revista do Departamento de História da UFF, Nº 7 Vol. 4 - Jul. 1999.

entrada de capitais estrangeiros em investimentos de risco, desde que associados ao capital nacional. Para ampliar o mercado interno incrementou-se a política de crédito ao consumidor. A expansão do crédito, a grande quantidade de importações para indústria automobilística e as constantes emissões de moeda - para manter os investimentos estatais e o pagamento dos empréstimos externos para enfrentar os altos custos da construção de Brasília - provocaram o crescimento da inflação e a queda no valor real dos salários. O País passava a conviver com um modelo econômico que reforçaria cada vez mais a especulação financeira, a concentração de renda e a queda do poder aquisitivo da classe trabalhadora. A inflação que girava em torno de vinte e cinco por cento ao ano em 60, atingiu 43% em 61 e 55% em 62.

Foi um governo que observou as regras democráticas formais, conquistando a governabilidade graças às notórias habilidades políticas do Presidente e a contínua expansão da economia. Em 1955, criou o *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) um órgão vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, embora dotado de autonomia administrativa, tinha plena liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra. Sua função foi a de funcionar como núcleo formulador e irradiador de idéias em torno do desenvolvimentismo de JK. Conseguiu reunir intelectuais nacionalistas de renome, muitos ligados à visão terceiro-mundista da CEPAL, como Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Alberto Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré, Antonio Candido, Cândido Mendes, Ignácio Rangel, Álvaro Vieira Pinto, Carlos Estevam Martins, Miguel Reale, Sérgio Buarque de Hollanda entre muitos outros. Também colaboraram com o ISEB, Celso Furtado, Gilberto Freyre, Heitor Villa Lobos e Abdias Nascimento.

O governo JK foi apoiado pelo PCB, PSB e a esquerda independente, e esteve sob intenso fogo da direita e dos conservadores, liderados pelo jornalista Carlos Lacerda

e pela UDN, que acusavam o governo de ser “o mais corrupto da história”. O apoio dos comunistas já revelava uma profunda mudança em sua análise sobre a conjuntura, um afastamento das posições mais “revolucionárias” de 1948 (o partido chegou a propor o voto nulo para as eleições presidenciais de 1950) e uma crescente preocupação com a possibilidade de um golpe militar, centrando sua ação política na defesa das liberdades democráticas:

“A vitória das candidaturas Kubitschek e Goulart será a derrota dos generais golpistas, dará um novo impulso às forças democráticas e patrióticas e poderá determinar importante modificação na correlação de forças políticas, favorável à democracia, à paz, à independência e ao progresso do Brasil.”<sup>91</sup>

Carlos Lacerda havia sido um quadro destacado da Juventude Comunista do PCB nos anos trinta. Ao romper com o partido, em 1939, tornou-se o mais notório e destacado anti-comunista da imprensa nacional e passou a liderar a classe alta e setores tradicionais da classe média cariocas. A Aeronáutica tinha diversos oficiais com estreitas relações com Lacerda, desde o episódio que contribuiu para o suicídio de Vargas (o atentado da Rua Toneleros em 1954<sup>92</sup>). Diversas crises militares funcionam como um ensaio de 1964. Em vinte e três de novembro de 1956, é decretada a prisão domiciliar do general Juarez Távora, derrotado nas eleições de 1955, por ter desafiado a

---

<sup>91</sup> . PRESTES, Luiz Carlos. *A posição do Partido na sucessão presidencial e nossas tarefas atuais* (Informe apresentado, em nome do presidium do Comitê Central, ao Pleno Ampliado do Comitê Central, realizado nos dias 9, 10 e 11 de agosto de 1955). Problemas, n.º 69, p. 11 a 31, agosto de 1955.

<sup>92</sup> . Lacerda foi vítima de atentado na porta do prédio onde residia na Rua Toneleros, em cinco de agosto de 1954. No atentado morreu o major da Aeronáutica Rubens Vaz. Atingido de raspão em um dos pés, Lacerda acusou a Guarda Pessoal de Vargas. Presos os autores do crime confessaram o envolvimento do chefe da guarda pessoal de Vargas, Gregório Fortunato e do irmão do presidente, Benjamim Vargas. Dezenove dias depois Vargas suicidou-se. Seu suicídio provocou uma imensa onda de comoção. O povo revoltado ocupa as ruas, empastelando jornais ligados à oposição e empresas americanas. Lacerda se exila na Cuba do ditador Batista.

ordem que proibia os militares de fazerem manifestação ou comentário político. Duas rebeliões lideradas por oficiais da Força Aérea Brasileira. A primeira em dez de fevereiro de 1956, em Jacareacanga no Pará, a segunda em dois de dezembro de 1959, em Aragarças em Goiás. O *Arena* estava mergulhado no olho do furacão político, e revelava as influências da linha do PCB, como poderemos observar nesse depoimento de Guarnieri:

“Nunca colocamos nossa carreira individual como objetivo. [...]. Estou aqui também fazendo um negócio coletivo porque achamos que através desse trabalho podemos nos organizar e desse modo servir à cultura nacional, ajudar a formar uma consciência brasileira [...] E tudo que acontecia politicamente na época foi importante! Começava a surgir aquele negócio de identidade que seguia todo o processo político, houve a tentativa do golpe, o Juscelino toma posse ou não toma? O Teixeira Lott garante ‘Paz e democracia’[...]. Começou-se a falar em nacionalismo, coisa que empolgava a juventude. É verdade, nós não sabemos nada..E o que fazer então? Vamos fazer um curso!’ Falamos com Sábado Magaldi, Júlio Gouveia e Décio de Almeida Prado; pedíamos sugestões; fizemos um curso do qual participaram duzentas e tantas pessoas.”<sup>93</sup>

JK manteve em seu governo a linha anticomunista de todos os seus antecessores. Sua política externa foi de estreito alinhamento aos Estados Unidos e ao Pan-americanismo. Seu rompimento com o FMI se prendeu a aspectos mais pragmáticos, do que ideológicos. O fato é que se tornara absolutamente incompatível a construção de Brasília com a política de austeridade monetária exigida pelo Fundo.

A nova classe média urbana, principalmente no Rio e São Paulo, vive os chamados “anos dourados”. Surge a Bossa Nova com suas primeiras canções comemorando as gaivotas e a boa-vida à beira-mar. Em 1958 o sucesso do *long play*

---

<sup>93</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981, p.99.

*Canção do Amor Demais*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que trazia a música *Chega de saudade*, com a participação de João Gilberto e Elizeth Cardoso. A presença de Elizeth Cardoso já representava uma tentativa de aproximação de setores intelectualizados da classe média *bossanovista* com o popular. Os meios de comunicações se expandem e modernizam, se interiorizam e se complexificam. A indústria de entretenimento se consolida. Emissoras de rádios através das ondas curtas integram os sertões do Brasil, com seus programas radiofônicos de musicais, suas radionovelas, e seus programas humorísticos. Revistas passam a ser nacionais como *Seleções* e *O Cruzeiro*, os jornais ampliam as suas tiragens. O cinema brasileiro após o declínio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, de São Paulo, procura novos rumos.

“(...) um grupo integrado, entre outros, por Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Santos, Walter G. Durst, que procuravam encaminhar-se para produções a baixo custo numa situação particularmente adversa à produção cinematográfica, que se opunham ao cinema de estúdio e ao que se julgava ser o estilo hollywoodiano no Brasil. a Vera Cruz (1949-1954), que procuravam uma estética e temática expressivas da situação do subdesenvolvimento do País, um cinema voltado para a questão social e os oprimidos e capaz de fazer a crítica desse sistema social. O Neo-realismo e o aproveitamento ideológico que foi feito dele estão presentes em filmes como *Rio, Quarenta Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1955), de Nelson Pereira, e *O Grande Momento* (1958) de R. Santos.”<sup>94</sup>

A nova capital Brasília, construída em surpreendentes quarenta e um meses, surge como símbolo maior da modernidade brasileira, materializada no ousado concreto de Oscar Niemeyer e no original traçado urbanístico de Lúcio Costa, e impulsionará de fato a ocupação territorial do Brasil. Nos gramados suecos a auto-estima nacional se

---

<sup>94</sup> . BERNARDET, Jean-Claude, *O Que é Cinema*, p.95.

elevaria aos píncaros com a vitória da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo. Segundo Nelson Rodrigues, teríamos superado com esse episódio esportivo um atávico “complexo de vira-latas”, que nos subtraía o orgulho nacional.



## CAPÍTULO II

### ELES NÃO USAM BLACK-TIE EM CENA E NO CINEMA

#### II.1. Eles Não Usam Black-tie em cena

Em 22 de fevereiro de 1958 estréia no palco do Teatro de Arena de São Paulo, *Eles não usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri com a direção de José Renato. O título viria de um samba de Adoniram Barbosa, com o título de *Nóis não usa os blequitais*, a música-tema da peça. Os arranjos orquestrais couberam ao Maestro Guerra Peixe. O solo de violão executado por Polly. A direção de cena foi feita por Wilson Ribaldo.

O elenco da estréia foi integrado por Eugênio Kusnet como *Otávio*; Lélia Abramo interpretando *Romana*; Gianfrancesco Guarnieri no papel de *Tião*; Miriam Mehler como *Maria*; Flávio Migliaccio como *Chiquinho*; Celeste Lima como *Terezinha*; Henrique César no papel de *João*; Francisco de Assis como *Jesuino*; Riva Nimitz como *Dalva* e Milton Gonçalves personificou *Bráulio*.



Cena de *Eles Não Usam Black-tie* encenada num ginásio esportivo (1958). (foto Hejo)

A ação da censura seria suave. A peça foi censurada pelo agente censor Coelho Neto e apenas cinco palavras da peça foram cortadas. Basicamente as mudanças impostas se referem às menções à violência policial. A classificação indicativa a proibiu para menores de 18 anos.<sup>95</sup>

Nos seus primeiros dias de carreira nada indicava que a peça conseguiria alcançar a consagração de público e crítica que alcançou:

“Estréia do *Black-tie*: quando nós voltamos da Bahia, o Zé Renato começou a ensaiar a toque de caixa o *Black-tie*, e em uma semana nós estreamos. Tinha uma quinze pessoas na platéia, não é, Zé? No primeiro fim de semana devia ter vinte, trinta, quarenta pessoas, isso na primeira semana. Aí começou o boca a boca, porque naquele tempo a televisão não tinha a importância que tem agora. E com o boca a boca, na semana seguinte, e um ano depois, tinha briga nesta portaria para comprar ingresso para *Eles Não Usam Black-tie*, acreditem nisso!”<sup>96</sup>

Além do aplauso do público, houve o reconhecimento quase que imediato da crítica sobre o significado de *Eles Não Usam Black-tie* para a dramaturgia e para o teatro brasileiro contemporâneo. Dois críticos da época se destacaram nessa análise: Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Sábato Magaldi (1927). Críticos e profissionais de teatro de reconhecida *expertise*, na verdade suas análises constituem-se testemunhos do impacto da obra sobre a cena nacional, testemunhos ainda mais significativos por serem emitidos por intelectuais que tiveram a sua parcela de protagonismo na própria história do teatro nacional, e na história do Teatro de Arena de São Paulo em particular. Destacarão, com muita ênfase, o seu caráter de marco na dramaturgia brasileira. “*Eles*

<sup>95</sup> . SANTOS, Guilherme D. V., *O Teatro Político de Gianfrancesco Guarnieri sob a Censura*, pp. 7-12.

<sup>96</sup> . Depoimento de Milton Gonçalves, *Teatro de Arena 50 Anos*, Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, 2004.

*Não Usam Black-tie* (1958) abre não só a carreira dramaturgica de Gianfrancesco Guarnieri como todo um ciclo do teatro brasileiro.”<sup>97</sup>

Mesmo reconhecendo a precedência da dramaturgia de autoria nacional-popular de Jorge Andrade e Ariano Suassuna, Décio Prado atribui à obra o status de “marco histórico” alinhando duas razões fundamentais: a primeira seria o seu grande sucesso de público e a “guinada estética e política que significou ao aproximar duas entidades até então julgadas quase incompatíveis – teatro e povo.”<sup>98</sup>

Gente humilde ou pessoas do povo em cena já se vira desde as décadas de vinte e trinta com as peças de Oduvaldo Viana ou Viriato Corrêa, e os mendigos de Joracy Camargo. A novidade estava em colocar a classe operária, e, mais ainda, a classe operária em conflito, organizando um movimento grevista contra os patrões. Mas isso tudo ainda dentro de uma visão humanista, mais populista, do que revolucionária. Sábato Magaldi, em seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, num capítulo que denominou *Introdução dos conflitos urbanos*, destaca que *Black-tie* introduziu em nossos palcos a temática “dos problemas sociais provocados pela industrialização, com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários”

---

<sup>97</sup> .Guarnieri, Gianfrancesco, *O Melhor Teatro de Gianfrancesco Guarnieri São Paulo, GLOBAL, 1986*, p.5

<sup>98</sup> .idem, p.5



**Cena de *Eles Não Usam Black-tie* no Teatro Arena de São Paulo (1958), com Eugênio Kusnet como Otávio e Lélia Abramo como Romana.**

A certa altura do posfácio de sua *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, Terry Eagleton afirma: “Uma batalha que a teoria cultural talvez tenha vencido diz respeito ao argumento de que não existe leitura neutra ou inocente de uma obra de arte.”<sup>99</sup> Ao que acrescentaríamos que tampouco e pelas mesmas razões, exista a *feitura* inocente ou neutra de uma obra arte.

Ao costurar matérias literárias e não literárias, dramatúrgicas e não dramatúrgicas, (para nos mantermos no ambiente dessa dissertação), manipulando-as dentro de uma organização estética, o autor cria um novo mundo que se rege por suas próprias regras, e não por leis naturais ou sociais predeterminadas. Mesmo que estas leis do mundo real, como nos diz Antonio Candido<sup>100</sup>, se façam presentes em cada página, em cada fala. Esse arranjo de personagens e histórias, por maior que seja o domínio técnico do autor, sempre haverá de estar impregnado da visão de mundo e dos valores

<sup>99</sup> . EAGLETON, Terry, *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.364.

<sup>100</sup> . CANDIDO, Antonio, *Dialética da Malandragem*, in *O Discurso e a Cidade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre o Azul, 4 ed., 2010.

do autor. O resultado final da composição deve manter uma coerência interna de modo a provocar no leitor ou espectador a impressão de estar lidando com “realidades vitais”. Sem esse vínculo não se estabelece nenhuma interação, e nenhum diálogo será possível.

Ao crítico caberá em sua investigação desnudar esse novo mundo oferecido pela obra, desvendando de que realidade se originou. Vislumbrar na obra, e extrair de seu interior a sua constituição dialógica.

“O espírito (o próprio e o do outro) não pode ser dado enquanto objeto (objeto diretamente observável nas ciências naturais), mas somente na expressão que lhe dará o signo, na realização que lhe dará o texto – em se tratando de si mesmo e do outro. [...] O gesto natural na representação do ator que adquire valor de signo (a título de gesto deliberado, representado, submetido ao desígnio do papel). [...] O estenograma do pensamento humano é sempre o estenograma de um diálogo especial: **a complexa interdependência entre o *texto* (objeto de análise e de reflexão) e o *contexto* que o elabora e o envolve (contexto interrogativo, contestatório, etc.) através do qual se realiza o pensamento do sujeito que pratica o ato de cognição e do juízo.** Há encontro de dois textos, do que está concluído e do que está sendo elaborado em relação ao primeiro. Há, portanto, encontro de dois sujeitos, de dois autores.”<sup>101</sup>(grifos nossos).

## II. 2. A “Cultura do Morro Idílico” ou o Universo Popular Imaginado

A primeira grande marca do tempo, pelo alcance do seu simbolismo e porque suportará sobre os seus pilares toda a construção dramática feita por Guarnieri, é o que poderíamos denominar a “cultura do morro idílico”. O caráter concentrador de renda e de exclusão social das parcelas mais pobres da população do nosso modelo de crescimento econômico deixou prova material e indelével na malha urbana de nossos

---

<sup>101</sup> . BAKHTIN, Mikhail, *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, pp.332-334.

grandes centros: as favelas. O intenso processo de urbanização vivido pelo País notadamente a partir de sua industrialização obrigou que a população trabalhadora se abrigasse em áreas mais periféricas e vulneráveis ambientalmente, beira de rios, alagadiços ou manguezais (desprezadas, portanto, pelo mercado imobiliário formal) ou de encosta de morros por serem inedificáveis com as tecnologias de construção disponíveis na época.

No Rio de Janeiro, pelas características próprias de sua geografia, se constituirá uma curiosa conformação urbana, em que as áreas informais conviverão muito próximas da cidade formal que crescerá aos pés de seus morros. Essa convivência produzirá seus efeitos sobre setores intelectualizados da nova classe média urbana, nascida dos impactos do crescimento do setor de serviços provocado pelo crescimento da máquina estatal (o Rio ainda era a capital da República) e das demandas geradas pelo próprio processo de industrialização. A partir de uma maior sensibilização política e social dessa intelectualidade artística criar-se-á uma “cultura do morro idílico” ou o universo popular imaginado em que a romantização sobre a vida dessas populações será um subproduto cultural do nacionalismo populista do período. Resume bem esse espírito a letra do samba *Alvorada* de Cartola, célebre compositor e intérprete do Morro da Mangueira:

“Alvorada lá no morro, que beleza  
Ninguém chora, não há tristeza  
Ninguém sente dissabor  
O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo  
E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo( a alvorada)  
Você também me lembra a alvorada quando chega  
iluminando  
Meus caminhos tão sem vida  
E o que me resta é bem pouco  
Ou quase nada, do que ir assim, vagando  
Nesta estrada perdida.”

Essa visão poética e melancólica sobre a vida da população pobre, e que terá longa existência no imaginário brasileiro, aplacará consciências no asfalto e certamente anestesiará sentimentos de revolta na favela. Nos versos de Tom Jobim em o *Morro Não Tem Vez*, teremos uma curiosa visão idílica de como seria a apoteose da libertação desses sentimentos represados, música que foi considerada de protesto, nos anos sessenta:

“O morro não tem vez  
E o que ele fez já foi demais  
Mas olhem bem vocês  
Quando derem vez ao morro  
Toda a cidade vai cantar.”<sup>102</sup>

O primeiro exemplar mais acabado dessa concepção em nossa dramaturgia será a obra de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, *Orfeu da Conceição*. A peça, escrita por Vinicius de Moraes, foi premiada no concurso de IV Centenário do Estado de São Paulo (1953) e o texto foi publicado na Revista Anhembi em 1954.

Trata-se de uma adaptação em forma de peça musical do mito grego de Orfeu e Eurídice transposto à realidade das favelas cariocas. Com o sambista negro Orfeu tocando o seu violão para a belíssima cabrocha Eurídice num morro carioca estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956. Trazia algumas marcas de inovação e ousadia como cenários de Oscar Niemeyer e elenco predominantemente composto por atores e atrizes negros. Orfeu era interpretado por Haroldo Costa; Eurídice era Dirce Paiva; Léa Garcia fazia Mira e Cyro Monteiro era Apolo. Inaugurando uma tendência que se consolidaria nos anos sessenta, as músicas da peça tornaram-se grandes sucessos na época, ao serem lançadas em 1956 em *long-play* pelo selo da Odeon. Entre elas: *Se todos fossem iguais a você*, *Lamento no Morro*, *Um Nome*

---

<sup>102</sup> . O *Morro Não Tem Vez* música e letra de Tom Jobim de 1963.

*de Mulher, Mulher sempre Mulher, Eu e o meu Amor e a Valsa de Eurídice*. Em 1958 em produção franco-italo-brasileira foi transposta para o cinema com o nome de *Orfeu do Carnaval*, com a direção do cineasta francês Marcel Camus (1912-1982). Conquista a Palma de Ouro no *Festival de Cannes* de 1959 e o *Oscar* daquele ano como melhor filme estrangeiro<sup>103</sup>.

Igualmente situada numa favela carioca, nos anos 50 - *Eles não usam black-tie* – será introduzida pelo sambista Juvêncio, personagem que não aparece jamais em cena, embora seu samba empreste o título à obra, e seu violão a pontue ao longo de toda história. É curioso que esse sambista (eco de “Orfeu”? Um traço de intertextualidade?), embora uma figura das mais típicas do universo das favelas cariocas, não ganhe um rosto, permanecendo nas sombras dos bastidores da peça. Ainda mais por que se de forma privada serão os empregados domésticos o contato da classe média com esse universo (Guarnieri irá relatar que devia muito a Margarida empregada de sua família, o conhecimento dessa realidade, e mesmos alguns dos traços lhe teriam sido tomados emprestados para compor a personagem Romana); de forma pública serão os sambistas os mercúrios, que através de sua arte, transitarão entre as duas cidades/sociedades (formal e informal), sendo, portanto, a face mais (re)conhecida desse universo. Aqui ele será apenas uma sombra onipresente, uma figura fantasmal, um ícone:

“Nosso amor é mais gostoso,  
 Nossa saudade dura mais,  
 Nosso abraço, mais apertado,  
 nós não usa os blequiciais,  
 Minhas juras são mais juras,  
 Meu carinho, mais carinhoso,  
 tuas mãos são mãos mais puras  
 teu jeito é mais jeitoso,  
 nós se gosta muito mais,  
 nós não usa os blequiciais.”

---

<sup>103</sup> . A mesma peça ganharia uma segunda versão fílmica, em 1999, **Orfeu**, dessa vez sob direção de Cacá Diegues.



A mensagem é bem clara - os pobres não tem *black-ties*, mas seus sentimentos são muito mais intensos e autênticos. Afinal, como diz o ditado popular, *dinheiro não traz felicidade*. Essa harmonia é fundamental na composição desse mundo idealizado, desse morro literário. Ela é o contrapeso que equilibra e oferece estabilidade a uma situação instável por sua iniquidade. Afinal o sistema tem que funcionar, e as pessoas têm que tocar as suas vidas. E esse jogo será um componente fundamental para o equilíbrio da composição dramática. Uma abordagem ainda prisioneira de um sentimentalismo romântico, de uma visão do povo como um *jeito de viver* e não uma consequência objetiva de uma estrutura social de classes concreta.

### **II. 3. Eles Não usam Black-tie e/ou nós não usa os blequitis**

Guarnieri será bastante conciso em sua *didascália* na sua dramaturgia. Mas a primeira manifestação significativa da voz do autor encontraremos no próprio título. A inversão da primeira pessoa do plural presente no samba (*nós não usa os blequitis.*), para a terceira pessoa do plural, revela o ponto de vista de classe do autor. Ele vai nos narrar uma história sobre *eles*, sobre os trabalhadores, sobre o povo. Revela também o caráter de classe do público, que também assistirá uma história sobre *eles* (os outros), *os que não usam Black-tie*.

Nomina os personagens, sem maiores observações ou notas, e que serão dez: Maria, Tião, Chiquinho, Otávio, Romana, Terezinha, Jesuíno, João, Dalva e Braúlio. As demais rubricas, sempre concisas, se limitarão a indicar ações - (*deita-se, e começa a rir*), (*Chiquinho está para roubar um sanduíche.*) - ou direcionando a fala a algum personagem - (*A Maria*), (*Furiosa, a Otávio*) – com indicações para a interpretação dos

atores – (*baixando a voz*), (*com um gesto de quem afasta os pensamentos*) e algumas com indicações para a encenação – (*Saem. O samba na vitrola aumenta devagarinho. Sebastião continua estático abraçando Maria que o olha preocupada. Bráulio beberica...*), (*A cena fica vazia durante alguns instantes. A luz que vinha aumentando de intensidade, denotando o avanço da manhã, atinge seu máximo*).

Revela intimidade com o jogo cênico e demonstra que a obra já fora concebida dentro de um conceito de encenação que dispensava o uso de grandes recursos cênicos. Uma obra, tal como seus personagens, para uma produção modesta, e ancorada na interpretação do elenco. Adequada diretamente a forma de produção do Teatro de Arena de São Paulo. Coerente com isso está a concepção do cenário, praticamente único\* para toda a peça e assim definido na rubrica de abertura do I Ato:

*“Barraco de Romana. Mesa ao centro. Um pequeno fogareiro, cômoda, caixotes servem de bancos. Há apenas uma cadeira. Dois colchões onde dormem Chiquinho e Tião.”*

*Eles Não Usam Black-tie* é essencialmente um drama realista. E nos conta em três atos, numa narrativa linear, a história de um conflito entre pai e filho operários com posições ideológicas e morais opostas e divergentes, o que dá a tônica dramática ao texto, tendo um movimento grevista, como pano de fundo. A Mãe, Romana, calejada e sábia, é o ponto de equilíbrio da família. O pai, Otávio, entusiasmado e idealista, é militante sindical e comunista, com algumas prisões políticas em sua vida, que não abalaram as suas convicções político-ideológicas. O filho, Tião, em razão das prisões do

---

\* . no quadro II do II Ato é proposto um novo cenário a frente da Casa de Maria.

pai grevista, é criado pelos padrinhos, como pajem, longe da realidade de sua classe social. Agora adulto e morando no morro com os pais, pretende se casar com Maria, que está esperando um filho seu. Seu irmão adolescente Chiquinho, forma com Terezinha um jovem casal de namorados, que com sua ingenuidade e ludicidade, fazem na trama, um contraponto a densidade dramática. Tião não acredita na greve como instrumento válido para a conquista de melhores condições de vida. Seu caminho é individual e sua ansiedade por resolver sua vida (casar-se com Maria), converte-se numa crescente exasperação para com o movimento grevista. Tião, convicto de suas posições, ao contrário do oportunista Jesuíno, seu amigo, se decide a furar a greve, de forma clara e sem os subterfúgios sugeridos por Jesuíno. Sua traição à greve o leva ao confronto com seu pai Otávio (mais uma vez detido pela polícia política) e com os demais operários da fábrica. Tião é expulso de casa por Otávio e, embora compreendido por seu cunhado João, é abandonado por Maria, que se mantém fiel ao seu povo. Mas as portas não estarão fechadas para Tião, se ele for capaz de rever suas ações, seu retorno ainda será possível.

Para Sábato Magaldi a peça se ressentiria de uma boa distribuição da tensão dramática. Em sua visão o primeiro Ato mantém a tensão dramática até a festa de noivado de Tião e Maria no final, mas essa tensão seria perdida com o intimismo do segundo Ato, quando se desenvolvem uma série de diálogos entre os personagens como a conversa de Romana e Tião sobre o que ele teria dito a Otávio, quando bêbado, ou o diálogo de Terezinha e Chiquinho, mesmo que se reconheça a função psicológica da apresentação do conflito dos personagens. No terceiro e último Ato haveria uma retomada da dramaticidade ocorrendo aí “a inteira adesão da platéia.”<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> . MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, p.247

Iná Camargo Costa em sua já consagrada publicação *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, de 1996, terá a mesma compreensão da dinâmica narrativa, mas chegará a uma conclusão oposta. Para Iná Camargo Costa a greve será o eixo estruturante da peça:

“[...] Guarnieri delimitou a ação da peça tomando a greve como eixo. Dividiu-a em três atos, dos quais o primeiro cobre o período de constatação da sua necessidade até a assembléia que a aprova; o segundo dá conta dos preparativos e delinea as atuações os trabalhadores a favor e contra; e o terceiro cobre o início da greve bem-sucedida e suas conseqüências na vida dos participantes diretos e indiretos. Mas não nos esqueçamos de que a divisão em atos é um poderoso recurso técnico do texto dramático.”<sup>105</sup>

Portanto para Iná Costa ao contrário do afirmado por Magaldi, será exatamente no segundo Ato que Guarnieri por abandonar a forma dramática prevalecente nos dois outros Atos, resgatará alguns princípios do Teatro Épico de Bertold Brecht, forma mais adequada ao conteúdo – greve operária – abordado pelo autor.

Na trilha de Peter Szondi (1929-1971) (com sua teoria da *semântica da forma*<sup>106</sup>), Iná considera que essa será a contradição central que marcará esteticamente a obra: a tensão originária de um tema épico - a greve, inconciliável com a forma de drama burguês adotada pelo autor. Essa contradição insuperável entre o conteúdo e a forma, seria, em sua opinião, a principal deficiência estética da peça. Na verdade, Guarnieri estaria reproduzindo em sua peça a própria saga do drama moderno, descrita por Szondi. Ou seja, teria mergulhado sua obra, nas tumultuosas águas em que o lento e progressivo avanço da forma épica sobre a forma dramática, inviabilizaria esta última. *Ele não usam black-tie* seria, então, mais uma vítima da crescente impossibilidade da forma dramática falar sobre um mundo, em que as mudanças introduzidas pelo

<sup>105</sup> . COSTA, Iná Camargo, *A Hora do Teatro Épico*, p 24.

<sup>106</sup> . SZONDI, Peter, *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

capitalismo, como a objetivação e a reificação, teriam simplesmente liquidado com as possibilidades estéticas das subjetividades dramáticas. Estaríamos diante de uma aporia.

A obra não sucumbiu a esse impasse. Sua própria repercussão de público e crítica o testemunha. E o que fará com que ela supere essa contradição será exatamente a sua ambigüidade. Convivem na obra dois grandes estratos em sua arquitetura. O primeiro estrato, de caráter mais universal, e certamente o que mereceu maiores estudos até agora, é o que repousa na oposição Otávio e Tião, com a greve como pano de fundo e estopim do conflito dramático. Neste estrato temos um confronto filosófico e ideológico que opõe o individual ao coletivo, a liberdade versus a igualdade, socialismo e capitalismo, questões complexas, que movimentam o debate e os mais acirrados confrontos políticos vividos pela humanidade nos últimos dois séculos. Temas épicos por definição. Em sua extensão e em sua historicidade.

Guarnieri resolve essa contradição exatamente com uma forma dramática. Ele isola o conflito da ação, adotando um recurso similar ao empregado nas tragédias gregas. Remete toda a ação grevista para fora da cena. A greve e seus desdobramentos são trazidos sempre por relatos. Como ocorria com as tragédias clássicas. Vejamos uma das primeiras cenas, quando Otavio chegando tarde da noite, de suas atividades sindicais e surpreende o casal na sala do barraco:

“Tião – De farra, hein pai?

Otávio – Farra?... Farra vão vê eles lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro!... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mas serve... Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiar na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (Vai até o móvel e pega uma garrafa de pinga.) Pra combatê a friagem... Se não pagá, greve... Assim é que é...

Tião – O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

Otávio – E tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa... (Apontando a garrafa.) Não vão querê um golinho?”<sup>107</sup>

Com a chegada de Otávio temos a notícia do evento. A greve é aqui enunciada e suas razões defendidas por Otávio. A polarização que começa por se esboçar não é a do conflito de classe entre o capital e o trabalho, essa é apenas declaratória. A tensão que começa a se estabelecer é de ordem subjetiva. É a que opõe a visão de mundo de Otávio e a visão de mundo de Tião. O anúncio da greve iminente tensiona Tião, e as primeiras falas de Otávio já revelam o personagem, como um sindicalista firme e decidido, e bastante eloqüente com relação a validade da greve como recurso de luta dos trabalhadores. A entrada de Romana restabelece a ordem doméstica. E demonstra também o seu desconforto para com a possibilidade da greve, pelo que ela traz de instabilidade na sua rotina de vida (- Noivado, greve... E a burra que se dane aqui...).

Outra cena em que se lançará mão do mesmo recurso dramático será a do diálogo entre Bráulio e Otávio, no fim do primeiro Ato. Note-se a menção a “turma”, um claro eufemismo para os membros do partido comunista, ao qual Otávio e Bráulio pertencem. Novamente uma ação da greve. Agora a assembléia que aprova o movimento, também será narrada:

“Otávio – Boa a Assembléia?

Bráulio – ‘Tava.

Maria – O que resolveu?

Bráulio - Pera aí, deixa eu acalmar o ar!

Voz de Fora – Romana, ó Romana!

---

<sup>107</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie in O Melhor Teatro*, São Paulo, Global, 1986, p.26.

Romana – Ô! Gente chata! (Sai.)  
 Otávio – Nossa turma ‘tava toda lá?  
 Bráulio – Só faltou você (continua arfando e enxugando o suor com o lenço.)  
 Otávio – Tu vai bebê uma caninha da boa. Se ainda deixaram pra esse negro (Serve pinga.)  
 Bráulio – Pouquinho Otávio, pouquinho! (Beberica um pouco.) Bem, minha gente, segunda-feira greve geral! (Silêncio.)  
 Otávio – (Triunfante, olhando para Tião) – Eu não falei? A turma é do barulho!  
 Tião (Sério, abraça Maria) – Tinha muita gente lá?  
 Bráulio – Tinha, tinha... A turma do sindicato ‘tava toda...  
 Otávio – Já tem gente aderindo?  
 Bráulio – Por enquanto é muito cedo... Não, o negócio não vai ser sopa. Segunda-feira, cedinho, vamo se concentrá na porta da empresa. Vão querê obrigá a gente entrá, mas nós não entra!  
 Tião (rígido) – Não vai ser sopa!  
 Otávio – Não é a primeira que a gente faz!”<sup>108</sup>

O recurso ao eufemismo para referir-se ao PCB, sempre citado como *a turma* nas falas de Otávio e Bráulio, se explica pela ação da censura (o PCB permanecia na ilegalidade desde 1946), e não pode ser considerada como uma opção livre do autor. O PCB, naquele momento, vivia uma grave crise, como praticamente todos os partidos comunistas, provocada pelas revelações dos crimes de Stálin, feitas por Kruschév, no XX Congresso do PCURSS em 1956.<sup>109</sup> O debate aberto no partido fora encerrado abruptamente por Luis Carlos Prestes. Esse episódio desembocará no racha que dará origem ao PCdoB em 1962. Segundo Anita Prestes na esteira da crise duas posições críticas foram reiteradas com muita intensidade no interior do PCB:

“Ao mesmo tempo, na esteira das críticas feitas ao chamado “culto à personalidade de Stalin”, denunciava-se o “culto à personalidade de Prestes”, assim como as práticas antidemocráticas e autoritárias vigentes na direção do Partido e

<sup>108</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie*, in *O Melhor Teatro*, São Paulo, Global, 1986, p. 45.

<sup>109</sup> . ver Capítulo I, pp. 85-86.

amplamente empregadas, em particular, pelo secretário de organização do Comitê Central do PCB, Diógenes de Arruda Câmara, mas também por muitos outros dirigentes e militantes partidários.”<sup>110</sup>

Guarnieri fará um registro significativo desse momento histórico, na boca de Otávio, fala essa considerada por Iná Costa<sup>111</sup> como a vocalização do setor obreiro-stalinista do partido:

“Otávio – Que tá tudo podre e que é preciso dá um jeito, isso é que devia dizê. Mas esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar! E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vivê e eles discutindo se o velho era personalista ou não! Que vão tomá banho!”<sup>112</sup>

De fato essa fala significa uma tomada de posição política do autor. E se considerarmos sua posição de classe, de intelectual da classe média, trata-se de um aparente paradoxo. Na elucidação desse paradoxo podemos encontrar uma importante chave para o entendimento das intenções do autor para com a obra como um todo. O debate deflagrado pelo relatório Krushev provoca uma debandada no PCB principalmente nos seus setores intelectuais e de juventude.

“Muitos intelectuais abandonam ruidosamente ou não o partido, tornando-se, em alguns casos, raivosos anticomunistas. Outros simplesmente renunciam à militância. O aparelho político-cultural em continuado declínio entra em situação terminal. Nessa crise encontra-se o embrião do dilaceramento significativo do movimento comunista no Brasil e da

<sup>110</sup> . PRESTES, Anita Leocádia, *SOBRE OS 50 ANOS DA “DECLARAÇÃO DE MARÇO DE 1958”, DO PCB, debate ocorrido no IFICS/UFRJ, 21 de agosto de 2008.*

<sup>111</sup> . COSTA, Iná Camargo, *A Hora do Teatro Épico*, São Paulo, Paz e Terra, 1996, pp. 25-26.

<sup>112</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie*, in *O Melhor Teatro*, São Paulo, Global, 1986, p.36.



quebra do monopólio do PC sobre o marxismo no país.”<sup>113</sup>

Lembremos que Guarnieri pertencia aos quadros da juventude do PCB e militava exatamente no núcleo de cultura do partido. A obra foi escrita em 1956 no calor do início da crise. O que estava em jogo era a própria sobrevivência do PCB. Nesse contexto a fala de Otávio contra os intelectuais é uma reação em defesa do PCB, acuado política e ideologicamente pelas defecções, o PCB invoca suas raízes históricas de partido da classe operária contra as vacilações ideológicas da pequena burguesia. A polarização Otávio-Tião, nesse contexto, pode ser entendida como uma metáfora do debate partidário. Novo paradoxo. Pois outra consequência do momento é justamente a aceleração do afastamento das posições obreiristas e isolacionistas do Manifesto de 1948, com a retomada da visão da frente nacional e popular. Ou seja, Guarnieri se vale de um Otávio obreirista e anti-intelectual mais como “argumento de autoridade” para reforçar posteriormente uma visão de aliança entre o operariado e a pequena burguesia. Era necessário expor as vacilações ideológicas da pequena burguesia. Seu individualismo e seu pouco apego ao coletivo. Mas ao mesmo tempo era preciso (re)conquistá-la. Esse movimento já explicaria a ambigüidade da peça no trato do conflito de Tião. Seu profundo medo diante dos obstáculos materiais e a sua ânsia por subir na vida, que certamente despertou empatia com a platéia, formada majoritariamente pela classe média:

“TIÃO (irrita-se cada vez mais. Uma irritação desesperada) – Mariinha, não adiantava nada!... Eu tive... Eu tive...

MARIA – Medo, medo, medo...

TIÃO (num grande desabafo) – Medo, está bem Maria, medo!... Eu tive medo sempre!... A história

---

<sup>113</sup> . RUBIM, Antonio Albino Canelas, *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil in História do Marxismo no Brasil*, vol.3, org. Moraes, João Quartim de, São Paulo, UNICAMP, 2 ed., 2007.

do cinema é mentira! Eu disse porque eu quero sê alguma coisa, eu preciso sê alguma coisa!... Não queria ficá aqui sempre, ta me entendo? Ta me entendo? A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não sai nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...

MARIA – Sozinho não adianta!... Sozinho tu não resolve nada!... Ta tudo errado!”<sup>114</sup>

Esse medo atávico da classe média brasileira, que mantém raízes na nossa formação histórica, na figura do *agregado*, tão bem retratada por Machado de Assis. Aquele que não era proprietário, e morria de medo de ser escravo. Essa piedade sobre Tião (que será perdida de todo na versão fílmica), também é outra marca autoral. Guarnieri compreende seu personagem. Afinal existe entre eles uma identidade real de classe. A narrativa dramática sempre assegura a primazia ética para Otávio (afinal caberia à classe operária a liderança do processo...), mas em nenhum momento permite que o conflito entre Otávio-Tião chegue a ruptura. Representativo dessa questão será o diálogo final entre Pai e Filho, sempre por via indireta (OTÁVIO - Me desculpe seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo,.... ou TIÃO – Eu queria que o senhor desse um recado ao meu pai...). No diálogo final com Maria a porta fica aberta:

“MARIA (para de chorar e enxuga as lágrimas) – Então, vai embora... Eu fico. Eu fico com Otavinho... Crescendo aqui, ele não vai ter medo... E quando tu acreditar na gente... por favor... volta! (sai)

TIÃO – Maria, espera! (correndo, segue Maria. Pausa)

OTÁVIO – (entrando) Já acabou?

ROMANA – Vai falá com ele, Otávio... Vai!

OTÁVIO - Enxergando melhora a vida, ele volta.”<sup>115</sup>

<sup>114</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie*, in *O Melhor Teatro*, São Paulo, Global, 1986, p. 86.

<sup>115</sup> . idem, p. 87.

Peter Szondi ao definir o drama nos permite esclarecer alguns aspectos sobre a opção formal de Guarnieri. Em sua *Teoria do Drama Moderno* ele nos dirá que:

“O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão do mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual se quis espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O lugar onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática.”<sup>116</sup>

O segundo estrato é o núcleo dramático, que preserva a unidade da obra, e garante o encadeamento narrativo. É aqui que sob a metáfora de uma relação de pai e filho, de um conflito geracional, que Guarnieri vai converter num conflito intersubjetivo, um aspecto fundamental da política da esquerda da época, e do PCB em particular, que são as contradições de interesses e de visão de mundo no seio do chamado bloco nacional-popular. Nesse universo familiar, isolando os aspectos externos e históricos, épicos em si, Guarnieri criará um mundo fechado, uma comunidade construída com os valores da “cultura do morro idílico”, onde o diálogo entre os seus personagens, seus conflitos e afetos, tornam-se o centro da trama. Esses dois universos paralelos se tocarão em momentos bem determinados, sempre sob a forma de relatos, em que as ações ocorridas no primeiro estrato, deflagrarão os diálogos dramáticos. O que importa registrar aqui, é que ao contrário do que veremos na versão fílmica, o conflito dramático não pode colocar em risco a necessidade de preservação da unidade

---

<sup>116</sup> SZONDI, Peter, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.29.

do bloco nacional-popular, e essa unidade será garantida pelo diálogo. É por isso que Maria permanece no Morro, onde criará Otavinho sem medos e esperará o retorno de Tião. Afinal o “povo” deve sempre superar suas diferenças (inclusive de classe) e se unir...

A divisão estrutural proposta por Iná Costa, dos três momentos do movimento grevista (aprovação, preparação e deflagração da greve) coincidindo com os três Atos da Peça, evidenciam a cronologia dos movimentos externos. E esses momentos terão de fato uma função de elemento deflagrador do conflito dramático, até mesmo de sua intensificação, embora, a obra não tenha a organização de um movimento operário grevista como tema central, o que ocorrerá de forma explícita na sua versão fílmica.

### **II.3.a. O triângulo Romana/Tião/Otávio**

O equilíbrio da arquitetura da obra de Guarnieri reside exatamente na integridade com que construiu o segundo estrato, o seu universo dramático. Essa integridade está ancorada em dois recursos fundamentais. O primeiro será o da construção detalhada da psicologia de seus personagens. E o segundo no triângulo Tião-Otávio-Romana.

A galeria de personagens merecerá sempre um simpático registro da crítica confirmando o acerto com que o autor se houve com a sua construção. Décio Prado destacará o ardor combativo e a bonomia de Otávio, inspirador da “atmosfera de felicidade obreira e otimismo revolucionário” da peça, mas atribuirá a Romana “na bravura terra a terra” ser “a figura dramaticamente mais bem desenhada da peça.”<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> .PRADO, Décio de Almeida, in *O Melhor Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*, São Paulo, Global, 1986, p.9

Também Magaldi se impressionará com a força de Romana, para ele uma verdadeira heroína “brechtiana”, “companheira do marido e protetora da prole”<sup>118</sup>.

A poesia e a ternura de Maria, o mundo infantil de Chiquinho e Terezinha, enfim um bucólico mundo em que “não há também lugar para preconceitos raciais”<sup>119</sup>. Essa variedade de tipos populares empresta humanidade a uma estrutura narrativa que consegue a sua fluência.

Para Décio Prado a obra “alia numa tessitura coesa um forte drama, doméstico por sua natureza, mas social em suas repercussões, com a graça inocente de nossas melhores comédias de costumes (o namoro de Terezinha e Chiquinho, a festa de noivado), só que colhida in loco, com muita espontaneidade.”<sup>120</sup> Sábato, como Décio, insistirá muito na humanização e na espontaneidade dos personagens e na capacidade dramática de Guarnieri de “filtrar a ideologia em afirmação de vida”<sup>121</sup>. Aproxima-se bastante de uma definição de naturalismo quando observa que: “Na contextura da peça, a simplicidade é elemento obrigatório, sem o qual as personagens não teriam razão de ser. Sente-se que todas foram tomadas ao vivo, em flagrantes sucessivos do cotidiano, nada elaborado para que não se perdesse a espontaneidade.”<sup>122</sup>

Um exemplo dessa espontaneidade é o diálogo inicial entre Maria e Tião. Nesse diálogo temos configurada a formação de Tião, criado pelos padrinhos de classe média, como pajem, em virtude das sucessivas prisões de seu pai Otávio (o que nos será explicado por Romana, em diálogo do segundo Ato). Sua criação explicará sua postura ideológica e suas ações futuras.

---

<sup>118</sup> . MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, p.246.

<sup>119</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie*, Rio, Civilização Brasileira, 2008, p.15

<sup>120</sup> . PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Brasileiro Moderno*, p.5

<sup>121</sup> . MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, p.246

<sup>122</sup> . MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, p.246

Essa história complexa e fundamental para o conhecimento do personagem será contada, com humor e em poucas linhas. Fugindo da chuva, Maria e Tião chegam ao barraco, trocam juras de amor, quando Maria, com ciúmes, apresenta o passado de Tião:

“MARIA – Sei tudo tintim por tintim. Quando ‘ocê morava na cidade era o garoto mais sapeca do Flamengo. Namorava uma filhinha-do-papai que era estudante, contava uma porção de vantagem, até que um dia ela ia te pegando servindo de babá. Aí, quando tu viu ela, quis escondê o carrinho da criança atrás do murinho da praia. O garoto caiu, machucou a cabeça, e tu levou uma bruta surra de teus padrinhos, e a menina não quis mais nada com você!”<sup>123</sup>

A indisposição de Tião com a vida do morro, e o sentimento oposto de Maria, também serão muito bem explicitados, num curto diálogo, no início do primeiro Ato. Após a notícia da gravidez de Maria, durante as combinações da festa de noivado e do casamento, o casal conversa sobre o seu futuro. Mais uma vez Tião demarca a sua inconformidade com a vida no morro e Maria vocaliza a “cultura do morro”:

“Tião – É claro que eu quero, dengosa. Eu só tava esperando me ajeitá melhó na fábrica. Mas sendo assim, não tem outro jeito.  
 Maria – Tu tá contente ou triste?  
 Tião – Mais do que contente... Só tem uma coisa... Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...  
 Maria – Sempre vivi em barraco! E vivê com tu é o que interessa...  
 Tião – Eu é que não me ajeito muito no morro.  
 Maria – Por quê? Aqui também tem tanta coisa boa... Só o que eu quero é vivê contigo...”<sup>124</sup>

<sup>123</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie*, in *O Melhor Teatro*, São Paulo, Global, 1986 p. 22.

<sup>124</sup> . idem, p.24.

O segundo aspecto fundamental para a integridade do universo dramático é o triângulo Tião-Romana-Otávio. Se na base desse triângulo está a polarização Tião-Otávio, seu vértice estará na atuação de Romana, o seu vértice, conduzindo as ações, garantindo a fluidez da narrativa do núcleo dramático e reequilibrando o jogo de forças dramático. Sua presença serve como um limite invisível, uma força agregadora que impede que o conflito chegue à violência e leve a ruptura definitiva. Vislumbramos essa ação em seu diálogo com Tião no segundo Ato. A ação dramática seria o feroz bate-boca entre pai e filho bêbados, na noite anterior. Guarnieri, mais uma vez, opta por substituí-la por um “relato”, no caso uma admoestação da mãe ao filho:

“Romana – Tá de porre ainda...  
 Tião – Tou não!...  
 Romana – Mas que ontem tu tava, tava.  
 Tião – Um pouquinho...  
 Romana - Pouquinho muito... Sorte que teu pai também tava, senão ia sair muita discussão... O que tu disse pra ele não se diz.  
 Tião – O que foi que eu disse?  
 Romana – Então tu não lembra?  
 Tião – Palavra que não.  
 Romana – Ainda bem...  
 Tião – O que foi que eu disse?  
 Romana – Um monte de ingratidão... Que o culpado da tua vida era teu pai... Que a gente devia tê te deixado com teus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisá continuá trabalhando e um monte de besteira...”<sup>125</sup>

Romana manterá um traço comum com o seu filho Tião, uma visão pragmática e crítica com relação ao “idealismo” de Otávio. Mas a sua visão nasce da necessidade objetiva de quem tem que garantir, no dia a dia, a reprodução da vida. Ela consagra ao mesmo tempo o papel clássico reservado às mulheres naqueles dias, de *administradora*

---

<sup>125</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie*, in *O Melhor Teatro*, São Paulo, Global, 1986, p. 48.

do lar, retaguarda doméstica e salvaguarda da família. Isso ficará bastante evidente em seu desabafo com Otávio:

*“Terezinha, com uma risadinha, sai correndo.*

Romana – Ta louca! Tu reparou? Hoje em dia essa moçada ta tudo de cabeça virada!...

Otávio – Que é que tu queria, vivendo assim!...Deixa mudá o regime pra tu vê como melhora...

Romana – Não começa com tuas idéias, Otávio, pra mim isso é coisa do diabo e tá acabado!

Otávio (brincalhão) – Tu tá velha e burra!

Romana – Burra sim...Agüentado o tranco aqui. Tu chega: feijão na mesa. Tu sai: café na caneca. Tu toma banho: camisa lavada. O ordenado não deu? A burra lavou roupa e arranjou a gaita...

Otávio (brincalhão) – E vai me dizê que tu é a única!...

Romana – Ah! Tu só tem é prosa! Porque leu nos livros. Porque o velho disse, porque o velho falou. Eu sei que se não sou eu a dá murro, nós tava é fazendo o enterro das crianças. Uma já foi!”<sup>126</sup>

Romana é quem exerce o papel de equilíbrio daquele universo metafórico familiar e comunal, da “favela virtuosa”, da pobreza que preserva a pureza e a raiz da “verdadeira e generosa alma popular”, ainda não corrompida pelo capitalismo e sua dura realidade, de competição e egoísmo. Nesse segundo universo, do núcleo dramático, Romana exercerá um papel fundamental de equilíbrio e resignação. Suas intervenções, objetivas e perspicazes, se darão sempre em prol do senso comum e da boa ordem. Encarnará a “harmonia geral esperada” como afirmou Guarnieri em depoimento feito à época sobre a peça:

“Black-tie parte sem dúvida de uma visão romântica do mundo. Pressupõe uma série de valores básicos, imutáveis, através dos quais os problemas surgem, estourando os conflitos, os homens se debatem, mas tudo chegará a bom termo graças a uma providencial ordem natural das coisas, atingindo-se no tempo a harmonia geral esperada, em virtude de uma tomada

<sup>126</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie*, in *O Melhor Teatro*, São Paulo, Global, 1986, p.32-33.



de “consciência”. Black-tie, no fundo, é uma peça idealista.”<sup>127</sup>

Em Tião, esse pragmatismo virá do seu amargor pelas dificuldades vividas em virtude da militância do pai e das necessidades impostas por sua ambição de subir na vida, de “ser alguém”, nem que seja ao se fingir convidado para um teste para ator de cinema, apenas para curtir alguns momentos fugazes de esperança numa outra vida de sonho e sucesso:

“TIÃO – Eu inventei essa história por causa dos velhos. Eles ficaram contentes.  
JESUÍNO – Tua Mãe achou vigarismo...  
TIÃO – Da boca pra fora. No fundo ‘tá se babando! E o pai então? Fingiu que não ligou, mas ficou todo bobo. Prá eles é bom, têm a impressão que a gente pode subi mesmo na vida. E isso bem que podia tê acontecido mesmo...”<sup>128</sup>

Na trama duas teses estariam em jogo. A primeira é a de que o meio social molda os caracteres. Essa seria a explicação para o comportamento e a visão ideológica de Tião - o fato de ter sido criado longe do morro, como pajem pelos padrinhos. Portanto o “mal” não seria a essência de Tião, mantendo-se viva a esperança de que passada a provação (ou aprendida a lição...), haveria a possibilidade futura de reintegração de Tião. Essa visão estará impressa no *mea culpa* de Otávio ao despedir-se de Tião:

“OTÁVIO – Seu pai vai ficá irritado com esse recado, mas eu digo. Seu pai tem outro recadobprá você. Seu pai acha que a culpa de pensá desse jeito não é sua só. Seu pai acha que tem culpa...”

---

<sup>127</sup> . GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-tie*, in *O Melhor Teatro*, São Paulo, Global, 1986, pp.6-7.

<sup>128</sup> .idem, p.49-50.

TIÃO – Diga a meu pai que ele não tem culpa nenhuma.

OTÁVIO – (perdendo o controle) – Se eu te tivesse educado mais firme, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente...”

A segunda tese seria a de que estará condenado à solidão e ao desprezo da comunidade todo aquele que buscar o caminho individual em detrimento dos interesses coletivos.

“MARIA – Eu quero deixá o morro com todo mundo: D. Romana, mamãe, Chiquinho, Terezinha, Ziza, Flora... Todo mundo... Você não pode deixá sua gente! Teu mundo é esse, não é outro!... Você vai ser infeliz!”

Quase cinqüenta anos depois, Décio de Almeida Prado terá uma visão menos crítica sobre o comprometimento político da proposta. Em *O Teatro Moderno Brasileiro* a espontaneidade e autenticidade das primeiras impressões, quando revistas pelas lentes críticas do tempo, serão reconhecidas exatamente como resultado de uma atitude política, de um compromisso ideológico dos atores do Arena:

“O populismo das peças acarretava o da representação. Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala. Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muitos mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil – certamente não aquele visto por Silveira Sampaio e Abílio Pereira de Almeida, nem mesmo de Nelson Rodrigues, que nunca ultrapassa a classe média baixa.”<sup>129</sup>

<sup>129</sup> . PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 66.

A verdade é que tal com o ocorrera no processo de formação de nosso sistema literário, em que a literatura encarnara um projeto de criação da Nação, o que Antonio Candido denominou de “literatura empenhada”, também poderíamos considerar *Eles Não Usam Black-tie*, uma “dramaturgia empenhada”, dentro de um projeto nacional-popular.

#### **II. 4. OS CURTOS ANOS DE JÂNIO E JANGO**

Nossa cena teatral finalmente se acertava com a agenda do País. As peças que se seguiram como *Gimba* também de Guarnieri e *Chapetuba Futebol Clube de Vianinha*, consolidavam o projeto nacional-popular no centro de nosso espaço cênico e de nossa dramaturgia. O maior protagonismo das classes populares em cena traduzia o que se via nas ruas. O País se verá crescentemente dividido entre aqueles que propugnam por “mudanças de base” (comunistas, socialistas, trabalhistas e democratas, sempre a sombra da bandeira do nacionalismo) e a velha UDN e seu discurso liberal e anticomunista (na verdade anti qualquer coisa que cheirasse a mobilização popular), com o apoio, nem sempre nos bastidores, da Igreja Católica Apostólica Romana. As eleições de três de outubro de 1960, serão o próprio retrato desse antagonismo de forças. Jânio Quadros (1917-1992), ex-governador de São Paulo, apoiado pela coligação oposicionista PTN-PDC-UDN-PR-PL, vence com uma campanha de forte apelo populista centrada no lema - o "homem do tostão contra o milhão". O moralismo era representado em seu símbolo preferido - a vassoura e no jingle - "Varre, varre vassourinha/ Varre, varre a bandalheira/ O povo já está cansado/ De viver dessa maneira". É eleito para o mandato de 1961 a 1966, com quarenta e oito por cento dos votos válidos, a maior votação até então alcançada por um candidato a Presidente. Mas não elege o seu Vice-Presidente Milton Campos. As eleições eram descasadas naquele

tempo, e a aliança apoiada por JK, PSD-PTB, mesmo assistindo a derrota de seu candidato a Presidente, o marechal Henrique Teixeira Lott, elege João Goulart como vice-presidente da república.

Ao passar a faixa presidencial para Jânio Quadros, em 31 de janeiro de 1961, Juscelino tornou-se o primeiro presidente civil desde a República Velha, eleito pelo voto direto, a iniciar e encerrar o seu mandato no prazo constitucional. Mesmo essa breve estabilidade política era aparente e não poderia durar muito tempo. Como se pode inferir, esse delicado equilíbrio entre forças antagônicas gerou um governo absolutamente contraditório. Na política econômica reaproximou-se do Fundo Monetário Internacional, renegociando a imensa dívida externa e propondo-se a enfrentar a inflação herdada de JK, praticando uma política de austeridade cambial, desvalorizando o cruzeiro, com cortes de subsídios para o trigo e combustíveis, medidas com impacto direto no custo de vida. Ao mesmo tempo no plano internacional colidiu de frente com o pró-americanismo da UDN, reatando relações diplomáticas com o bloco socialista e condecorando em Brasília o revolucionário argentino Che Guevara, um dos maiores líderes da Revolução Cubana.

Em nome da moralidade e dos bons costumes tomou medidas de grande impacto midiático: mandou recolher revistas para adultos das bancas, interditou as corridas de cavalos em dias úteis, os espetáculos de hipnotismo, o uso de lança-perfumes no Carnaval, a propaganda em salas de cinema, as rinhas de galo e o uso de biquínis cavados. Com minoria no Congresso Nacional, controlado pelo PTB e pelo PSD, rompeu também com a UDN que o apoiara. Afonso Arinos udenista histórico cunha frase que ficará emblemática desse período “– Jânio Quadros é a UDN de porre.”

No dia 22 de agosto por cadeia de rádio, Carlos Lacerda lerá a *Carta Brandi*, com um suposto plano de golpe sindicalista articulado por João Goulart e os argentinos. Depois se saberá que o documento era apócrifo. No dia 24, Lacerda denunciará ter sido convidado pelo Ministro Pedrosa Horta, em nome de Jânio Quadros, para participar de um golpe de estado. No dia 25, sete meses depois de sua posse, Jânio Quadros enviará sua carta de renúncia para a Câmara dos Deputados:

“Fui vencido pela reação e assim deixo o governo. Nestes sete meses cumpri o meu dever. Tenho-o cumprido dia e noite, trabalhando infatigavelmente, sem prevenções, nem rancores. Mas baldaram-se os meus esforços para conduzir esta nação, que pelo caminho de sua verdadeira libertação política e econômica, a única que possibilitaria o progresso efetivo e a justiça social, a que tem direito o seu generoso povo.

Desejei um Brasil para os brasileiros, afrontando, nesse sonho, a corrupção, a mentira e a covardia que subordinam os interesses gerais aos apetites e às ambições de grupos ou de indivíduos, inclusive do exterior. Sinto-me, porém, esmagado. Forças terríveis levantam-se contra mim e me intrigam ou infamam, até com a desculpa de colaboração.”<sup>130</sup>

Muitos analistas avaliam que confiante nas reservas dos militares ao seu Vice, Jânio visava produzir uma situação política que o permitisse retornar à Presidência com poderes excepcionais. De certa forma a denúncia de golpe feita na véspera por Carlos Lacerda sugeria esse roteiro. O que não estava no *script* era que a Câmara dos Deputados aceitasse de pronto a renúncia e empossasse de imediato o seu Presidente, o Deputado Ranieri Mazilli, diante da ausência do vice-presidente João Goulart, que estava em visita oficial à República Popular da China. Como previra Jânio Quadros seus ministros militares tentam impedir a posse de João Goulart. O governador do Rio

---

<sup>130</sup>. Quadros. Jânio, *Carta de Renúncia*, 25 de agosto de 1961.

Grande do Sul, Leonel Brizola (PTB), cunhado de Jango, organiza a *Cadeia da Legalidade* - com mais de cem emissoras de rádio, convocando a população a sair às ruas e *defender a legalidade*, ou seja, o cumprimento da Constituição com a posse do Vice Presidente Jango. Recebe o apoio do general Machado Lopes, comandante do III Exército, baseado no Rio Grande do Sul, e dos governadores Nei Braga, do Paraná e Mauro Borges, de Goiás.

Numa solução institucional negociada, para evitar o confronto político violento que se desenhava, o Congresso Nacional aprova emenda constitucional, em dois de setembro, implantando o regime parlamentarista. O Deputado Tancredo Neves, ex-ministro da Justiça de Vargas é eleito primeiro-ministro. Em sete de setembro de 1961, João Goulart assume, finalmente, a presidência da República.

Numa reação ao tabelamento de preços, medida que visava conter a inflação, cria-se um mercado negro de produtos básicos. O custo de vida cresce e o gabinete parlamentarista não consegue convencer a população de sua capacidade para resolver os problemas. Na esteira da Bossa Nova, do banquinho e violão, o “*Menestrel Maldito*”, Juca Chaves, consegue com suas músicas simples e irreverentes retratar o estado de ânimo da população. Em música dirigida à primeira-dama Maria Tereza Goulart, muito admirada por sua juventude e beleza, ele faz uma síntese do momento:

"Dona Maria Teresa: diga ao 'seu' Jango Goulart que a vida está uma tristeza; que a fome está de amargar.

O povo necessitado precisa de um salário novo, mais baixo pro deputado; mais alto pro nosso povo."

"Dona Maria Teresa: assim, o Brasil vai pra trás!

Quem deve falar fala pouco; Lacerda já fala demais!

Enquanto o feijão dá sumiço e o dólar se perde de vista"

'O Globo' diz que isso tudo é coisa de comunista.

"Dona Maria Teresa: diga ao 'seu' Jango por que

o povo vê quase tudo; só o parlamento não vê...  
Dona Maria Teresa: diga ao 'seu' Jango Goulart:  
Lugar de feijão é na mesa; Lacerda... é noutro  
lugar!'<sup>131</sup>

Com o apoio de oitenta por cento dos eleitores, Jango derrubará o parlamentarismo em plebiscito realizado em janeiro de 1963. Estava armado o cenário para o confronto que se desenhava desde o final da segunda guerra mundial.

O movimento popular inicia uma série crescente de mobilizações. Em 1961 a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Indústria (CNTI) e o Pacto de Unidade e Ação (PUA), convocaram uma greve reivindicando melhoria das condições de trabalho e, num sinal claro de politização das classes trabalhadoras exigem que Jango componha um ministério nacionalista e democrático. Conseguem conquistar o décimo terceiro salário para os trabalhadores urbanos. O Primeiro Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas é realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, e aprova resolução defendendo a desapropriação dos latifúndios sem direito à indenização dos proprietários. Conseguem colocar na pauta da sociedade brasileira a reforma agrária e a extensão da CLT (Consolidação das Leis de Trabalho) com seus direitos trabalhistas para os trabalhadores rurais. Em 62, o Congresso Nacional pressionado aprova o Estatuto do Trabalhador Rural.

João Goulart em nome de um capitalismo nacional e progressista, tenta conciliar uma política de estabilização baseada na contenção salarial, na manutenção das taxas de crescimento da economia e na redução da inflação. Ao mesmo tempo seu Plano Trienal, elaborado pelo respeitado economista Celso Furtado, propõe as chamadas reformas de base: reforma agrária, fiscal, educacional, bancária e eleitoral. Toma medidas de caráter

---

<sup>131</sup> . CHAVES, Juca, música *Dona Maria Tereza*, 1962.

nacionalista como a limitação da remessa de capital para o exterior, a nacionalização de empresas de comunicação e a revisão das autorizações de concessão de lavras para a exploração de minérios.

Essas medidas e as reformas anunciadas irão consolidar a divisão em dois campos antagônicos as forças política nacionais. Em torno da UDN, e com o apoio do IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), e da TFP (Tradição, Família e Propriedade) e de setores da Igreja Católica; forma-se a Ação Democrática Parlamentar, apoiada financeiramente pelo Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), instituição mantida pela Embaixada dos Estados Unidos. Em torno de Jango aglutinam-se as correntes reformistas: Leonel Brizola então deputado federal pela Guanabara e o seu PTB, Miguel Arraes (PST), governador de Pernambuco, a UNE (União Nacional dos Estudantes), a Central Geral dos Trabalhadores, as Ligas Camponesas, o Partido Socialista Brasileiro e o Partido Comunista Brasileiro, que, embora na ilegalidade, mantinha forte liderança nos movimentos popular e sindical.

No dia 13 de março, um comício reuniu 300 mil pessoas em frente à Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Jango anuncia as reformas de base que mudarão a face do Brasil. Decreta a nacionalização das refinarias privadas de petróleo e desapropria todas as propriedades às margens de ferrovias, rodovias e zonas de irrigação de açudes públicos, para a reforma agrária. Em 19 de março, em São Paulo, a "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", organizada por grupos da extrema-direita (como a TFP), a UDN e a Igreja Católica, consegue colocar nas ruas 400 mil pessoas. Era o apoio popular que os golpistas esperavam.

No dia 31 de março, iniciam-se os movimentos de tropas comandadas pelos oficiais golpistas. De Minas Gerais, parte a *Operação Popeye* sob o comando do general



Mourão Filho, marcham tropas em direção ao Rio de Janeiro e a Brasília. Enquanto a marinha norte-americana se movimentava no Atlântico Sul, a doze milhas náuticas ao sul do porto de Vitória, com a *Operação Brother Sam*, visando oferecer apoio logístico aos golpistas para o caso de uma resistência mais prolongada. No dia 1º de abril, Jango após constatar a inexistência de tropas fiéis ou de grupos com capacidade militar de reação, abandona a capital e segue para Porto Alegre. No final desse mesmo dia, ainda com o Presidente democraticamente eleito presente no país, o Presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, declara vaga a Presidência da República e empossa o Deputado Ranieri Mazzilli, Presidente da Câmara dos Deputados, interinamente na Presidência da República. Assim, praticamente sem resistência, tinha início duas décadas da mais intensa e profunda repressão política contra a classe trabalhadora e o povo da história do país. As ocupações militares e as intervenções atingiram cerca de duas mil entidades sindicais em todo o país, com suas direções cassadas, presas e exiladas. A prática de tortura, assassinatos políticos e censura, passa a se tornar política de Estado.

A profunda derrota política representada pelo golpe militar terá, entre outras tantas conseqüências, a divisão da esquerda brasileira em dois grandes campos, representados por um lado pelo PCB e por outro pela Política Operária (POLOP). Essa divisão derivará da visão de cada agrupamento para o que ocorrera em 31 de março de 1964.

Para o PCB o que motivara o golpe fora uma aventura esquerdista que fizera com que o Governo Jango e seus aliados, o bloco democrático e nacionalista, subestimassem as forças opositoras da reação e do imperialismo, provocadas pela radicalização pelas reformas de base. Para esse agrupamento tratava-se de reagrupar as

forças da aliança democrática e nacionalista, ampliando a política de alianças, visando isolar os golpistas e **derrotar** politicamente a Ditadura.

Em sentido oposto caminhava a POLOP, que tinha a sua origem numa dissidência da Juventude Socialista do Partido Socialista Brasileiro (PSB), dentre eles Luiz Alberto de Vianna Moniz Bandeira e Paul Singer. Esses jovens se articularam na Organização Revolucionária Marxista - Política Operária (ORM-POLOP) em fevereiro de 1961. A eles se juntariam estudantes oriundos da 'Mocidade Trabalhista' de Minas Gerais, como Theotônio dos Santos e Ruy Mauro Marini, e estudantes da *Liga Socialista* de São Paulo, simpatizantes de Rosa Luxemburgo, alguns trotskistas e dissidentes do PCB do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

Para estes militantes 64 representara o resultado desastroso e previsível de uma política de colaboração de classes, em que a busca de uma aliança com a burguesia nacional, que na verdade se associara ao grande capital internacional, ou seja ao imperialismo, desarmara ideológica e politicamente as classes trabalhadoras, deixando-a a reboque e incapaz de reagir ao golpe de estado. Defenderão que o caráter da Revolução Brasileira será socialista, e condenarão o etapismo apregoado pelo PCB, de uma revolução democrática e nacional, antifeudal e anti-imperialista. Para eles se faz necessária uma política de enfrentamento de classe, uma ruptura revolucionária, enfim - propunham a derrubada da Ditadura.

Essas concepções políticas opositoras se enfrentarão no terreno cultural, e na área teatral, a proposta Teatro de Arena com Augusto Boal caminhará gradualmente para as teses revolucionárias, assim como o Teatro Opinião, liderado por Ferreira Gullar, abraçará as teses do PCB.

## II. 5. OFICINA, CPC E OPINIÃO: CONSOLIDAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO

Entre 1958 e 1960, o *Arena*, a partir do sucesso de *Eles Não Usam Black-tie* e da realização dos Seminários de Dramaturgia, passa a levar à cena originais escritos pelos integrantes da companhia, num movimento de politização sobre a realidade nacional. Sob a direção de Augusto Boal iriam subir a cena, em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, com Nelson Xavier<sup>132</sup>; Flávio Migliaccio; Francisco de Assis; Xandô Batista; Arnaldo Weiss; Riva Nimitz; Edmundo Mogadouro; Milton Gonçalves; Oduvaldo Vianna Filho e Henrique César. Seguiu-se a peça *Gente Como a Gente*, de Roberto Freire, com cenários de Flávio Império e no elenco Milton Gonçalves; Arnaldo Weiss; Riva Nimitz; Vera Gertel; Oduvaldo Vianna Filho; Flávio Migliaccio; Francisco de Assis; Lélia Abramo e Henrique César.

Em 1960, *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, numa produção conjunta com o Teatro Oficina, com Albertina Costa, Antonio Carlos, Edmundo Mogadouro, Edsel Brito, Fauzi Arap, Francisco Mattos, Lúcia Dultra, Luiz Vergueiro e Moacyr do Val e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, (esta com direção de José Renato) tendo no elenco Alfredo Barreiros, Arnaldo Weiss, Carlos Miranda, Celeste Lima, Dirce Migliaccio, Flávio Migliaccio, Hugo Carvanna, Joel Barcellos, Luiz Alberto Conceição, Maria Pompeo, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Percival Ferreira, Riva Nimitz, Sergio Belmonte, Vera Gertel, e Xandô Batista. Em 1961, *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis, novamente com a direção de Boal e cenário e figurinos de Flávio Império com Vera Gertel; Milton Gonçalves; Arnaldo Weiss; Angelo Del Matto; Roberto Segretti; Adelaide Braga; Riva Nimitz; Solano

---

<sup>132</sup> . para as fichas técnicas dos espetáculos do Arena nos valem da obra *Teatro de Arena* [recurso eletrônico] / organizadoras Joyce Teixeira Porto, Marisa Nunes – São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007 .

Ribeiro; Ferreira Leite; Nelson Xavier; Henrique César e Lima Duarte, integrando o elenco.

Em 1962, mudando-se para o Rio de Janeiro, José Renato sai *do Arena* para dirigir o *Teatro Nacional de Comédia - TNC* com a proposta de reorganizar essa companhia estatal, nos moldes do *Théâtre National Populaire – TNP*, companhia de Jean Vilar. Tem início, *no Arena*, uma fase que ficou conhecida como a da “nacionalização dos clássicos”, influenciada pelas teorias teatrais de Bertold Brecht. Em 1962 são encenadas *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht, última direção de José Renato no Arena, e *A Mandrágora*, de Maquiavel, dirigida por Boal. Também são encenadas outras obras clássicas como *O Noviço* de Martins Pena; *O Melhor Juiz e O Rei*, de Lope de Vega, ambas com direção de Boal. Grandes artistas integram o elenco estável do *Arena* como Paulo José, Dina Sfat, Joana Fomm, Juca de Oliveira, João José Pompeo, Lima Duarte, Myrian Muniz, Isabel Ribeiro, Dina Lisboa, Renato Consorte, entre outros.

O golpe militar iria surpreender o *Arena* nessa fase. Em janeiro de 1964, em um breve intervalo dos clássicos, entra em cartaz *O Filho do Cão*, de Gianfrancesco Guarnieri. Com direção de Paulo José, cenário de Flávio Império e, no elenco, Abraão Farc, Ana Maria Cerqueira Leite, Antero de Oliveira, Dina Sfatt, Gianfrancesco Guarnieri, Isabel Ribeiro, Joana Fomm, João José Pompeo, Juca de Oliveira, Paulo José e Rubens Campos.

Em setembro estrearia mais um clássico, *Tartufo*, de Molière, com direção de Augusto Boal, cenografia e figurinos de Paulo José e no elenco: Ana Mauri, Anthero de Oliveira, Assunta Perez, Chant Dessian, David José, Gianfrancesco Guarnieri, Jairo Arco e Flexa, Lima Duarte, Miriam Muniz, Paulo José e Viana Sant’ Anna.

Mas a nova situação do País demandava outras soluções dramatúrgicas. A solução encontrada seria a série “*Arena conta*” com o desenvolvimento de um novo método cênico e de interpretação, o chamado *Sistema Coringa*. Nesse sistema, que se pretendia uma adaptação brasileira do método de distanciamento do teatro épico de Bertolt Brecht, todos os atores fazem todos os papéis, trocando-os entre si. Um ator, o Coringa, faz a ligação entre os fatos, servindo como um elo entre o palco e a platéia. A primeira peça com o novo método seria *Arena Conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri, que, estreando em 1965, será um grande sucesso de crítica e bilheteria, que conseguirá se manter por dois anos em cartaz. A saga de Zumbi e dos negros quilombolas no Brasil colonial é o tema épico por excelência, que certamente só seria possível encenar com as inovações propostas pelo novo método.

Politicamente, o Arena vai se distanciando a cada dia das posições moderadas do PCB e aproximando-se da teses de ruptura revolucionária e da luta armada contra a Ditadura.

Como ocorrerá com a trilha musical da peça carioca *Opinião*, também dirigida por Boal, as canções de Edu Lobo feitas para a peça do Arena, gravadas por diversos intérpretes, são os novos “hits” nas rádios e na TV, já revelando o crescente papel da Música Popular Brasileira, que irá ocupando um espaço cada vez maior, seja nos shows ou nos festivais, como forma artística mais popular.

O sucesso se repetiria com *Arena Conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, em 1967. Dessa vez o tema épico será centrado na Inconfidência Mineira, elevando Tiradentes à condição de mártir da luta contra a opressão. Boal fará uma significativa mudança no método Coringa. Numa fusão bem brasileira dos métodos de Brecht, os atores continuarão permutando os seus papéis entre

si, mas agora revisitando o velho russo Stanislaviski, o Coringa, no papel de Tiradentes, será construído com maior densidade psicológica, visando estabelecer uma relação empática com a platéia, recriando o herói romântico. De novo a metáfora da liberdade contra a opressão, a pregação da revolução política e da legitimidade da violência revolucionária. Um contraponto cada vez mais antagonizado pela proposta do *Teatro Oficina*, que, no mesmo ano, estará em cartaz com a encenação tropicalista, carnavalesca e antropofágica de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, que aguardava desde os anos trinta para conhecer os nossos palcos.

Numa reação explícita a censura e a repressão, em 1968, Augusto Boal organiza a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, no Teatro Ruth Escobar. A partir de uma questão: O que pensa o Brasil de hoje? Reúne para respondê-la dramaturgos como Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal, além de músicos como Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Sérgio Ricardo e Gilberto Gil. A montagem une a classe teatral paulista e carioca na luta contra a Censura.

Com a intensificação das contestações ao regime, a partir do movimento estudantil, das greves operárias de Contagem e Osasco, de membros da Igreja e das forças políticas civis articuladas na Frente Ampla (que uniria de JK a Lacerda), o governo militar sentindo-se acuado reagiu com medidas de repressão institucional e policial militar. Em agosto de 1968, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi fechada, e a Universidade de Brasília (UnB) invadida pela Polícia Militar, quando os estudantes foram espancados e presos. Esses acontecimentos repercutiram imediatamente no Congresso, e no dia dois de setembro, o Deputado Marcio Moreira Alves pronunciou veemente pronunciamento denunciando a tortura promovida pelo

Exército e conclamando o povo a realizar um “boicote ao militarismo”, não participando dos festejos comemorativos da Independência do Brasil no sete de setembro. Diante da recusa da Câmara dos Deputados em permitir o processo contra o Deputado Moreira Alves, em treze de dezembro, o governo edita o Ato Institucional Número Cinco, ou **AI-5**, que lhe confere poderes absolutos e sua primeira medida é justamente o fechamento do Congresso Nacional por quase um ano.

Intensificam-se a censura, as prisões políticas e a tortura. Os efeitos do chamado “milagre econômico” da ditadura já se fazem sentir, com a economia crescendo a taxas superiores a dez por cento. E o clima de contestação política da classe média passa a ceder espaço para uma euforia de consumo. A nova conjuntura exigirá a busca de novos rumos para a vida cultural nacional, e isso, obviamente incluirá o Teatro de Arena. *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht, não vai além da estréia; e *La Moschetta*, sátira renascentista de Angelo Beolco, será também uma frustrada encenação daquele ano de 1969. *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, nova obra de Bertolt Brecht, igualmente não obtém sucesso. A remontagem de *Arena conta Zumbi*, para uma turnê internacional, juntamente com *Arena Conta Bolivar*, que fora proibida no Brasil, mostram que os caminhos começavam a se fechar para as atividades do *Arena*, naquele ano de 1970.

Com um grupo de jovens atores integrado por Celso Frateschi, Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Denise Fallotico e Edson Santana; Augusto Boal monta, em 1971, o *Teatro Jornal - 1ª Edição*. Com a leitura de jornais diários, o elenco improvisa notícias e apresenta diversas versões para a matéria escolhida. Para isso desenvolve a experimentação de nove técnicas, (leitura simples, improvisação, leitura com ritmo, ação paralela, reforço, leitura cruzada, histórico, entrevista de campo e

concreção da abstração),<sup>133</sup> Boal procura, de um lado, desmascarar a manipulação da imprensa e, de outro, popularizar o teatro. Também pretendia demonstrar não ser necessário um elenco de atores profissionais para fazer teatro. Dessa experiência nascerá o Núcleo Independente. É a gênese da experiência e do método que merecerá o reconhecimento internacional: o Teatro do Oprimido.

Preso em 1971, em meio a novos ensaios de *Arena Conta Bolívar*. Ocorre aqui um fato emblemático do cinismo e da hipocrisia do Regime; Boal é torturado no *Pau-de-Arara*<sup>134</sup>, acusado por um torturador indignado por ter feito denúncias sobre a existência de tortura no Brasil. Libertado, parte para o exílio na Argentina, terra natal de sua esposa Cecília. Assumirá o Arena seu administrador Luiz Carlos Arutin que tentará dar prosseguimento as atividades cênicas com o Núcleo Independente, grupo remanescente do espetáculo *Teatro Jornal*. A criação coletiva *Doce América, Latino América*, dirigida por Antônio Pedro, é apresentada até o fechamento do teatro, em 1972.

Segundo o crítico Sábado Magaldi,

"O Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abrasileiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional. Os Comediantes e o Teatro Brasileiro de Comédia, responsáveis pela renovação estética dos procedimentos cênicos, na década de quarenta, pautaram-se basicamente por modelos europeus. Depois de adotar, durante as primeiras temporadas, política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro. O êxito da tomada de posição transformou o Arena em reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe herdaram os princípios, a

<sup>133</sup> . Boal, Augusto, *Teatro Jornal: Primeira Edição*, Latin American Theatre Review, Spring 1971.

<sup>134</sup> . *Pau-de-Arara* - instrumento de tortura muito empregado durante o Regime Militar, em que o preso era espancado pendurado com os pés e mãos amarrados numa trave apoiada entre dois cavaletes.



hegemonia da atividade dramática. De uma espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta."<sup>135</sup>

Em 1977, sua histórica sala, na Rua Teodoro Baima, foi comprada pelo Serviço Nacional de Teatro, SNT, e permanece contribuindo para o desenvolvimento de nossas artes cênicas com o nome de Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Dessa marcante experiência do teatro nacional frutificarão diversos novos grupos e propostas cênicas das quais destacaremos três experiências fundamentais para o nosso teatro moderno: o *Teatro Oficina*, os *Centros Populares de Cultura (CPC)* e o *Teatro Opinião*. Com propostas e identidades bem distintas representam na verdade a consolidação de um novo quadro de renovação da dramaturgia e da cena nacional, na larga e generosa trilha aberta pelo *Arena*.

**II. 5. A. O TEATRO OFICINA** - Um grupo de estudantes do Centro Acadêmico 11 de Agosto, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), no Largo São Francisco, dentre eles; José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Caetano Zamma, Fauzi Arap e Ronald Daniel fundam em 1958, o *Teatro Oficina*. No início ainda como um grupo amador, animados pelas idéias existencialistas, se propuseram fazer um novo teatro, diferente do “teatrão burguês” do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, e também do populismo-nacionalista do Teatro de Arena.

“[...] Há certamente um vínculo com os primeiros resultados na renovação da dramaturgia nacional que se processa no Arena (onde já haviam estreado

---

<sup>135</sup> . Magaldi, Sábado, *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*, pp.7-8.

sobretudo *Eles Não Usam Black-tie* de Guarnieri e *Chapetuba Futebol Club* de Vianinha). Mas há uma diferença essencial: em *A Incubadeira* a ênfase não está na temática social, mas na problemática do indivíduo em luta consigo mesmo, contra seus terrores particulares, aprisionado no universo da família, refugiado em sua intransferível subjetividade. A sinceridade do depoimento compensava a ingenuidade.”<sup>136</sup>

Ítala Nandi, futura estrela do grupo, dará o seu depoimento sobre o seu primeiro contato com o grupo, ainda em agosto de 1962. A encenação da peça *Todo Anjo é Terrível* de Ketti Frings, uma adaptação do romance de Thomas Wolfe - *Look Homeward*, com direção de José Celso Martinez Corrêa:

“Eu me senti nos Estados Unidos. O cenário de Flávio Império e as interpretações me fizeram viajar. Eugênio Kusnet dava um show com seu personagem, o chefe da família Gant; Madame Morineau, alta, triunfante, com a profunda voz que a caracterizava e pausas cheias de intenções; Ronaldo Daniel; Renato Borghi, eles me lembravam os atores modernos de quem tanto gostávamos. Atores do cinema americano saídos do Actors Studio, como Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Marilyn Monroe.

Todas aquelas coisas mexeram muito comigo. Eu estava a mil: eles me deixaram inquieta, pensativa. Além da produção bem-acabada, profissionalíssima, a direção era delicada, inovadora. Diferente do Arena? Como a água e o vinho.

Eu sentia no Oficina uma ousadia maior nas interpretações, na direção, como se no Oficina se escrevesse com uma grafia original.”<sup>137</sup>

Iniciaram suas pesquisas com o “Método Stanislavski” em os *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, em 1963. Com o Golpe Militar, a censura interdita a peça. Encenam, a toque de caixa, *Toda Donzela, tem um Pai que é uma Fera* de Gláucio Gil, novo sucesso de público e crítica. Mas *Pequenos Burgueses* seria liberada

<sup>136</sup> . PEIXOTO, Fernando, Revista Dionysos, n. 26 in Nandi, Ítala, *Teatro Oficina: Onde a Arte não dormia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

<sup>137</sup> . NANDI, Ítala, *Teatro Oficina: Onde a Arte não dormia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p.18.

novamente pela censura, e faria com que o Oficina mantivesse por um tempo as duas simultaneamente em cartaz. Com *Andorra*, de Max Frisch, em 1964 uma nova guinada se dá com o *Oficina*:

“Em Andorra não trabalhei como atriz. Dediquei-me, exclusivamente, à parte administrativa e participava das discussões sobre os ensaios, os enfoques filosóficos e os encaminhamentos do espetáculo e das interpretações. Isso me proporcionou grande aprendizado e pude perceber que, ao lado de Stanislavski, começava a dominar a nossa arena uma outra grande personalidade: Bertolt Brecht.”<sup>138</sup>

Já sob a égide de Brecht estréia *Os Inimigos*, de Máximo Gorki, em 1966, com direção de José Celso Martinez, como as anteriores. Após um incêndio que destrói a sua sala de espetáculos, em 1966, o grupo realiza a *Retrospectiva Oficina*, no Teatro Cacilda Becker, com remontagens de espetáculos antigos visando a reconstrução do Teatro. Destacam-se no elenco nesse período Beatriz Segall, Betty Faria, Célia Helena, Eugênio Kusnet, Miriam Mehler e Raul Cortez.

Em 1967, é o grande marco do Oficina, que alcança o reconhecimento nacional com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Lançando o movimento cultural do tropicalismo, espetáculo que conquistaria o reconhecimento internacional a partir de turnê na Europa. O sucesso continuaria com as montagens das obras de Bertolt Brecht; *Galileu Galilei*, 1968, e *Na Selva das Cidades*, 1969, destacando-se as interpretações de Renato Borghi, Ítala Nandi, Cláudio Corrêa e Castro e Fernando Peixoto.

Em 1969/1970, o grupo realizará uma experiência com o cinema: o filme *Prata Palomares*. Uma disputa de liderança entre Zé Celso (que faria a direção dos atores) e

---

<sup>138</sup>. NANDI, Ítala, *Teatro Oficina: Onde a Arte não dormia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p.42.

André Faria (que faria a direção geral e montagem) aprofunda uma crise que já se arrastava e leva ao fim do grupo. José Celso e Renato Borghi, com o remanescente do *Oficina*, promoveriam a vinda ao Brasil de dois grupos de teatro experimentais estrangeiros: o argentino *Grupo Lobo* e o norte-americano *Living Theatre* (de Judith Malina e Julien Beck ), cujos integrantes seriam presos por duas vezes em Ouro Preto (MG) pela acusação de posse de maconha (em flagrante forjado pela polícia) e envolvimento com o movimento subversivo nacional, sendo finalmente expulsos do País, em 1972, por decreto presidencial.

Em 1971, surge o *Oficina Usyna Uzona* com *Gracias, Señor*, obra de criação coletiva. Encenam *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, em 1972. Integram o novo elenco Esther Góes, Henrique Nurmberger, Luis Antônio Martinez Corrêa, Joel Cardoso, Cidinha Milan e Analu Prestes. A partir de 1974, com a prisão e o exílio de José Celso, o trabalho é interrompido. Mesmo com a retomada das pesquisas com o retorno de José Celso, o grupo não recuperaria a expressão e significado alcançado naqueles tumultuados anos sessenta.

**II. 5. B. CENTRO POPULAR DE CULTURA – CPC<sup>139</sup>** – A eterna ambigüidade do *Teatro de Arena* entre o manter-se restrito a centena de cadeiras e meia dúzia de refletores de sua sede, e a procura de uma nova platéia, em um tempo de grande efervescência político-cultural no país, irá levar na excursão carioca de *Eles Não Usam Black-Tie*, Oduvaldo Vianna Filho e Milton Gonçalves, a criar um novo elenco dedicado exclusivamente à busca de um público popular. De uma simplificação da teoria marxista da mais-valia resultará um texto teatral: *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de autoria de Vianinha, que será encenado pelo *Teatro Jovem*, com grande

---

<sup>139</sup>. ver BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

receptividade pelo público estudantil e popular. Com o êxito do novo grupo Vianinha conseguirá finalmente realizar uma proposta que fora derrotada por José Renato no *Arena*, de aproximação com entidades de massa, num modelo mais aproximado com o teatro político de Piscator e o teatro épico de Brecht. Celebram um acordo do grupo do *Teatro Jovem* com a União Nacional dos Estudantes - UNE. Surge o primeiro *Centro Popular de Cultura - CPC*.

“A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa [...] O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado. Guarnieri, Boal, podem ou não escrever peças de ação, mas um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais. [...] Uma empresa que seja sustentada pelo povo para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo. Um movimento de cultura popular usa o artista corrente, usa uma ideologia de espetáculo que precisa pertencer à empresa, e não aos seus representantes individuais. Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão.”<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> • VIANNA FILHO, O. *Do Arena ao CPC*. In: PEIXOTO, F. (org.). *Vianinha: Teatro – Televisão – Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.93.



### **Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha**

Em 1961 o primeiro núcleo se instala no prédio da UNE, na Praia do Flamengo, 132, no Rio de Janeiro. O objetivo do *CPC* é participar ativamente no processo político do país. Ser um instrumento de conscientização do operário e do homem do campo. Jovens intelectuais de classe média que propõe um novo papel para arte e a cultura. É a retomada da proposta do teatro de agitação e propaganda experimentado na Alemanha dos anos 20 e 30.

Sob a liderança de Oduvaldo Vianna Filho, o cineasta Leon Hirszman (que também participara dos Seminários de Dramaturgia do Teatro Arena) e o sociólogo Carlos Estevam Martins, o *CPC* nasce estimulado pela visão de um Brasil progressista desenhado no programa da “revolução democrático-burguesa”. Seu crescimento é profundamente estimulado pelo ascenso do movimento sindical e dos trabalhadores rurais, numa conjuntura que parece conduzir o País para profundas transformações. O *CPC* pretende participar ativamente dessa transformação no campo da cultura, “nacional, popular e democrática”. Defendem a opção pela “arte popular revolucionária”, que deve sair dos edifícios teatrais, das salas de espetáculo comerciais e

dos circuitos de exibição "burgueses", para se voltar aos trabalhadores nas ruas, favelas, sindicatos e associação de bairros.

“Colegas, estudar é um privilégio dos que foram para o colégio às custas do papai e da mamãe. Colegas, nenhum de nós é operário, nenhum de nós é camponês. Estudamos dos salários dos filhos dos operários, dos filhos dos camponeses. Colegas, cabide de emprego, lugar de sossego. O colega, pode crer, o colega há de saber!”

(Trecho do espetáculo “Auto dos 99%” – CPC/UNE).

Além do aproveitamento de algumas peças de teatro do “acervo” do Arena como *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e obras de Vianinha como *Brasil, Versão Brasileira*<sup>141</sup>, *Auto dos 99%* e *Filho da Besta Torta do Pajeú*, obras produzidas para o CPC. Também fazia parte do repertório a *Miséria ao Alcance de Todos*, coletânea de textos de Augusto Boal, Chico de Assis, Carlos Lyra, Arnaldo Jabor e Bertolt Brecht e *A Vez da Recusa*, de Carlos Estevam. E obras coletivas, produzidas a partir de 1962, como *Auto do Cassetete*, apresentada em praças da cidade, o *Auto do Relatório*, no Congresso da UNE, e o *Auto do Tutu Está no Fim*, em ato público do Sindicato dos Metalúrgicos da Guanabara.

O CPC procurará diversificar sua ação em outras áreas do front cultural, o filme *Cinco Vezes Favela*<sup>142</sup>, composto de cinco episódios: *Um Favelado*, de Marcos Faria; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola de Samba, alegria de viver*, de Carlos Diegues e *A Pedreira de São Diogo*, de

<sup>141</sup> . Sobre essa fase de produção dramaturgica de Vianinha, ver artigo de Villas Bôas, Rafael Litvin, *Brasil Versão Brasileira: Expressão madura da consciência do subdesenvolvimento no teatro* in Cerrados, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB, Vol. 28, Brasília, 2009.

<sup>142</sup> Em 2010, Carlos Diegues irá produzir uma releitura dessa experiência, denominada *Cinco Vezes Favela: Agora por nós mesmos*, com cinco capítulos escritos, filmados e interpretados por jovens das favelas cariocas.

Leon Hirszman. Essa experiência no cinema se foi malograda financeiramente, esbarrando no sistema de distribuição e na proposta estética de *filme de tese* (de pouco apelo comercial), contribuiu no debate sobre o cinema da época, reforçando as posições que pregavam que a saída do cinema brasileiro estaria nas produções de baixo-custo, bandeira do Cinema Novo, e lançou uma nova geração de cineastas marcantes na história do cinema nacional.

Atuou também no setor de publicações, numa parceria com o empresário comunista Ênio da Silveira, proprietário da Editora Civilização Brasileira, com os *Cadernos do Povo* e os três tomos de *Violão de Rua*, que lançaram ou tornaram mais populares toda uma geração de poetas, romancistas e ensaístas como Afonso Romano de Sant'Anna, Ferreira Gullar, Geir Campos, Moacyr Félix, Paulo Mendes Campos, Reynaldo Jardim, Vinícius de Moraes e José Carlos Capinam.

Um convênio com o Ministério de Educação e Cultura (MEC) ampliará enormemente a sua capacidade de organização e produção, com uma editora de livros, uma gravadora de discos, ateliês e oficinas próprias de artes gráficas, artes plásticas, fotografia, além de um caminhão adaptado para oferecer um palco equipado com dispositivos cênicos que proporcionava uma melhor infra-estrutura para os seus espetáculos.

Irá incentivar a criação de grupos de teatro popular de universitários, com bastante sucesso, mas não obtendo os mesmos resultados com grupos de operários. Para eles esse insucesso se explicaria por questões bem objetivas:

“A experiência tem-nos mostrado que o teatro isoladamente tem pouco poder para organizar os operários enquanto ativistas de cultura popular. Isto porque, limitados pela condição econômica que os



sufoca, não tem atração por uma atividade que lhes parece lúdica, porque não se coloca nos níveis de suas necessidades mais imediatas.”<sup>143</sup>



*Cena de leitura do texto do CPC do espetáculo “Auto dos 99%” de Vianinha, no Teatro Guaira, em Curitiba, Paraná, ainda em construção.*

Os Centros Populares de Cultura são frutos e protagonistas de uma época em que o crescimento da mobilização dos trabalhadores da cidade e do campo pelas reformas de base poderiam viabilizar um projeto econômico e político alternativo de um Brasil mais distributivista e democrático. Essa conjuntura polarizou os intelectuais, os estudantes e artistas oriundos da classe média, num amplo movimento político e cultural, ainda que restrito aos marcos da hegemonia ideológica nacional-populista do trabalhismo. Duramente reprimido pelo Golpe Militar o que levaria ao fim de suas atividades, seria renegado posteriormente pelos seus principais líderes. Todos ligados ao PCB, esses fundadores do CPC, Vianinha e Ferreira Gullar à frente, o caracterizariam como um movimento sectário e pobre esteticamente, além de populista, pois pretenderia essa “inteligência de classe média” reunida liderar o processo histórico, romântica e

<sup>143</sup> . Relatório do CPC apresentado no I Encontro Nacional de Alfabetização, Recife, setembro de 1963.

autoritariamente de “cima para baixo”. O CPC acabou também por ser estigmatizado pelo restante da esquerda brasileira que o condenava exatamente por sua vinculação com o mesmo PCB que o renegara. Órfão, acabou condenado a um injusto ostracismo durante muitos anos. Um processo de revisão histórica tem resgatado, dos anos noventa para cá, os seus valores e a sua importância histórica.

“As discussões sobre as intenções e as finalidades do CPC têm gerado ultimamente vários equívocos. Há pouco tempo dei um depoimento na PUC e fui interpelado por alguém que acusava o CPC de ter sido um movimento de cima para baixo, uma atividade paternalista, que vinha com uma mensagem pronta para enfiar na cabeça da massa [...] Basicamente, nós éramos pessoas de classe média, a maioria de classe média baixa. As camadas e classes sociais que existiam acima de nós (a classe média alta, a burguesia, os latifundiários e assim por diante) não nos interessavam. O nosso público eletivo era o que estava abaixo de nós. Objetivamente, portanto, tudo que fizéssemos teria que ser necessariamente de cima para baixo [...] Sabíamos, também, muitíssimo bem que a nossa atuação “de cima para baixo, por causa do seu conteúdo e da sua finalidade, destinava-se a produzir ações de baixo para cima [...] Se não fosse para isso, por que diabos fomos fazer justamente o CPC e não uma empresa qualquer – de teatro, de cinema, de publicações – uma empresa qualquer que nos desse dinheiro e a oportunidade de fazer arte pela arte, protegidos pelo direito à liberdade que é concedido aos criadores no campo da estética?”<sup>144</sup>

**II. 5. C. O GRUPO OPINIÃO** - Não poderíamos encerrar esse breve resumo histórico sem registrar a experiência carioca do *Grupo Opinião*. Com o *CPC* posto na ilegalidade pela Ditadura um grupo de artistas, utilizando a chamada música de protesto como instrumento político de resistência ao regime, o grupo encena a peça *Opinião* escrita por Armando Costa, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Com

---

<sup>144</sup> . MARTINS, Carlos Estevam, *História do CPC*, (Depoimento ao CEAC em 1978) in *A Hora do Teatro Épico no Brasil* de Iná Camargo Costa, São Paulo, Paz e Terra, 1996.

direção de Augusto Boal (ainda vinculado com o Arena de São Paulo, para onde retornaria dando início a fase épica do “Arena conta”), direção musical de Dorival Caymmi Filho e Geni Marcondes, com dois músicos populares João do Valle (compositor nordestino) e Zé Kéti (sambista dos morros cariocas), e a musa da Bossa Nova, Nara Leão (que depois seria substituída por Suzana de Moraes e Maria Bethânia). Estreando em 11 de dezembro de 1964, o show virou uma verdadeira efeméride catalisando a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro. Estimulou uma exposição de artes plásticas, considerada histórica, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que se chamou *Opinião 65*. O disco com as músicas do show é considerado um marco para a música popular brasileira, e para a bossa nova em particular, destaque para a música título, *Opinião* de Zé Kéti, na interpretação de Nara Leão:

“Podem me prender, podem me bater  
 Podem até deixar-me sem comer  
 Que eu não mudo de opinião  
 Daqui do morro eu não saio não, daqui do morro eu  
 não saio não.  
 Se não tem água, eu furo um poço  
 Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na  
 sopa  
 E deixo andar, deixo andar  
 Fale de mim quem quiser falar aqui eu não pago  
 aluguel  
 Se eu morrer amanhã, seu doutor  
 Estou pertinho do céu  
 Podem me prender, podem me bater  
 Podem até deixar-me sem comer  
 Que eu não mudo de opinião.”.

. No ano seguinte, estreando em 21 de abril de 1965, um novo sucesso, *Liberdade*, *Liberdade*, uma colagem de frases históricas, trechos de peças e canções realizada por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, ainda com co-produção com o Teatro de Arena de São Paulo. No elenco Paulo Autran, Tereza Raquel, Oduvaldo Vianna Filho e Nara

Leão. O grupo Opinião seria constituído como empresa em 1966 por Ferreira Gullar (que fora o último diretor do CPC), Oduvaldo Vianna Filho, Teresa Aragão, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Armando Costa e Denoy de Oliveira. Em 1966, outro grande sucesso, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Gianni Ratto, um espetáculo farsesco e irreverente, baseado na tradicional cultura nordestina. Agildo Ribeiro obteve consagrador aplauso do público, tendo como companheiros de elenco, Odete Lara, Oswaldo Loureiro, Jofre Soares e Marieta Severo.

O Teatro Opinião representou uma revisão autocrítica por parte de alguns integrantes do CPC, que com maior afinidade com a linha moderada do PCB, criticavam os “excessos” da proposta anterior. Nas palavras de Ferreira Gullar podemos constatar o quanto se aproximava o projeto do teatro comercial – “de boa qualidade”:

“O Opinião foi outra coisa. Compreendemos que no CPC tínhamos adotado uma posição sectária, errada, que não funcionava nem esteticamente, nem politicamente; e dentro de novas circunstâncias, que era a ditadura, nem podia continuar a experiência do CPC em outros termos. Nós criamos o Teatro Opinião para lutar contra a ditadura e realizar nosso trabalho cultural, fazer um teatro de boa qualidade. Tanto que ganhamos prêmios. O show Opinião é exemplar. A peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* ganhou todos os prêmios do teatro brasileiro e é hoje reconhecido como um dos melhores textos do teatro brasileiro.”<sup>145</sup>

O *Opinião* tornou-se uma referência da resistência democrática, de protesto contra a ditadura militar e um centro de convergência da cultura popular, artistas populares e sambistas encontraram em seu palco um espaço de diálogo com a classe média carioca. E, principalmente, uma trincheira das posições político-culturais do

---

<sup>145</sup> . RIDENTI, Marcelo, Em busca do povo brasileiro, Rio de Janeiro, Record, 2000, p.127.

PCB, no enfrentamento político com os setores da esquerda brasileira que abraçavam a luta armada. O grupo se manteve em atividade até os anos oitenta, sendo que o seu último sucesso, não sem certa ironia, seria *O Último Carro*, peça escrita e encenada por João das Neves, com uma original cenografia de Germano Blum e trilha sonora de Rufo Herrera. O espetáculo após quatorze meses em cartaz no Rio, com platéias sempre lotadas, ainda seguiu carreira em São Paulo.

Um dos grandes legados das experiências do Arena, do Oficina, do CPC e do Opinião, foi uma nova forma de produção teatral que se impôs em todo o país, a partir do pólo irradiador de São Paulo e Rio de Janeiro. Em meados da década de 1970, grupos teatrais passam a ser organizar de forma coletiva, em cooperativa, com a quebra das hierarquias rígidas impostas pela divisão social do trabalho. Jovens artistas independentes, integrantes da classe média urbana, se propõem a uma apropriação conjunta dos meios de produção do teatro, sem grandes receitas teóricas, passando a tratar seus próprios problemas em cena, em textos de criação coletiva, numa linguagem espontânea, ora poética, maior parte das vezes cômica. Esses espetáculos, não raro, passavam por longos processos de ensaios e criação grupal, denominados *laboratórios*. Muitos foram os grupos que não conseguiram ultrapassar essa fase dos laboratórios, se dissolvendo, ou fundindo-se em novos trabalhos, antes mesmo de se chegar a estréia.

São desse período *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, com *Trate-me Leão* (1977), o *Pod Minoga*, com *Salada Paulista* (1978), do *Viajou sem Passaporte*, com seus *happenings* na rua. O *Pessoal do Despertar*, com *O Despertar da Primavera* (1979) que deu nome ao grupo Ventoforte, dirigido pelo argentino Ilo Krugli com *Da Metade do Caminho ao País do Último Círculo* (1975) e, no ano seguinte, *As Pequenas Histórias de Lorca.*, do Teatro Orgânico Aldebarã, com o infantil *A Cidade dos Artesãos* (1975),

de Tatiana Belinky e *Do Outro Lado do Espelho* (1978), baseado em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e do Teatro do Ornitorrinco, de Caca Rosset, que apresenta o show musical *Ornitorrinco Canta Brecht e Weill*, (1977) com tradução e adaptação de letras e canções da *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. A *Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração* que estreia com uma adaptação do romance *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1978), de Lima Barreto. Antunes Filho com o grupo Pau-Brasil é aplaudido por sua adaptação de "Macunaíma" (1978), de Mário de Andrade, e que no início da década de 80 com *Nelson Rodrigues - o eterno retorno*, montagem que engloba as peças *Toda nudez será castigada*, *Os sete gatinhos*, *Beijo no asfalto* e *Álbum de família*, que promoverá uma "redescoberta" da obra de Nelson Rodrigues.

Não havia uma proposta estética única, muitas vezes não se percebia neles uma proposta estética coerente. Seu traço mais marcante era a intensidade expressiva, uma explosão criativa que se multiplicava em verdadeiras tribos urbanas, associando atores e seus fiéis seguidores, numa forma quase ingênua, mas efetiva de resistência ao período em que o país atravessava. Essa forte associação entre os elencos e seu público transformará os espectadores em colaboradores, confirmando o que afirmou Walter Benjamin sobre o impacto da forma de produção sobre a obra de arte. Esse novo teatro trará com ele uma nova forma de interpretação e uma nova dramaturgia, em que a criação da obra de arte incorpora e socializa os meios de produção teatral, resultando de fato em um novo teatro.

Numa época de opressão ditatorial, da censura, do dismantelamento das universidades, da repressão policial aos movimentos sindicais, com o assassinato, nos porões da tortura, de operários, estudantes e artistas, esse teatro dos anos setenta sem

dúvida significa uma das mais belas páginas da resistência cultural ao obscurantismo e ao mercantilismo do teatro brasileiro.

Era parte integrante dessa proposta teatral uma rejeição explícita ao teatro comercial tradicional. Mas isso não impediu que, com o tempo, houvesse uma acomodação no circuito teatral comercial, acessível apenas para o público de classe média, resultando para alguns grupos inclusive algum retorno financeiro, com boas bilheterias. Com uma proposta assumidamente de teatro voltado para a conscientização do povo, fora do circuito teatral comercial, nesse cenário destacou-se a experiência do Teatro Popular União e Olho Vivo de César Vieira. Formado como Teatro do Onze, no Centro Acadêmico 11 de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo - USP, em 1970, estreou com a *O Evangelho Segundo Zebedeu*, direção de Silnei Siqueira para um musical de César Vieira. Propunham uma concepção estética circense-teatral, num processo de criação coletiva sempre propondo uma reflexão sobre a estrutura de classe do sistema capitalista, apresentavam-se em praças públicas, sindicatos, escolas, e outros espaços. Com sua sede em São Paulo, permanece em atividade até hoje e tem o seu trabalho já consagrado no Brasil e no exterior. Proposta similar, de curta duração, foi levada no Rio de Janeiro, pelo grupo Carranca, integrado por atores e atrizes saídos do Asdrúbal Trouxe o Trombone e do Tablado, e que se dedicou a pesquisa do teatro épico de Brecht, organizando grupos de teatro nas favelas, com uma proposta clara de teatro de agitação e propaganda.

Fundado como uma companhia amadora, em 1951, O Tablado se torna uma escola de teatro voltada para a formação de atores e profissionais de teatro. Sua atividade longeva estenderá a sua influência por vários ciclos de nossa história teatral. No início dos anos 1960, Maria Clara Machado começa a se destacar como a grande

dramaturga do teatro infanto-juvenil brasileiro. Os seus cursos, voltados para a prática teatral, resultam numa produção regular de espetáculos, tornando-se uma referência nacional de qualidade. Os Cadernos de Teatro editados pelo Tablado tornaram acessível para toda uma geração o conhecimento das técnicas de Stanislavsky, Grotowsky, e muitos outros, assim como permite acesso a dramaturgia internacional publicando textos de Fernando Arrabal, Bernard Shaw, Tennessee Williams, Máximo Gorki, Dürrenmatt, Anton Tchekhov e Alfred Jarry. Por lá passaram muitos dos artistas que animaram a cena teatral daquelas décadas de setenta e oitenta, tais como Antonio Bivar, Jacqueline Laurence, Wolf Maya, Cininha de Paula, Louise Cardoso, Hamilton Vaz Pereira, Miguel Falabella, Andréa Beltrão, Sura Berditchewisky e Maria Padilha.

Nesse momento também se consolidará, na generosa trilha aberta pelo Arena, o Oficina, o CPC e o Opinião, uma moderna dramaturgia brasileira. Surgirão novos valores como Antonio Bivar que encenará a sua primeira peça no Rio de Janeiro, em 1967, escrita em parceria com Carlos Aquino: *Simone de Beauvoir Pare de Fumar, Siga o Exemplo de Gildinha Saraiva e Comece a Trabalhar*, com uma sátira ao feminismo. Roberto Athayde, que em 1973, com apenas 23 anos, desponta no panorama teatral com o monólogo *Apareceu a Margarida*, interpretado por Marília Pêra e com direção de Aderbal Freire Filho (Aderbal Jr.). Leilah Assumpção que estréia em 1969, em São Paulo, com a empolgante *Fala Baixo Senão Eu Grito*, dirigida por Clóvis Bueno, e premiada com o Molière e Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT. Grande sucesso de bilheteria também teria a interpretação de Marília Pêra. No mesmo ano José Vicente iniciará sua carreira no teatro com a montagem de *O Assalto* pelo Teatro Ipanema, com direção de Fauzi Arap e atuação de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Naum Alves de Souza, egresso do grupo paulista Pod Minoga, como autor escreve e dirige *Maratona*, em 1977 e *No Natal a Gente Vem Te Buscar*, em 1979.



Isabel Câmara escreverá sua única peça para o teatro, *As Moças*, encenada sucessivamente em São Paulo, com direção de Maurice Vaneau, em 1969, e no ano seguinte, no Rio de Janeiro, no Teatro Ipanema, com direção de Ivan de Albuquerque, é a criação que lhe vale o Prêmio Molière de melhor autor de 1970. Mário Prata que em 1979, realiza uma das marcantes criações do teatro de resistência: *Fábrica de Chocolate*, abordando a tortura contra operários realizada pelos órgãos da repressão, com encenação de Ruy Guerra. Consuelo de Castro se inspirará em sua militância no movimento estudantil, para construir o seu texto de estréia, em 1968, *Prova de Fogo*.

## II. 6. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - MPB

Enquanto o cinema e o teatro brasileiros, como um todo, lutavam com crescente insucesso para formar um público “fixo”, que assegurasse sua sobrevivência econômica, a música popular consolidava a sua “popularidade”, e a sua afirmação/padronização como produto comercial de consumo de massas. Esse movimento não se distingue do movimento geral da música na história mundial.

“Contradições como aquela entre o conteúdo social das obras e a função que acabam por cumprir determinam a fisionomia contemporânea da música. Como região do espírito objetivo ela se encontra na sociedade, dentro da qual funciona, e tem seu papel não só na vida das pessoas, mas também, enquanto mercadoria, no processo econômico. E social ela é também em si mesma.”<sup>146</sup>

Os festivais de música, em seu início eram uma demonstração de resistência cultural dos estudantes universitários, uma forma alternativa de expressão político-ideológica da juventude, diante do clima de opressão da ditadura militar. Com o

---

<sup>146</sup> .ADORNO, Theodor, *Idéias para a sociologia da música, Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p.260.

crescimento do papel da televisão, vão se tornando um produto cultural de grande impacto nas classes médias urbanas, que tinham acesso a esse meio de comunicação de massas. Um movimento contraditório busca opor a música de protesto às demais manifestações musicais, articulando reminiscências da cultura política nacional-popular. Com a hegemonização da nova cultura de consumo após a era do "milagre econômico", entre os anos de 1968 e 1973, ocorre uma "despolitização" (reforçada pela repressão política), o debate cultural acaba praticamente reduzido a defesa da música brasileira, entendida não como um estilo ou ritmo, mas como aquela produzida aqui, versus a música estrangeira em geral. Um debate similar ao que mobilizará o nosso cinema.

Como a cultura brasileira em geral, a MPB se verá polarizada por duas tensões fundamentais. A primeira, conjuntural, da resistência democrática contra o regime militar. Marcada por referências explícitas ou metafóricas à liberdade e a resistência contra a opressão. A segunda, mais estrutural, similar ao que ocorreu em todo o mundo ocidental, marcada pela resistência à mercantilização da cultura e à reificação promovida pelo capitalismo.

Após edições bem sucedidas do Festival de Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo, emissora líder de audiência na época, em 1968, a TV Globo, realizava o III Festival Internacional da Canção (FIC), no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. Na fase classificatória realizada no TUCA (Teatro da Universidade Católica) em São Paulo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes, disputavam a classificação com a música *É proibido, proibir*:

“A mãe da virgem diz que não  
E o anúncio da televisão  
E estava escrito no portão  
E o maestro ergueu o dedo

E além da porta  
Há o porteiro, sim...

E eu digo não  
E eu digo não ao não  
Eu digo: é!  
Proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir

Me dê um beijo meu amor  
Eles estão nos esperando  
Os automóveis ardem em chamas  
Derrubar as prateleiras  
As estantes, louças  
Livros, sim...

Caí no areal na hora adversa que Deus concede aos  
seus para o intervalo em que esteja a alma imersa em  
sonhos que são Deus.  
Que importa o real, a morte, a desventura, se com  
Deus me guardei  
É o que me sonhei, que eterno dura e esse que  
regressarei.”

Grosso modo teremos uma divisão que contraporá os engajados (ligados ou não aos grupos e partidos de esquerda) e os existencialistas, reproduzindo aspectos da polarização que analisamos entre o Arena e o Oficina. Alinhado ao grupo denominado pelos militantes de esquerda, como o “pessoal do desbunde”, Caetano reforça sua inspiração existencialista nos versos de Fernando Pessoa em a Mensagem (Caí no areal na hora adversa que Deus concede aos seus...). Mas encontraremos também referências comuns entre os tropicalistas e os engajados. Vemos a temática da liberdade, embora numa abordagem mais anárquica (Proibido, proibir...), mas teremos também a liberdade em linguagem metafórica (E além da porta/ há o porteiro sim). Citações que metaforizam o “caos” urbano (Os automóveis ardem em chamas) e metonímias do mundo das “coisas”, da reificação (Derrubar as prateleiras/As estantes/ louças/Livros, sim...). Outro aspecto é a referência religiosa, refletindo uma visão crítica ao papel da

Igreja Católica no conformismo do povo (A mãe da virgem diz que não). A participação da Igreja Católica no golpe militar ainda se fazia muito marcante e não se conheciam as mudanças, que já ocorriam no interior da Igreja, e que se tornarão nos anos imediatamente seguintes, numa nova realidade política que contribuirá fortemente no processo de democratização do País

O clima político de contestação ao regime militar se radicalizava. A proposta meio anárquica, meio surrealista, do movimento tropicalista<sup>147</sup>, despertou uma verdadeira fúria no público estudantil presente. Vaias ensurdecedoras impediram a apresentação. Caetano faz um discurso antológico, revelando uma faceta importante do debate político-ideológico do período. No palco gritava a pleno pulmões Caetano Veloso:

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado; são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada”.

Caetano verbalizava uma crítica recorrente do segmento por ele representado, contra a esquerda organizada, de um excessivo conservadorismo moral e estético, que numa espécie nova de etapismo, colocava a derrubada do regime como um objetivo absoluto, adiando todo e qualquer questionamento existencial e comportamental, para

---

147 . O movimento tropicalista teve grande impacto também sobre o cinema e as artes plásticas. Jorge Ben, Gal Costa, Maria Bethânia, Rogério Duprat, Nara Leão, Tom Zé e Os Mutantes são outros de seus grandes representantes musicais.

depois do fim do regime, que para alguns seria a revolução e para outros um Brasil democrático e popular.

O chamado grupo tropicalista chegou a reunir Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Rita Lee, Mutantes, Rogério Duprat e Nara Leão, sendo que suas pesquisas formais os aproximaram dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, expoentes da poesia concretista. Essa relação foi assim resumida por Décio Pignatari:

“- A partir dos anos 1960, houve uma elevação de repertório na cultura brasileira. A música popular passou a ser muito ligada ao mundo universitário, o que permitiu essa aproximação com os concretistas. Tivemos, sim, a percepção de que os baianos traziam uma oportunidade de entrarmos novamente no debate. Mas nosso interesse por eles era real, e já tínhamos relação com artistas da música erudita de vanguarda, como Rogério Duprat, que depois vieram a se unir ao tropicalismo.”<sup>148</sup>

O Ato Institucional nº5, o famigerado AI-5, promulgado em fins de 1968, aprofundou o caráter repressivo do Regime Militar brasileiro, promovendo um corte abrupto das experiências musicais produzidas ao longo dos anos 60. O debate estético foi abortado com a intensificação da repressão e a censura prévia. É nesse momento que se consagra a expressão Música Popular Brasileira (MPB), uma sigla genérica que buscava sintetizar, tal como ocorrera antes na literatura, na dramaturgia e ainda ocorria com o *Cinema Novo*, uma expressão lítero-musical, que mais do que vocalizar um movimento de resistência democrática contra o regime ditatorial, ambicionava representar um projeto de nação idealizado por uma cultura política formada pela

---

<sup>148</sup> . Pignatari, Décio in O Globo, Caderno Cultura, 09/01/2009.

ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, deflagrado a partir dos anos 50.

Nos anos setenta, a indústria cultural se apropriará dessa sigla, abrigando nela todos os seus produtos, uma heterogênea reunião de estilos musicais derivados de várias matrizes, desde o rock até os regionalismos, passando pela música de protesto e o samba em suas muitas variações. Uma inovação tecnológica contribuiu para isso. O disco de vinil que surgiu no ano de 1948, tornando obsoletos os antigos discos de goma-laca de 78 rotações - RPM (rotações por minuto). Mais leves, maleáveis e resistentes a quedas e ao manuseio, comportam um maior número de faixas musicais, com qualidade sonora muito superior. Primeiramente com o formato *single* ou compacto simples, com 17 cm de diâmetro, tocado usualmente, na Europa e nos EUA a 45 RPM, sendo que no Brasil adotou-se o padrão de 33 1/3 RPM. A sua capacidade normal rondava os quatro minutos por lado. Foi nesse formato que a banda inglesa *The Beatles*, que iria revolucionar a música ocidental contemporânea, lançou o seu primeiro sucesso, o hit *Love me do*. O *single* passou a ser empregado para a difusão das músicas de trabalho de um álbum completo a ser posteriormente lançado. O formato principal que conquistou definitivamente o mercado foi o LP, abreviatura do inglês Long Play, com 31 cm de diâmetro e que também era tocado a 33 1/3 rotações por minuto. A sua capacidade era de cerca de vinte minutos por cada lado. Suas capas transformaram-se em um atrativo comercial ainda maior, promovendo os primeiros encontros entre nossos artistas plásticos e os conceitos do capitalismo moderno de *designer* de produto.

Na trilha do nicho de mercado aberto pela expansão do *Rock'n Roll* anglo-americano de bandas como The Beatles, Rolling Stones, The Who, Jimmy Hendrix, Janis Joplin e tantos outros, a indústria cultural, mais uma vez patrocinada pela televisão

irá estimular o sucesso de público de um movimento musical que realizava uma versão tupiniquim mais “bem-comportada” e ingênua de seu congênere original, denominado Jovem Guarda. Esse movimento surgiu das apresentações em um programa de TV da Rede Record que tinha este nome, e teve em Roberto Carlos, o seu maior ídolo. Outros nomes se destacaram na Jovem Guarda, como Erasmo Carlos, Wanderléa, Wanderley Cardoso e conjuntos como Renato e Seus Blue Caps, Golden Boys, The Fevers. Artistas, em sua maioria ainda em atividade, e como Roberto Carlos, trilhando outros estilos de música. Agora todos abrigados no rótulo de MPB. Esvaziava-se de conteúdo político a expressão que fora criada para definir uma manifestação artística específica, mais identificada com a resistência política ao regime, integrada por artistas como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Milton Nascimento, Chico Buarque, Vinícius de Moraes e Elis Regina. Agora todos eram MPB.

Enquanto a censura e a repressão policial tentavam congelar as contradições sociais e políticas no país, o mundo vivia momentos de fortes tensões provocadas pela guerra fria entre União Soviética e Estados Unidos. No chamado lado de cá do Muro de Berlim, no mundo ocidental, a guerra do Vietnã, representando a primeira derrota militar do Império Norte-americano, em toda a sua história; foi sucedido pelo escândalo de Watergate, quando em 1972 foram descobertos cinco intrusos fazendo espionagem na sede do Partido Democrático em Washington. Após uma longa crise política, esses fatos terminam por provocar a renúncia do Presidente Richard Nixon, do Partido Republicano.

A Ditadura do General Emílio Garrastazú Médici foi certamente o período de maior repressão policial e tortura e da mais intensa campanha de censura aos meios de comunicação e às artes de modo geral. Esse ambiente se refletiu sobre a criação artística

e musical de modo particular. O foguetório das comemorações da vitória do Tricampeonato de Futebol na Copa do México e a repetição *ad nauseam* da marchinha nacionalista de Miguel Gustavo *Pra Frente Brasil* (“Noventa milhões em ação pra frente Brasil do meu coração....”) encobriam o silêncio profundo que se abateu sobre a nossa cultura nessa longa noite. O slogan do Regime era bem emblemático do clima vivido: *Brasil- ame-o ou deixe-o*. A prisão e a tortura ou o exílio eram as alternativas oferecidas pelos militares aos seus opositores.

Bem significativo desses tempos é a famosa declaração do Ditador Médici à época:

*Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante, após um dia de trabalho".*<sup>149</sup>



**Adesivo para carros distribuído nos postos de gasolina na época.**

Um semanário carioca conseguiu catalisar a resistência democrática no período - *O Pasquim* - fundado em 1969 pelo cartunista e jornalista Jaguar com a colaboração de Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Ziraldo, Millôr Fernandes, Paulo Francis, Henfil, Ivan

<sup>149</sup> Declaração do General-Presidente Emílio Garrastazu Médici, em 22/03/1973.



Lessa, Sergio Augusto e outros. Com humor, ironia e irreverência o jornal enfrentou a censura, e polarizou em torno de si, grande parte da vida inteligente nacional. Em meados dos anos setenta chegou a alcançar a tiragem de 200 mil exemplares. Não é casual que tenha nascido sob o seu patrocínio uma das mais marcantes iniciativas não comerciais da MPB no período, o Disco de Bolso do Pasquim que revelou novos valores como João Bosco, Aldir Blanc, Fagner e Belchior.

Em 1971 Chico Buarque lança o seu quinto disco "Construção". Consegue reunir nesse álbum, contestação política explícita a partir da própria música título e outras, como o "*Samba de Orly*", quando em parceria com Toquinho e Vinicius de Moraes, canta abertamente o exílio (a canção é parcialmente censurada), até o puro lirismo de "*Olha Maria*" e "*Valsinha*". Em duas canções ele expõe com radicalidade inusual em nossa música e ainda mais surpreendente para a conjuntura repressiva, as contradições da classe trabalhadora com o sistema. Em "*Deus lhe Pague*", faixa que abre o LP, uma contundente denúncia das péssimas condições de vida e trabalho impostas aos trabalhadores (Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir/ Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir/ Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair). E, tal como vimos na música de Caetano, *É proibido, proibir*, mais uma vez uma referência irônica à Igreja Católica e à religiosidade do nosso povo, com a expressão síntese do "conformismo católico" incutido na população mais miserável - *Deus lhe pague!*, agradecimento usual dos mendigos à caridade recebida:

“Por esse pão pra comer, por esse chão prá dormir.  
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir. Por  
me deixar respirar, por me deixar existir,

Deus lhe pague.

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir.  
Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir.  
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair,

Deus lhe pague.

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir. E  
pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir. E pela  
paz derradeira que enfim vai nos redimir,

Deus lhe pague”

Na faixa-título, *Construção*, um fortíssimo e lírico libelo sobre um trabalhador que é exaurido até sua morte, e que hoje é reconhecida como uma das mais originais e belas letras da nossa MPB:

“Amou daquela vez como se fosse a última  
Beijou sua mulher como se fosse a última  
E cada filho seu como se fosse o único  
E atravessou a rua com seu passo tímido  
Subiu a construção como se fosse máquina  
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas  
Tijolo com tijolo num desenho mágico  
Seus olhos embotados de cimento e lágrima  
Sentou pra descansar como se fosse sábado  
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago  
Dançou e gargalhou como se ouvisse música  
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado  
E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
E se acabou no chão feito um pacote flácido  
Agonizou no meio do passeio público  
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego  
Amou daquela vez como se fosse o último  
Beijou sua mulher como se fosse a única  
E cada filho seu como se fosse o pródigo  
E atravessou a rua com seu passo bêbado  
Subiu a construção como se fosse sólido  
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
Tijolo com tijolo num desenho lógico  
Seus olhos embotados de cimento e tráfego  
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo

E tropeçou no céu como se ouvisse música  
 E flutuou no ar como se fosse sábado  
 E se acabou no chão feito um pacote tímido  
 Agonizou no meio do passeio náufrago  
 Morreu na contramão atrapalhando o público  
 Amou daquela vez como se fosse máquina  
 Beijou sua mulher como se fosse lógico  
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado”

Aqui Chico Buarque realiza uma síntese poética sobre a vida de um trabalhador da construção civil, categoria que era submetida a uma das mais intensas explorações, com jornadas extenuantes de trabalho (Sentou pra descansar como se fosse sábado), recebendo os mais baixos salários (Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe) e com altíssimos índices de acidentes de trabalho fatais (E tropeçou no céu como se fosse um bêbado/ E flutuou no ar como se fosse um pássaro/ E se acabou no chão feito um pacote flácido). E de forma irônica critica duramente a indiferença da sociedade diante de tudo isso (Agonizou no meio do passeio público/ Morreu na contramão atrapalhando o tráfego). Se na polarização entre os existencialistas e a esquerda ideológica, os primeiros reivindicavam maior ousadia na forma e os segundos no conteúdo, Chico Buarque, que perfilava-se no segundo grupo como simpatizante do PCB, conseguia reunir com genialidade renovação e originalidade formal e densidade política de conteúdo.

Uma das resultantes do obscurantismo sobre a música brasileira nesse período foi a crescente opção pela metáfora e pelo lirismo. Essa opção estética também encerrará o significado, já assinalado, de uma dupla resistência: ao regime opressivo e ao próprio processo de mercantilização da arte. Adorno resumiu muito bem esse processo:

“A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre os homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida.”<sup>150</sup>

A censura prosseguia em sua ação deletéria, interferindo em todos os aspectos da vida cultural e até mesmo nos negócios da indústria de entretenimento. Gilberto Gil e Caetano Veloso tiveram que se exilar na Inglaterra. Chico Buarque teve tantas músicas vetadas pela censura, que foi obrigado a produzir um disco, *Sinal Fechado*, em 1974, onde interpretava músicas de outros autores, e uma única obra de sua autoria sob pseudônimo (*Acorda Amor como Julinho da Adelaide*). Apesar de tantas dificuldades políticas e econômicas, novas estrelas abrigadas sob o manto da MPB continuaram despontando naqueles anos 70: Elba Ramalho, Alceu Valença, Zé Ramalho, Gonzaguinha, Ivan Lins, Djavan, Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Tim Maia entre muitos outros.

A indústria cultural com sua capacidade inesgotável de padronização e reificação, transformando em meros produtos comerciais toda e qualquer manifestação da alma humana, conseguiu a proeza de subtrair todas as intenções políticas e ideológicas originais do conceito de Música Popular Brasileira. De uma proposta de resistência nacionalista e popular, a MPB transformou-se em sinônimo de produto nacional, *Made in Brazil*, uma marca fantasia, capaz de abrigar indistintamente toda a imensa riqueza e diversidade de nossa cultura musical popular, com seus múltiplos gêneros musicais, como o samba, a bossa nova, o chorinho, o xote, o forró, o baião, a música sertaneja, até as marchinhas e os sambas de carnaval.

---

<sup>150</sup>. ADORNO, Theodor, *Lírica e Sociedade, Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 195.

Embora muitas vezes colocados em campos opostos do debate político-ideológico, o Rock'n Roll também sofreu o mesmo processo de reciclagem da nossa MPB, caminhando de seu caráter marginal (*underground*) inicial, para se conformar, ao longo da década de oitenta, em um produto de grande sucesso comercial, denominado *rock brasileiro*. Contestado como fruto de uma postura “colonizada” e submissa ao imperialismo norte-americano, pelos defensores da música de protesto ou “brasileira”, os roqueiros tupiniquins também foram declarados inimigos pelo regime militar, devido a sua postura irreverente, e a apologia às drogas e à liberdade sexual. Tal como já vimos ocorrer com outras manifestações artísticas, ao longo da nossa história, o *rock'n roll*, também significou uma importação estética, que absorveu cores e timbre locais. Mas ao longo dos anos setenta, muitas bandas representaram o pioneirismo dessa expressão musical, hoje considerada exemplo de manifestação cultural universal de um mundo globalizado. Além dos emblemáticos *Os Mutantes*, reconhecidos por muitos críticos como os fundadores e inspiradores do rock brasileiro, proliferaram novos grupos como a *Barca do Sol*, *A Bolha*, *Casa das Máquinas*, *Joelho de Porco*, *Made In Brazil*, *Som Imaginário*, *O Terço*, *Veludo*, *Vimana*, *Bixo da Seda* e embora não possa ser considerada propriamente uma banda de rock, pois agregava outras expressões musicais, *Secos e Molhados*, um dos maiores fenômenos da música brasileira da década de 70. Seu primeiro disco lançado em 1973, musicando obras de poetas consagrados como Cassiano Ricardo, Vinícius de Moraes, Oswald de Andrade e Fernando Pessoa, foi um sucesso absoluto, batendo todos os recordes de venda daquele ano (700.000 discos vendidos!), e projetou para uma carreira solo um artista do porte de Ney Matogrosso.

Com tanta matéria-prima e de tamanha qualidade, nossa indústria fonográfica consolidou-se, e com ela a nossa música afirmou-se como um dos produtos culturais de

maior aceitação e de mais amplo público, e apesar das dificuldades e limitações impostas pela língua, afirmou-se também como um produto de exportação, seguindo a trilha aberta pela bossa-nova, compondo de forma representativa e indissociável a própria imagem do país perante a comunidade internacional.

A MPB constituiu-se ao longo do período mais repressivo (1969-74), denominado *os anos de chumbo*, na forma de diálogo mais amplo da sociedade civil brasileira, interpretando tendências e vocalizando, por muitos momentos solitariamente, as angústias e aspirações dessa mesma sociedade por novos dias e por mudanças sociais e políticas.

## **II.7. CINEMA BRASILEIRO: DO PESSIMISMO AO ENGAJAMENTO**

Como vimos com as artes cênicas, as políticas do Estado brasileiro para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, também combinarão o controle pela censura e a cooptação pelo incentivo e subvenções oficiais. E no caso do cinema, por seu caráter industrial e seus altos custos, esse processo se dará desde a sua origem. O período entre 1955 e a década de setenta foi pródigo em instituições estatais para o cinema nacional: **GEIC** (Grupo de Estudo da Indústria Cinematográfica - 1958), **GEICINE** (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica - 1961), **CAIC** (Carteira de Auxílio da Indústria Cinematográfica Governo do Estado do RJ - 1963), **INC** (Instituto Nacional do Cinema - 1966) e finalmente a **EMBRASILME** (Empresa Brasileira de Filmes S.A. - 1969). A cada entidade criada, novas leis e medidas protecionistas tentarão conter a “invasão de *Hollywood*”. Mas se em meados dos anos cinquenta essa proteção pretendida se dava no seio de um dirigismo do Estado em prol de uma hegemonia cultural nacionalista e populista, radicalizando no Cinema Novo para uma tentativa de desmascarar a responsabilidade do imperialismo pelas nossas misérias, no

período JK serão ensaiados as primeiras experiências de produções associadas com o capital estrangeiro, sem o autoritarismo e o dirigismo cultural do período varguista. Mas com a chegada dos militares, a fórmula será combinar o controle autoritário sobre conteúdos (de novo a velha receita combinando censura e subsídios oficiais) e o desenvolvimento associado ao capitalismo global.<sup>151</sup>

No final dos anos sessenta o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1916 – 1977) constata francamente pessimista, que o público intelectualizado que sustentara o Cinema Novo, decepcionado com o término desse ciclo do cinema nacional, e desencantado com o ambiente criado pelo golpe militar, voltara as costas para o nosso cinema. E que passara a buscar no cinema estrangeiro as respostas que não mais encontrava nas telas. Para ele essa atitude não passava de um escapismo, de uma passividade oposta à independência crítica que pretendia demonstrar:

“A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar. Este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. **Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá.**”<sup>152</sup>

Vemos que em suas análises continuam presentes, os conceitos nacionalistas, agora incorporando o de subdesenvolvimento, como questões matriciais de seu pensamento. Mas ao vaticinar que as esperanças de mudanças desse quadro estão

<sup>151</sup> . ver CALDAS, Ricardo e MONTORO, Tânia, *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX*, Brasília, Casa das Musas, 2006.

<sup>152</sup> . GOMES, Paulo Emílio Sales, *Cinema:Trajetória do Subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1996, p.111 (grifos nossos)

depositadas na “reanimação” da vida brasileira, aponta para a retomada do movimento social como a fonte de soluções para a cultura nacional como um todo, o que recoloca a política e o social no centro da questão artística e estética.

O movimento operário submetido à violenta repressão pela Ditadura Militar, ainda teria alguns momentos de breve de resistência. Em 1967 é organizado o MIA (Movimento Intersindical Anti-arrocho) integrado pelos sindicatos dos metalúrgicos de São Paulo, Santo André, Guarulhos, Campinas e Osasco, unificando esforços na mobilização contra o arrocho salarial.

“Já o Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco, dirigido por José Ibrahim, avançando com relação às propostas do MIA, enfatizava a necessidade da criação das comissões de fábricas, de uma Central Sindical e estava convicto de que somente através da prática de greve seria rompida a política salarial do governo.”<sup>153</sup>

Em 1968, será justamente Osasco o cenário de um ousado movimento grevista, refletindo uma desconfiança com relação à direção do MIA, que programava uma greve geral dos metalúrgicos para o dissídio de outubro:

“a direção de Osasco aventurou-se numa greve, acreditando na possibilidade de sua extensão para outras regiões. Iniciada no dia 16 de julho, com a ocupação da Cobrasma, a greve atingiu as empresas Barreto Keller, Braseixos, Granada, Lonaflex e Brown Boveri. No dia seguinte o Ministério do Trabalho declarou a ilegalidade da greve e determinou a intervenção no Sindicato. Houve ainda a presença de forças militares que passaram a controlar todas as saídas da cidade, além de efetivarem o cerco e a invasão das fábricas. A partir de então, desestruturou-se toda e qualquer possibilidade de manutenção da greve. No seu

---

<sup>153</sup>. ANTUNES, Ricardo, *O que é Sindicalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 78.



quarto dia os operários retornaram ao trabalho. Era o fim da greve de Osasco.”<sup>154</sup>

Em Contagem, cidade pólo da indústria metalúrgica de Minas Gerais, no mês de outubro do mesmo ano, também eclodiria um movimento grevista, que duraria igualmente quatro dias. Com o mesmo saldo; violenta repressão contra os grevistas e intervenção no sindicato.



**Cartaz de comemorações do Primeiro de Maio na Vila Euclides em São Bernardo**

Os tempos de milagre econômico teriam um fim abrupto provocado por uma crise internacional. A crise do petróleo que teve início num contexto de déficit de oferta, impulsionando um processo de nacionalizações das principais reservas petrolíferas, radicalizou-se a partir de uma série de conflitos militares envolvendo os produtores árabes da OPEP e Israel; como a Guerra dos Seis Dias (1967) e a Guerra do Yom Kipur (1973). Numa resposta da OPEP ao apoio dos Estados Unidos a Israel, os preços do

<sup>154</sup> . idem, p. 79-80.

barril de petróleo foram elevados rápida e progressivamente, atingindo índices de até 400% em cinco meses (de outubro de 1973 a março de 1974). Essa medida desestabilizou a economia mundial e provocou profunda recessão nos Estados Unidos (que travaram o consumo e investiram na exploração de suas reservas). A Europa e o Japão foram os que mais sofreram, sendo obrigados a racionar energia. A crise espalhou-se por toda a economia mundial atingindo profundamente o Brasil. Pressentindo que a situação econômica se deteriorava, e com ela a insatisfação da sociedade civil, já na sucessão do General Médici, o regime militar promoveria a “distensão lenta, gradual e segura” anunciada pelo General Presidente Geisel em 1974.

No final da década de 70, tem início um novo sindicalismo, combativo e fundado nas comissões de fábrica, visando um modelo sindical livre da estrutura burocrática e controlada, criada ainda no tempo do Estado Novo. O ABCD paulista (cidades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema), que concentrou, desde o desenvolvimentismo de JK, as indústrias multinacionais automobilísticas será o cenário principal dessas profundas transformações. Será nesse cenário que despontará a liderança de Luiz Inácio da Silva, o Lula, que iniciara sua militância sindical em 1969, como suplente da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, e que, em 2002, como primeiro presidente operário eleito na República do Brasil, marcará profundamente a nossa história, na primeira década do século seguinte:

“Era sete horas da manhã no dia 12 de maio. Uma sexta-feira. Todo mundo marcou o cartão, mas ninguém trabalhou. Das 7 até as 8 horas nós ficamos de braços cruzados, ao lado das máquinas sem fazer nada. Às 8 horas chegou o gerente geral. Pelo que eu

fiquei sabendo, ele olhou, viu que tinha luz, que os cartões estavam marcados, mas que ninguém estava trabalhando. Achou estranho, mas não pensou que era uma paralisação. Não entendeu nada, como também jamais poderia imaginar que ocorreria uma greve. Foi uma surpresa!...”<sup>155</sup>

Naquele momento, o que todos, patrões e empregados, não poderiam imaginar é que estavam abrindo o caminho para um novo processo político que teria profundas repercussões para história do Brasil no início do século XXI. Nascia ali uma nova organização sindical, superando uma estrutura burocrática que resistia desde a década de trinta. E ao golpear o arrocho salarial, que permitia uma elevada taxa de mais valia ao capitalismo brasileiro, punham abaixo, de forma definitiva, um dos pilares que justificara o regime militar urdido em 1964. A greve desafiou a Ditadura Militar e deflagrou um período de mobilizações políticas, (que se iniciara com o movimento estudantil desde 1976), que se estendeu por todo o país. Em 1980, sindicalistas, intelectuais e representantes do movimento popular fundam o Partido dos Trabalhadores, com a proposta de estabelecer um governo que represente os anseios da classe trabalhadora. Essas manifestações crescentes em defesa das liberdades democráticas, entre elas, a luta pela anistia (79) e pelas Diretas Já (83), acabaram por conduzir ao fim do Regime Militar, com eleição indireta de Tancredo Neves em 1984.

“O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência. Em certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção em existentes (...) De formas evolutivas das forças produtivas que eram, essas relações convertem-se

---

<sup>155</sup> . Relato de um operário da Scania, a primeira fábrica a entrar em greve em maio de 1978 in Antunes, Ricardo, *O que é Sindicalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p.82.

em entraves. Abre-se, então, uma época de revolução social. Quando se consideram tais transformações, convém distinguir sempre a transformação material das condições econômicas de produção (...) e (...) as formas ideológicas sob as quais os homens adquirem consciência deste conflito e o levam até o fim. É preciso, ao contrário, explicar esta consciência pelas contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas que possa conter, e as relações de produção. (...)”<sup>156</sup>

Como profetizara Paulo Emílio Sales Gomes, toda essa movimentação operária iria despertar uma leva de novos curtas e longas-metragens com grande sucesso de público e de crítica. Como o curta *Libertários*, de Lauro Escorel Filho, rodado em 1976, apoiado em fotos e músicas da época, traçava um perfil histórico do proletariado urbano de São Paulo, destacando o papel dos imigrantes italianos e dos movimentos anarquistas do início do século XX. Retrata as primeiras greves, a fim de obter melhores condições de trabalho. E como após 1917, numa reação das elites nacionais aos efeitos da Revolução comunista ocorrida na Rússia, uma ampla repressão encerra o movimento, com a prisão e deportação de seus principais líderes.

A *Greve de Março* (que em reedições sucessivas chamou-se *Linha de Montagem e Dia Nublado*), de Renato Tapajós, de 1979. O documentário aborda a primeira fase da greve dos metalúrgicos do ABCD, em 1979. Realizado para ser exibido aos operários durante a trégua entre as duas fases da greve, para prepará-los para a segunda fase. O filme mostra as grandes assembléias, com mais de 100 mil metalúrgicos, no campo de Vila Euclides, em São Bernardo do Campo; a mobilização em vigília no Sindicato contra a intervenção; os conflitos de rua e a volta triunfal da diretoria, encabeçada por Lula, na assembléia que aprova a trégua. Com a mesma

---

<sup>156</sup> . MARX E ENGELS, *História*. Fernandes, F. (org.) São Paulo: Ática, 1983, p.233-234.

temática foram produzidos os curtas *Greve!* (1979) que receberia o *Prêmio Especial do Júri no Festival de Havana* no mesmo ano e *Trabalhadores, Presente* (1979), de João Batista de Andrade. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* dos diretores Roberto Gervitz e Sergio Toledo foi uma produção encomendada pela chapa Três, de oposição a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, o maior sindicato da América Latina. Dominado desde 1964, por um dos maiores símbolos do peleguismo da história sindical nacional, Joaquim dos Santos Andrade - o Joaquinzão, que é o vilão da fita. Merece destaque a cena interpretada por atores em um momento decisivo da greve, claramente inspirada na estética do cineasta russo Serguei Eisenstein. Em depoimento posterior sobre o filme, Gervitz, um de seus diretores, seria muito claro sobre o espírito que animara aquela produção: “Aquele não era o momento de expressar subjetividade; éramos apenas instrumentos do que acontecia, e que era maior do que nós”.

Retomando o debate sobre as questões que diziam diretamente respeito ao seu público, recolocando nas telas o debate sobre o País, premiados longas-metragens foram inspirados por aqueles dias “de reanimação sem milagre da vida brasileira”. Numa busca por conhecer o novo interior do Brasil *Bye, Bye, Brasil* (1979) de Cacá Diegues que transitando muito longe de São Paulo, apresentava ao País os primeiros resultados da desastrosa política da Ditadura para a Amazônia, ainda completamente desconhecidos pela sua classe média, formadora de opinião. Três artistas mambembes cruzam o país, do Amazonas pela rodovia Transamazônica até chegar a Altamira no Pará, com a *Caravana Rolidei*, fazendo espetáculos para o setor mais humilde da população brasileira, ainda não integrada pela nova economia ou pela poderosa Rede Globo de TV. *Estrada da Vida* por Nelson Pereira dos Santos, em 1980, sobre a história da dupla sertaneja, de grande sucesso popular, formada em 1970 em São Paulo por um mineiro, Romeu Januário de Matos, o *Milionário*, e um pernambucano, José Alves dos

Santos, o *José Rico*. Esse filme trazia para os grandes centros uma história de sucesso da voz do interior, consagrada pelos setores mais populares dos próprios grandes centros urbanos. *Pixote* de Hector Babenco retratou com crueza os resultados da urbanização selvagem promovida pela Ditadura, sobre a infância e a juventude pobre das grandes cidades. O seu ator principal, um menino recolhido das ruas de São Paulo, Fernando Ramos da Silva, depois de uma malograda carreira artística, acabaria tragicamente assassinado pela polícia nas mesmas ruas de São Paulo em 1987. Foi premiadíssimo pela crítica nacional e estrangeira, tendo realizado excelente bilheteria. Recebeu os principais prêmios e indicações do Globo de Ouro 1982 (EUA), recebeu o Leopardo de Prata. no Festival de *San Sebastian* 1981 (Espanha). Venceu na categoria de melhor filme estrangeiro do Prêmio NYFCC 1981 (*New York Film Critics Circle Awards, EUA*).

Em 1981, *O Homem que virou suco* de João Batista de Andrade fará uma espécie de transição do tão marcado “nordestinismo” do cinema novo, para uma nova pauta imposta ao País pelos movimentos operários do ABC paulista. Enquanto o cinema novo, embalado pela visão da “revolução democrática e nacional, contra os latifúndios e o imperialismo”, fizera dos camponeses do nordeste o seu protagonista – síntese, esse novo cinema despertava para um novo protagonista – o operariado urbano (que por ironia da história, era formado em sua imensa maioria por nordestinos migrantes). No filme o personagem Deraldo, vivido por José Dumont, é um poeta popular recém-chegado do Nordeste a São Paulo, sobrevivendo de suas poesias e cordéis quando é confundido pela polícia paulistana com Severino, operário de uma multinacional que matara o patrão na festa em que recebera o título de operário padrão. Com excelente acolhida de público recebeu o aplauso da crítica, tendo sido muito premiado, foi o filme que abriu o mercado do Leste Europeu para o cinema brasileiro, merecendo, entre

muitos outros prêmios, a Medalha de Ouro de Melhor Filme no Festival Internacional de Moscou 1981 e o Prêmio Qualidade Concine 1983 (Brasil) também de Melhor Filme.

## II. 8. DO DOCUMENTÁRIO PARA A FICÇÃO

Leon Hirszman (1937-1987), militante do CPC nos anos sessenta, ativo integrante do PCB e que por suas qualidades intelectuais projetava a sua liderança sobre a categoria dos cineastas brasileiros, independente de sua filiação ideológica, também irá procurar no ambiente efervescente do ABC paulista a inspiração para o seu trabalho artístico. Em *ABC da greve* se propôs filmar as condições de vida e de trabalho e as formas de organização e luta da classe operária do ABC. Mais que uma proposta artística significava um compromisso de engajamento político, coerente com a sua formação ideológica:

“Não era apenas reportagem, havia mesmo uma perspectiva de construir. Pois estávamos tentando dar voz ao avanço daquela consciência como documentaristas, não como intelectuais que fazem a análise da coisa. Não é um filme de análise. Nós estávamos dentro, vivendo a coisa, vigiando a greve e vivendo a luta dos trabalhadores.”<sup>157</sup>

*ABC da Greve* foi na verdade um laboratório de preparação para as filmagens de *Eles Não Usam Black-tie*. Mas pressões do Serviço Nacional de Informações (SNI) sobre a EMBRAFILME fizeram com que Hirszman o colocasse de lado para não comprometer o projeto principal. O documentário só seria conhecido, muito tempo depois, após a morte do seu diretor, finalizado por Adrian Cooper, entre 1989 e 1990, por iniciativa da Cinemateca Brasileira. Sobre ele Hirszman declarou: “ABC da Greve

<sup>157</sup>. *ABC da greve*. (encarte). Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1991.

me serviu como uma espécie de laboratório de direção, de sentimentos, de proximidade a uma vivência operária.”<sup>158</sup>

A idéia de rodar em filme a peça que marcara a sua juventude nasceu em 1973. Em 1975 foram feitos os primeiros contatos com Gianfrancesco Guarnieri, mas apenas com a confirmação do financiamento integral do filme pela EMBRAFILME em 1979, Leon Hirszman muda-se para São Paulo, e inicia a produção. Foram meses de debate com Guarnieri para a atualização e adaptação da peça e feitura do roteiro final.

Estreando em 1981 teve imediato reconhecimento da crítica internacional ganhando o Leão de Ouro do Festival de Veneza, 1981, com uma verdadeira consagração do público presente:

“Foram instantes comoventes. De repente, o público deu as costas para a tela e começou a nos aplaudir. E italiano não poupa sua alegria. As pessoas fizeram um corredor até a saída por onde passamos, ouvindo gritos, palmas, ovações. Olha, não deu para segurar. Todos nós choramos com vontade. O máximo que pudemos fazer foi também aplaudir o público.”<sup>159</sup>

Seguiu-se um grande número de expressivos prêmios internacionais e nacionais, como o prêmio FIPRESCI (Federação Internacional de Crítica Cinematográfica); o prêmio OCIC (*Office Catholique International du Cinéma*); prêmio AGIS *da Banca Nazionale del Lavoro*; prêmio FICE (Federação Italiana dos Cinemas de Arte); Grande Prêmio do Festival dos Três Continentes, Nantes, França, 1981; Grande Prêmio Coral do III Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, Havana, Cuba, 1981; Espiga de Ouro do Festival Internacional de Valladolid, Espanha, 1981; melhor filme do X Festival Internacional de Cinema de Montreuil, França, 1982; prêmio da crítica

<sup>158</sup> . depoimento a Gerardo Chijona, Cine Cubano, 1982.

<sup>159</sup> . HIRSZMAN, Leon, entrevista ao Jornal da Tarde, de 26 de setembro de 1981.



para o melhor filme ibero-americano no Festival de Cartagena, Colômbia, 1983; Margarida de Prata da CNBB para o melhor longa-metragem de 1981; Prêmios *Air France* de Cinema de 1981 para melhor filme, diretor e atriz (Fernanda Montenegro), e prêmio especial para Gianfrancesco Guarnieri; Prêmio Curumim do Cineclube de Marília, SP, 1982.

Além da direção e produção de Leon Hirszman, o filme reuniria em sua ficha técnica, grandes nomes do cinema, do teatro e da música nacionais, a começar pelo próprio autor Gianfrancesco Guarnieri, que escreveu o roteiro com Leon Hirszman. A direção de fotografia e câmera seria de Lauro Escorel e a montagem de seu irmão Eduardo Escorel. A música reuniria Chico Buarque de Hollanda, Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção musical do grande maestro Radamés Gnattali. A cenografia caberia a Marcos Weinstock e Jefferson de Albuquerque e os figurinos a Yurika Yamasaki.. O elenco reuniria a experiência de Fernanda Montenegro (Romana), Gianfrancesco Guarnieri (Otávio), Milton Gonçalves (Bráulio), Fernando Peixoto, Lélia Abramo, Paulo José, Nelson Xavier e Francisco Milani (Santini) à juventude de Carlos Alberto Riccelli (Tião) e Bete Mendes (Maria), além da participação do garoto Fernando Ramos da Silva, que havia estrelado *Pixote*.

## **II. 9. A SÃO PAULO QUE NÃO USAVA BLACK-TIE**

Hirszman irá montar o set na Lapa e na Nova Brasilândia no município de São Paulo. É para lá, que passada a primeira grande onda de greves parcialmente vitoriosas no ABCD, se deslocara o movimento grevista. Algumas profundas transformações no sindicalismo e na vida política do País vinham se processando.

Desde a década de 1960, a Igreja Católica na América Latina, depois de uma longa estagnação política e ideológica com Pio XII, passou a viver sob uma orientação mais liberal com a liderança do Papa João XXIII (eleito em 1958). Sob os auspícios do Concílio Vaticano II, que deu início à ampla e profunda renovação da Igreja, renovação esta cujos princípios foram sintetizadas em suas Encíclicas Papais, principalmente a *Mater et Magistra*, (1961), que inseriu a questão social na doutrina cristã oficial e *Pacem in Terris* (1963), que versou sobre a paz de todos os povos na base da verdade, justiça, caridade e liberdade. A Igreja Católica que fora um bastião do conservadorismo e de sustentação ao golpe militar no Brasil, passa a adotar uma nova postura, seguida em todo o Terceiro Mundo, mais afinada com a ânsia por mudança dos movimentos populares. Surgem as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), fundadas no que se denominou Teologia da Libertação. São Paulo passa a se tornar um dos epicentros desse movimento com a posse, em 1970, do cardeal arcebispo de São Paulo, D. Paulo Evaristo Arns. Além de incentivar a organização da população em comunidades eclesiais de base, organiza as linhas pastorais de direitos humanos, a operária, da família, etc, que passam a se articular diretamente com os movimentos sindicais e populares. A partir de 1973, fortemente estimulada por essas organizações católicas surge o Movimento do Custo de Vida, que irá incentivar a atuação conjunta dos movimentos sindicais com os movimentos de bairro.

Na direção do Sindicato de Metalúrgicos de São Paulo, reinava desde 1964, Joaquim dos Santos Andrade, o “Joaquinzão”, que seguia os ditames do Ministério do Trabalho, com a proibição de greves e outras formas de organização operárias. Com a estrutura do sindicato sabotando os seus movimentos, os trabalhadores mais conscientes iniciaram movimentos nos bairros e ao mesmo tempo, articulavam pequenos grupos no interior das empresas - as comissões de fábricas. Surgia a Oposição Sindical

Metalúrgica (OSM), que se organizava para tomar os sindicatos dos pelegos. A estratégia passava pelas lutas pontuais por melhoria das condições de trabalho, visando o acúmulo de forças, enquanto cursos de formação de lideranças, realizadas principalmente nas igrejas, visavam renovar os quadros sindicais. Esse trabalho era organizado pelas comissões sindicais, driblando a repressão e ramificando a Oposição Sindical.

Entre 1974 e 1978 inicia-se a fase da “distensão política lenta, gradual e segura” do Regime Militar, sob a Presidência do general Ernesto Geisel. Mas setores da chamada linha dura militar, entrincheirados em São Paulo sob a liderança do General Ednardo D’Ávila Melo, Comandante do Exército na Região de São Paulo, assassinam, em 1975, sob tortura, o jornalista Vladimir Herzog, diretor de Jornalismo da TV Cultura, preso nas dependências do DOI-CODI de São Paulo, acusado de ter ligações com o PCB. Logo a seguir, em janeiro de 1976, mais um assassinato, do operário Manoel Fiel Filho acusado de distribuir o jornal *Voz Operária* do PCB, por policiais do mesmo DOI-CODI/SP.

Luís Inácio Lula da Silva, agora presidente eleito do sindicato, empossado em 21 de abril, afirmara em seu discurso de posse que "os patrões e a FIESP só ouviriam as vozes dos trabalhadores quando eles estivessem com os braços cruzados e as máquinas paradas". No dia 12 de maio de 1978, em São Bernardo, os metalúrgicos da Scania Vabis deflagram uma greve por vinte e um por cento (21%) de aumento salarial.

Duas semanas depois, a greve se alastrara por trinta (30) empresas, envolvendo cinquenta (50) mil operários e mesmo com a decretação da ilegalidade do movimento, o sindicato havia conseguido acordo com várias empresas, assegurando aumento real de

salários e o pagamento dos dias parados. O arrocho salarial, pedra angular do modelo econômico do regime, ruía por terra.

Nas eleições sindicais do Sindicato dos Metalúrgico de São Paulo, em 1978, a Chapa Três organizada pela Oposição Sindical Metalúrgica (OSM), seria encabeçada por um líder, que viraria um dos símbolos desse período da luta operária: Santo Dias. Católico, ex-bóia fria, militante de comunidade eclesial de base, dos movimentos de bairro. Foi coordenador do Movimento do Custo de Vida (1973-1978), ao lado de sua esposa, Ana Maria do Carmo, expressiva liderança feminina nos movimentos associativos de bairro paulistanos. Às vésperas da eleição sindical, Santo foi demitido da Metal Leve. Tratava-se de uma manobra, articulada entre Joaquinção e os empresários, visando inviabilizar a candidatura de Santo Dias. O Estatuto do Sindicato exigia que só poderiam se candidatar operários empregados. Santo consegue se empregar ainda a tempo com apoio dos companheiros. As eleições são vencidas por Joaquinção, mas fraudes grosseiras, denunciadas pela oposição, impunham a necessidade de novas eleições. O Ministro do Trabalho Arnaldo Prieto ignora as denúncias e empossa Joaquinção para mais um mandato. São esses os fatos contados no documentário *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* dos cineastas Roberto Gervitz e Sergio Toledo.

Em março, a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, mesmo sem a máquina sindical, avança em sua liderança sobre a categoria e na sua capacidade de organização, realizando o seu I Congresso, consagrando as comissões de fábrica como núcleo fundamental na luta por sindicatos livres da interferência do Estado. Em outubro, os metalúrgicos iniciam sua campanha salarial, diante da alta inflação e de anos de política de arrocho salarial, reivindicarão oitenta e três por cento (83%) de aumento dos

salários. A proposta será rejeitada pelos empresários. É deliberada uma nova greve. No primeiro dia do movimento a polícia militar invadirá as subsedes sindicais e promoverão prisões em massa, visando intimidar o movimento. No dia 30 de outubro, num piquete em frente a fábrica da Sylvânia, Santo Dias é alvejado pelas costas e falece. Seu velório na Igreja da Consolação e seu cortejo fúnebre se convertem em imensa manifestação popular pela liberdade sindical e contra a Ditadura.

São essas as cenas finais reproduzidas em *Eles Não Usam Black-tie*. Leon Hirszman e sua equipe realizarão o filme ainda no calor desses acontecimentos. Outros acontecimentos referentes a esse movimento histórico da luta dos trabalhadores também serão “ficcionalizados” no filme. E é esse mais um aspecto que emprestará ar documental à obra de ficção. E certamente muitos dos elementos conjunturais terão interferido na obra, alterando personagens e aspectos significativos da narrativa. Mas se a pretensão explícita de Leon é a de realizar um filme engajado no processo de transformações em curso no País, certamente estamos lidando com um discurso sobre e para aquela realidade histórica. Hirszman como intelectual orgânico do PCB se debruçará sobre aquele momento com olhos de militante. E esse olhar, esse discurso, está impregnado na obra.

## **II. 10. ELES NÃO USAM BLACK-TIE NO CINEMA**

O semiólogo francês Christian Metz afirmou que no cinema o mundo se tornava discurso, propondo uma reflexão sobre o fato que a linguagem cinematográfica consegue significar muito mais do que as linguagens das quais ela se utiliza para realizar a sua narrativa cinematográfica. E ao contrário do Mundo, a narrativa cinematográfica tem princípio e fim, e é ordenada dentro de critérios rigorosos, organizada por uma trama lógica, enfim constitui-se num discurso em que as imagens,

além de tudo o que é dito em outras linguagens, contam e ao mesmo tempo representam. Por ser narrativa ela “desrealiza” o que pretende contar.

Essa desrealização ocorre mesmo quando falamos de documentários. Quando afirmamos no título desse trabalho *da profecia cênica ao documentário fílmico*, tivemos em mente essa transmutação temporal, entre o protagonismo da classe operária, “profetizado” na peça, e o aspecto documental emprestado pelo ambiente e o cenário de emergência das lutas protagonizadas pela classe operária escolhido para a realização da ficção cinematográfica.

Não pretende essa dissertação trilhar os terrenos das análises semióticas; nos manteremos na análise da narrativa do filme, e seus diálogos com a obra original e seu tempo histórico. Nos fixaremos nos aspectos pertinentes a *narratologia temática* - da histórias contada, das ações e dos personagens; do que propriamente naqueles mais pertencentes ao campo da *narratologia de expressão*<sup>160</sup>, - mais afeita as formas de manifestação do narrador, matérias de expressão (imagens, palavras, sons, etc.), níveis de narração, temporalidade da narrativa e ponto de vista.

Apesar de formalmente o filme observar certa fidelidade ao texto teatral, existem mudanças bastante radicais. A primeira e a maior delas, certamente facilitada pela mídia em si, o cinema, que segundo Ismail Xavier é épica por excelência; nas telas a greve deixa o pano de fundo da versão teatral, e passa a ser a matéria principal. Essa inversão já significa, per si, uma “desdramatização”.

Na abertura temos elementos que emolduram o filme, dentro de sua origem, o texto teatral. Pequenas referências, mas que como pequenos lembretes remetem-se ao

---

<sup>160</sup> . ver GAUDREAU, André e JOST, François, A narrativa cinematográfica, Brasília, UnB, 2009.

texto original, num permanente diálogo intertextual. A abertura do filme, se apresenta como uma pequena introdução cheia de significados. Numa suave ironia, uma metáfora lúdica, Hirszman nos apresenta os dois personagens consagrados no teatro, Tião e Maria, saindo de uma sala de cinema, para ganharem suas “novas vidas” nas telas. O jovem casal passeia nas ruas do centro da cidade admirando as vitrines. Essa cena nos permite evocar as observações de Walter Benjamin sobre o “flaneur” de Baudelaire. Ao analisar os transeuntes descritos por Baudelaire que flanam pelas ruas movimentadas de Paris do século XIX, Benjamin vislumbra que o homem moderno, passeia solitário e ocioso entre a multidão como uma forma de se sentir, ele também moderno, misturando-se à modernidade. Num mundo em que as mercadorias ganham subjetividade (pelo feitiçismo), e o homem se coisifica, a metáfora do jovem casal, contemplando as mercadorias que não podem comprar, constitui-se em signo emblemático, anunciando as contradições que advirão na trama. O início da chuva retoma o diálogo com a obra teatral, assim como a trilha do samba de Adoniram Barbosa, que terá a sua letra suprimida, substituída por uma versão instrumental (com arranjos primorosos de Radamés Gnattali).

Retomado o nexos com a obra, os personagens reproduzem o clima e os primeiros diálogos da peça, dessa vez não mais num morro carioca, mas num bairro operário paulistano. Uma das pedras angulares da tradição populista e nacionalista dos anos sessenta é o que conceituamos como “cultura do morro idílico”. Na versão filmica não existe mais um morro romântico, em que a vizinhança partilha alegremente o nascimento de gêmeos. Agora é um mundo violento. Logo na entrada do bairro o sambista Juvêncio ganha um rosto; um combalido e sofrido artista popular, negro, reduzido ao alcoolismo e à mendicância. Juvêncio agora não toca mais o seu violão, a

música está em “background”, e ele leva um violento “baculejo”<sup>161</sup> da polícia militar. Essa presença da violência policial será um tema constante. E não nos referimos aqui à violência repressiva contra o movimento grevista que também será bastante destacada na narrativa. Mas sim da violência cotidiana contra os trabalhadores e os mais humildes como nos lembra a cena do fuzilamento do jovem marginal no Bar do Alípio, e a segunda prisão de Juvêncio, apesar dos protestos de Alípio, pela famigerada lei da vadiagem, que permitia a intimidação e as prisões arbitrárias da população mais pobre. Outro lado da violência urbana, da criminalidade comum, também será mostrada com o assassinato por motivo absolutamente fútil de Jurandir, pai de Maria.

Todo o segundo estrato que analisamos na peça, e que chamamos de núcleo dramático, é agora diluído. E isso terá repercussões estruturais na trama. A luta dos operários é agora a matéria principal da narrativa. A argumentação de Otávio, mesmo que preservada quase que integralmente a sua primeira fala do texto teatral, passa a ser menos contundente e relevante do que os fatos que ocorrem diante dos nossos olhos de espectador. O clima opressivo das fábricas, o sistema hierarquizado de organização do trabalho, a pequenez do indivíduo diante da engrenagem do sistema produtivo, nos saltam aos olhos, com grande impacto.

Tião, embora mantenha a mesma história pessoal da experiência com os padrinhos, esta não terá mais a mesma relevância, que justificara tanta empatia do público na versão teatral. Agora ele é um operário, não mais um “desgarrado” da classe média no morro. Mas é um operário política e ideologicamente “atrasado”. O conflito universal do primeiro estrato da versão teatral, que opunha duas visões de mundo, é bastante reduzida, pelo menos no pólo Tião, por que é inevitável a empatia do público

---

<sup>161</sup> . “*baculejo*” - gíria para revista policial pessoal.



com a massa viva e pulsante, com seus sofrimentos testemunhados pelo espectador. Ricelli (que interpreta Tião) em um depoimento gravado por Lauro Escorel, chega mesmo a desabafar, que para ele o filme colocara Tião contra todo mundo. E de fato é perceptível esse desequilíbrio na versão fílmica. E isso ocorre, entre outros fatores, exatamente pela “desdramatização”. Como a tela comporta os temas épicos, vemos o conjunto da situação, sem o foco dramático da peça, que recorta a polarização Tião versus Otávio do contexto social.

A traição de Tião fica escancarada, na cena do portão da fábrica, em que ele fura a greve, no mesmo momento em que assistimos seu pai, Bráulio e os demais companheiros sendo covarde e violentamente reprimidos pela polícia. Maria é espancada e empurrada quase perdendo o seu filho. Aquilo que ainda se sustenta como um ato de coragem pessoal, no relato teatral, resta completamente condenável na observação concreta das conseqüências práticas de seus atos.

Tião deixa de ser um pólo abstrato ideológico, e se materializa como mais um inimigo da sua classe. Se na versão teatral ele mantém uma certa integridade com relação às suas aspirações de ascensão social, no filme, essas aspirações são reduzidas a um rasteiro oportunismo como explicita o discurso de Jesuíno para Tião no refeitório da fábrica:

“A vida não é assim como a gente quer não. É nossa chance companheiro! É preciso levar vantagem em tudo! Com um jeitinho aqui, outro ali – Pronto! Você está com um escritório, secretária e ninguém vai te perguntar como você conseguiu. Você pode matar, você pode roubar, que ninguém vai perguntar. E tu ainda diz – Aproveitei a chance, companheiro! E uns e outros aí chegaram até a presidente!”

Outro fator que contribui para o esvaziamento dramático de Tião é a nova Maria. Essa personagem passa por uma completa repaginação histórica. O que na peça é uma terna demonstração de fidelidade à sua gente, à comunidade do morro, no filme transforma-se por completo. Maria é na versão fílmica um discurso à parte, do discurso geral do filme.

## **II. 10. A - MARIA: O FEMINISMO BRASILEIRO GANHA VOZ NA TELA**

Guarnieri e Hirszman escolheram a atriz Bete Mendes para o papel de Maria, já com um conceito sobre a personagem, bem diverso da versão original. Bete era uma artista militante. Participara ativamente das ações culturais em apoio ao movimento grevista dos operários. Tanto assim que se elegeria um ano depois, em 1982, na primeira bancada de deputados federais do Partido dos Trabalhadores.

Estávamos no final dos anos setenta. O movimento feminista conquistava seus primeiros espaços no Brasil. No próprio movimento sindical metalúrgico as mulheres exercem um papel relevante, assim como no movimento popular de bairro em que exercem a liderança. Maria agora é operária (era costureira na versão cênica). Percebe-se uma evolução no tom de Maria, das primeiras cenas iniciais, ainda muito próxima da Maria teatral, evoluindo ao longo da narrativa, para se afirmar como um novo pólo ideológico de oposição à Tião. Por duas vezes proporá realizar um aborto a Tião, tema até hoje tratado com certo temor em nossa dramaturgia e no cinema. Numa atitude que expressa bem uma das bandeiras do movimento feminista sobre o domínio do próprio corpo pela mulher, Maria mostrará seu corpo em nu frontal para Tião, com naturalidade e desembaraço, descrevendo, com graça. as mudanças físicas que a gravidez provocará.

Ricelli no depoimento filmado por Lauro Scorel, já citado, menciona que a determinada altura reclamara com Leon e Guarnieri que Maria estaria se politizando demais. Para sua surpresa a reação de Leon e Guarnieri fora quase hostil à sua sugestão. Na verdade essa politização atingirá um extremo, na cena da cama, após a agressão da polícia, que o que teremos na tela é, na verdade, Bete Mendes e não Maria. Num crescendo em sua ira, Maria deixa de falar com Tião, e em sua fala intensa e articulada, em close, passa a se dirigir diretamente à câmera, num recado direto da atriz (e dos autores) ao público:

“Tião - Pô... que aconteceu meu anjo?

Maria - Tira a mão de mim! Anjo é o caralho! Arrebentada! Fudida! Levando murro na barriga! Isso é o que eu sou... não tenho nada de anjo não!

Tião - Pô que que te aconteceu Maria?

Maria - O que aconteceu prá todo mundo! Você é um grande filho da puta Tião! Tava um massacre na porta daquela fábrica! Nós somos merda prá eles...E tu lá dentro de bom moço! Vendo teu pai levar cacetada sem sangue prá reclamar... prá reagir porra!Eu não queria que tu fosse herói. Eu queria que tu fosse gente! Qual é o teu ideal na vida hein?! É uma mulherzinha fazendo comidinha gostosa? É um filhinho estudando num coleginho legal, tudo limpo? Eu também quero limpo e gostoso... Eu também quero uma vida decente, mas não a esse preço! Eles estão fodendo a gente e tu ajudando a foder. Que vergonha Tião! Que vergonha! Teu filho quase não existe mais por causa de porrada da polícia ! Se esse filho nascer, eu vou dizer só que ele é neto do Otávio. Eu vou ter vergonha de dizer que ele é filho de Tião.

*(Irado, Tião se levanta da cama e soca o armário)*

- Bate! Bate em mim também, bate no teu pai, na tua mãe, nos teus companheiros. Em nós você quer bater! Deles você aceita gorjeta!”

Essa nova Maria é provavelmente o primeiro registro da voz feminista em nosso cinema nacional associada ao discurso marxista de classe. Essa relação entre a esquerda tradicional e o movimento feminista. não era pacífica. Pois o movimento

feminista promoveu mudanças substanciais no ideário político das esquerdas mundiais. Quando questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e “público”. O *slogan* do feminismo era: “o pessoal é político”. Quando abriu para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. Quando abordou como uma questão política e social, a forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados, e politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas)<sup>162</sup>. Ao levantar todas essas questões o movimento feminista afrontou alguns dos pilares da visão tradicional das esquerdas, para quem tudo se resumia a oposição do capital ao trabalho. Essa mesma esquerda que muitas vezes atacou o movimento feminista como uma “manifestação diversionista e pequeno burguesa”. Portanto esse esforço de diálogo promovido por Hirszman e Guarnieri merece o registro de seu significado e pioneirismo.

## II. 10. B - OTÁVIO E TIÃO

Como já assinalamos o discurso original de Tião na peça, preserva sua integridade no universo dramático. Por ser a forma do intersubjetivo, do diálogo das vontades pessoais, as razões íntimas de Tião, sua história pessoal consegue sustentar o seu lado da polarização com Otávio.

“O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito.[...] O diálogo dramático move a ação através da dialética

---

<sup>162</sup> . ver HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções.”<sup>163</sup>

Mas a epicização da versão fílmica deixa muito pouco espaço para esse diálogo. O que assistiremos, no geral da trama, será uma politização dessa polarização, o que provocará uma desdramatização. Mas, em alguns momentos, a emoção dos personagens, a intensidade do confronto entre eles, *subjetivará* relativamente o confronto. Isso ocorre, por exemplo no diálogo entre Otávio e Tião, na cena da mesa de jantar, em que Romana está em pé servindo, e todos sentados Tião, Otávio, Terezinha e Chiquinho:

“OTÁVIO - Quinze anos de ditadura é fogo! Marca a gente. Mas as coisas mudam! E você pensa sempre como se as coisas nunca mudassem! Pra você parece que não existe água corrente é sempre poça d’água. Precisa enxergar água correndo!”

TIÃO - Água correndo, poça d’água, fala que nem louco pai, porra! Desde que eu me conheço por gente é o mesmo papo e nós na mesma merda! E eu que não sei enxergar direito? O senhor vê o que o senhor quer ver! No dia que o senhor enxergar mesmo a verdade das coisas, senhor vai querer dar um tiro na cabeça! Por que o senhor é honesto e vai perceber o mal que o senhor fez pra nós todos aqui nessa casa. Com essa alegria aí de precisa organizar! E a classe operária! E não sei que lá de histórico! Sempre na merda! Na cadeia, meio morto de porrada! Dando um duro naquela bosta daquela fábrica! Sem nenhum futuro a não ser morrer em cima daquele torno.

OTÁVIO - Você ta mal hein Tião?

TIÃO - Mal é uma porra! Mal é uma porra, ta sabendo?(levanta-se agressivamente da mesa e fica em pé) Eu to melhor que o senhor! Eu vejo a bosta que a gente tá... Mas o senhor diz que ela é bosta corrente...que passa... Ó! (faz um gesto de “banana”, e sai)”

<sup>163</sup> . ROSENFELD, Anatol, O Teatro Épico, São Paulo, Perspectiva, 2008, p.34.

Ressalvados os aspectos pessoais, como as mágoas de Tião pelas sucessivas ausências do pai, devido as prisões provocadas pela sua militância (que certamente agravaram as duras condições econômicas da família), é bem evidente o nível de politização que alcançam as falas de ambos. Para Ismail Xavier, Hirszman “aborda as relações dentro da família operária, onde opõe a lucidez do pai à alienação do filho, ou seja, a correção da geração do cineasta à confusão dos “filhos do AI-5”<sup>164</sup>

Certamente uma análise reducionista, para a qual terá contribuído a longa fala de Otávio na mesma cena do jantar:

“OTÁVIO - Eu fico chateado de ver um moço desses, com a vida pela frente, mas tendo medo da própria sombra. Olhando pra ponta do pé. Levanta a cabeça moço! Os tempos já são outros. Você cresceu na ditadura, ta certo, Mas pára e pensa, pô!”

“[...] Os tempos são outros. Mas ânimo pombas! Os trabalhadores estão aí se organizando. Ta difícil, mas tão, tão sim! Não é hora de pensar em perder ou não perder emprego... É hora de batalhar. Vai lá, Tião, aparece na reunião, nas assembleias do sindicato, coloca a sua opinião. Vive mais com teus companheiros. Você acaba perdendo essa agonia que a gente vê aí nos teus olhos...”

O diálogo de rompimento de pai e filho, certamente o mais dramático da história, no filme é deslocado do interior para o quintal da casa da família, com Tião, agachado com a cabeça entre as mãos, numa atitude que lembra um menino travesso se escondendo do castigo. Terá o seu momento mais forte na despedida de D. Romana, quando a ternura de mãe supera o abismo político e social. Apesar do diálogo de pai e

---

<sup>164</sup> . Xavier, Ismail, Cinema Brasileiro Moderno, São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 106.

filho preservar grande semelhança com o original, o recurso evasivo utilizado na primeira versão, em que Tião e Otávio se mandam recados recíprocos, na terceira pessoa (Seu Pai, Seu filho), agora terão um diálogo direto, olhos nos olhos. A grande modificação é que a despedida (ou a ruptura) é dessa vez mais definitiva. Na versão teatral as reiteradas afirmações de Tião que seu ato foi consciente e não um ato de covardia, desmoronam em sua confissão final, quando afirma ter sido tomado por um medo bem mais profundo (- Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não sai nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...). Na versão fílmica a sua atitude se revela muito mais madura e calculada. Agora Tião está de fato do outro lado. Não se trata mais de uma ovelha desgarrada, e sim de um inimigo de classe. Em uma das cenas finais vemos Tião no ônibus, partindo, sentado próximo a janela com um olhar perdido, e um corte nos conduz para a imagem de Bráulio morto. A cena funciona como uma alusão de que não há mais volta possível, diante da imagem absoluta e cabal da morte.

Após o filme é mais fácil imaginar Tião com Jesuíno, arrumando um cargo de “auxiliar da gerência”, do que seguindo os conselhos de seu pai. Enquanto na obra original a mensagem que remanesce é a da possibilidade de volta futura de Tião, na versão fílmica a ruptura anuncia-se definitiva.

## **II. 10. C. - O PCB: O NARRADOR OCULTO**

Outra inversão narrativa de imensa significação, e é onde se revelará o discurso político de Leon e Guarnieri, refere-se à própria postura de Otávio e Bráulio com relação à greve. Se na versão teatral Otávio e Bráulio são entusiastas do movimento, no filme eles (leia-se o PCB) estão absolutamente apreensivos e contrariados:

(Bráulio bate a porta de Otávio no meio da noite)

“OTÁVIO - Ta cinza velho! O que houve?

BRÁULIO- A turminha do berro ganhou! Aprovaram greve geral prá segunda-feira.”

OTÁVIO - Mas não pode Bráulio... vai ser uma derrota isso aí.

BRÁULIO - A gente bem que tentou mas não adiantou. O presidente do sindicato tirou a dele numa boa. Jogou a responsabilidade da greve para oposição. Lavou as mãos. A assembléia aprovou... segunda-feira greve geral!

OTÁVIO - Mas que besteira né Bráulio? Que besteira! Agora vão pegar a gente de calça curta. Não tem nada preparado lá, nada... Quer dizer, eles fazem as burrada, e a gente que se *funfe*, né!? Merda!”

Comparemos com a versão original da peça:

Bráulio – Pouquinho Otávio, pouquinho! (Beberica um pouco.) Bem, minha gente, segunda-feira greve geral! (Silêncio.)

Otávio – (Triunfante, olhando para Tião) – Eu não falei? A turma é do barulho!

Duas décadas depois, temos o mesmo eufemismo “a turma” para se referirem ao Partido Comunista Brasileiro. A falta de liberdade de organização partidária e a censura prosseguem em sua ação deletéria, deixando suas marcas indelévels. Quanto à essa inversão de postura de Otávio e Bráulio quanto ao movimento grevista, será perfeitamente compreendida, ao retornarmos à conjuntura de São Paulo e do Brasil, naquele 1979. Como já vimos a greve dos metalúrgicos de São Paulo foi uma vitória em assembléia da Oposição Metalúrgica, derrotando o Presidente do sindicato, o conhecido Joaquinzão (que sensível aos novos ventos, de fato lavou as mãos...).



Os anos 70 foram particularmente duros para o PCB. No início dos anos sessenta sofrera um forte racha que deu início ao PCdoB (Partido Comunista do Brasil). Já no final da década, o partido sofreu novas e sucessivas perdas de seus quadros para as diversas organizações da “esquerda armada”. O aparato repressivo da Ditadura, após a derrota das organizações armadas, concentrou-se na destruição do PCB. Nove membros do Comitê Central foram assassinados, entre 74 e 75, parte da direção exilou-se no exterior, e o jornal oficial *Voz Operária* teve que passar a ser editado fora do país.

Em São Paulo, o partido só conseguirá se reorganizar a partir de 1977. No exílio, surgiram as disputas entre a maioria da direção e os seguidores da liderança de Luis Carlos Prestes. Ainda surgiram os “renovadores”, ou “eurocomunistas” que defendiam transformações estruturais no partido e uma “radicalização da democracia”, na linha preconizada pelo Partido Comunista Italiano (PCI). A partir de 1978 o PCB definiria sua linha tática como a da “frente democrática” para “derrotar” a ditadura. Mas o que se afirmava gradualmente, como algo historicamente irreversível, é que a classe operária encontrara outros caminhos e principalmente uma nova opção partidária, o Partido dos Trabalhadores, que implicava, junto com a crescente influência católica (e fortemente anticomunista) no isolamento progressivo do Partido Comunista Brasileiro, no interior do movimento operário nacional. E essa tendência significava o completo esgotamento de seu papel histórico. Vejamos como os pecebistas enxergavam esse momento:

“O terreno era fértil para esse discurso e, muitas vezes, o próprio PCB, com sua política equivocada, contribuiu para que essas falsificações vicejassem entre aquelas lideranças inexperientes, deslumbradas com seu próprio êxito e aduladas pela pequena burguesia radicalizada. Para os alpinistas revolucionários, escolados na derrota recente ou no gueto, a carona do movimento operário era um momento especial de se vingar do velho Partidão, com o qual todos tinham profundas divergências

políticas ou ideológicas. Essa visão era funcional, pois retirava de cena o principal protagonista das lutas operárias no Brasil.

Quem eram os personagens que tanto influenciaram as novas gerações de lideranças operárias surgidas com as greves de São Bernardo? Fundamentalmente, os agrupamentos políticos que pegaram carona no movimento operário e depois fundaram o PT e Central Única dos Trabalhadores (CUT) eram constituídos, de um lado, por militantes trotskistas, que sempre carregaram consigo o complexo de pigmeu e agora viam a possibilidade de crescer organicamente e ajustar as contas com o PCB; de outro, velhos camaradas sobreviventes da luta armada, que saíram magoados com o Partido porque este não os acompanhou na decisão de seguir esta forma de luta; Ah! tinha ainda a esquerda católica, representada pelas Comunidades Eclesiais de Base, que praticava sorrateiramente o anticomunismo com ares de esquerda e terceiro-mundista. Por último, não se pode deixar de falar nos setores da pequena burguesia radicalizada que encontraram no PT um instrumento especial para exorcizar a sua má consciência.<sup>165</sup>

A exata clareza sobre a profundidade do que se passava, não se poderá exigir de Guarnieri e Hirszman. Militantes comunistas, que eram, empenhavam os seus esforços políticos e artísticos na defesa de seu partido. Na cena do piquete, na porta de fábrica, destaca-se entre as diversas pichações nos muros, uma que apela para “liberdade para todos os partidos”. É imaginável a angústia que os consumia, percebendo os avanços de alternativas partidárias outras junto ao operariado, enquanto o PCB, que fora criado para ser o protagonista daquele momento, encontrava-se destroçado, acuado, perseguido e isolado politicamente. E certamente muito da condução da narrativa fílmica estará entranhada por essa visão e sentimentos. O PCB é um narrador oculto.

---

<sup>165</sup> ■ COSTA, Edmilson, *A tragédia da social-democracia retardatária no Brasil*, publicado no site oficial do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 17 Novembro 2008.

Os contínuos bate-bocas de Otávio com Santini (personagem que só existirá na versão fílmica) são reflexos desse ânimo. Santini, com seu nome, uma “corrutela italianada” de santinho, é uma evidente caricatura dessa nova militância sindical, “a turminha do berro”, que reunia militantes católicos, sindicalistas independentes, e comunistas de diversas tendências (trotskistas, maoístas, etc.), todos com grande hostilidade política ao velho PCB. Todos convergiriam, como afirma Edmilson Costa em seu libelo, e se agrupariam na Central Única dos Trabalhadores (CUT) e no Partido dos Trabalhadores (PT). Para o PCB eram voluntaristas e esquerdistas, pois não seguiam a sua linha mais moderada, moderação esta sempre justificada na longa história e experiência de lutas e derrotas do partido. É emblemático que durante as cenas da greve a frase que mais será pronunciada por Bráulio será exatamente – Calma pessoal!

Essa situação política e os sentimentos por ela despertados nos comunistas emprestam um certo clima de réquiem ao PCB, que impregna toda a obra. Resume bem esse clima a antológica cena, em que silenciosamente, Romana e Otávio catam feijão. Essa cena foi rodada, de madrugada, quando já se haviam encerradas as filmagens. Segundo depoimento de Fernanda Montenegro, Hirszman se propôs a realizar uma homenagem ao cinema soviético. Num filme sem grandes ousadias formais, destaca-se a longa cena, com um denso silêncio, em que após um longo plano de Otávio e Romana na mesa, alterna cortes sucessivos, com imagens em detalhe do rosto reflexivo e compungido de cada um, e o movimento de suas mãos catando os feijões, lentamente se encontrando no meio da mesa. Esse profundo silêncio, só interrompido pelo barulho dos feijões caindo na panela, parece querer dizer que não existem palavras para descrever toda uma vida, com suas lutas, esperanças, sofrimentos, pequenas vitórias e grandes derrotas. Enfim uma história que é pessoal de Otávio e Romana, mas também é a de seus companheiros, de seu partido, de sua classe social.

Nessa cena pungente, em que vislumbramos um ar de réquiem ao PCB, numa reverência à Revolução Soviética e ao seu cinema, com a densidade de interpretação emprestados por artistas da qualidade dramática de Fernanda Montenegro e Gianfrancesco Guarnieri, temos certamente um dos grandes momentos do filme. E essa nostalgia, esse faltar palavras nos fazem tomá-las emprestadas de João Cabral de Melo Neto, que em seu poema “Catar feijão”, parece dialogar com a cena filmica:

“Catar feijão se limita com escrever:  
joga-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras na folha de papel  
e depois, joga-se fora o que boiar.  
Certo, toda palavra boiará no papel,  
água congelada, por chumbo seu verbo:  
pois para catar esse feijão, soprar nele,  
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.  
Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo não, quando ao catar palavras:  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviente, flutual,  
açula a atenção, isca-a como o risco.”

### CAPÍTULO III

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando estreou em vinte e dois de fevereiro de 1958 a peça *Eles Não Usam Black-tie* no Teatro de Arena de São Paulo foi saudada unanimemente pela crítica como um marco na dramaturgia nacional:

“*Eles Não Usam Black-tie*, entretanto, é um pouco mais do que uma simples peça de autor nacional, até porque nem é toda a verdade a afirmação de que ela abriu as portas do teatro, etc. Como lembra Cláudia de Arruda Campos, para não falar em Jorge Andrade, lançado anos antes por Maria Della Costa com *A Moratória*, outros textos de autores brasileiros eram montados com alguma regularidade em nossos palcos. A novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo.”<sup>166</sup>

Esse ineditismo longo, do protagonismo da classe operária brasileira em nossa dramaturgia, é também uma característica de nossa literatura e de nossas artes em geral. A classe operária nacional sempre foi um sujeito oculto e ocultado em nossa literatura, assim como os escravos o foram no passado. E isso certamente merece a reflexão e a análise, mesmo daqueles para quem o trabalho e os trabalhadores não tenham a centralidade e o protagonismo histórico a eles atribuídos pela teoria marxista.

Nosso sistema literário e dramático, como todos os outros no mundo, dialeticamente, denotam e influenciam em seu conjunto os valores sociais, políticos e ideológicos que conformam a hegemonia cultural de nosso povo, pois homens e

---

<sup>166</sup>. COSTA, Iná Camargo, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, São Paulo: Paz e Terra: 1996, p.21

mulheres têm o seu acesso à realidade mediada pela linguagem. E segundo Bakhtin<sup>167</sup> o real se apresenta para nós semioticamente. Vale dizer, que não apreendemos diretamente das coisas, mas através das diversas falas sobre elas. Lidamos com os discursos que semiotizam essas coisas, essa realidade. A esse diálogo de discursos chamamos dialogismo. Enquanto as palavras e as orações são repetíveis e formam as unidades da língua; os enunciados, independente de suas extensões, desde um monolexema a um tratado filosófico, são unidades reais de comunicação. E são singulares, únicos e autorais. O espaço de tensão entre os enunciados são relações dialógicas. E dialogismo é tanto convergência quanto divergência.

O fascinante no estudo dessas duas obras, que na verdade são a mesma trama contada em meios e tempos diferentes, é a oportunidade de observarmos um diálogo, em que os seus silêncios e “ruídos” (entendido aqui como aquilo que difere, dissonância), muitas vezes terão mais significado que suas semelhanças. Como pudemos observar na sutil diferença dos finais das duas obras. Enquanto na peça, há uma intenção explícita de manter a porta aberta, para um retorno hipotético de Tião, na versão fílmica, a conciliação é impossível, como o demonstra o corte da cena de Bráulio morto no chão para a cena de Tião com a mala nos joelhos dentro do ônibus. Na peça Maria promete esperar no morro, cheia de esperanças que Tião reconsidere o seu comportamento e se reconcilie com a família, com a comunidade (com o partido?). No filme Maria renega a própria paternidade de Tião sobre o seu filho e execra a sua traição de classe.

---

<sup>167</sup> . ver FIORIN, José Luiz, *Interdiscursividade e intertextualidade in Bakhtin, outros conceitos-chave*, Beth Brait (org.)

Entre as duas opções dramáticas, um universo imenso de significados e significantes. Desnudar os enunciados entranhados na obra de arte, não pode significar uma abstração da obra. Essa análise, se inserida no campo da crítica literária, deve sempre se prender à mesma obra. O desejável diálogo da obra com o seu tempo, com outras obras, com seus leitores, e do crítico com todos, não pode jamais perder o foco, de que é no interior da obra que encontraremos todo um universo de significados:

“A vida [...] não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível. A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação de vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa lingüisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único.”<sup>168</sup>

Essas enunciações, quando obras de arte levadas ao público, ganham nova função na vida das sociedades, função esta “emprestada” por grupos em suas relações sociais. Adquirem novos significados que transcendem suas particularidades materiais e mesmo as intenções iniciais de seu autor. E o tempo age igualmente sobre o mesmo autor/ator. O Guarnieri, jovem de vinte e um anos da peça, não será o mesmo Guarnieri já cinquentão do filme. Até os seus papéis se inverterão: Tião na versão teatral, agora será Otávio na versão fílmica. Ambas as obras empenhadas na defesa de um projeto político partidário – o Partido Comunista Brasileiro. Na primeira versão visa defendê-lo do desencanto da intelectualidade com o stalinismo e a utopia soviética, momento grave e complexo para o movimento comunista internacional, quando o PCB consegue a sua sobrevivência. Na segunda versão o desencanto é da própria classe trabalhadora, e as

---

<sup>168</sup> . VOLOSHINOV/BAKHTIN, *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec, 1979, p. 82.

consequências serão letais para o PCB. Daí termos identificado certo tom de réquiem na obra fílmica, sendo a cena do catar feijões a síntese desse sentimento.

Nossa busca pelos “índices da marcha do tempo” nas obras em estudo certamente poderá produzir significativos exemplos de como a sociedade brasileira, e seu sistema litero-dramático em particular, entendeu e processou as profundas mudanças políticas, econômicas, culturais e ideológicas que ocorreram em nossa história, sempre a partir de um véis conservador, seguindo a velha máxima de Tancredi personagem de Lampedusa no antológico romance *O Leopardo*: as mudanças devem ocorrer para que tudo permaneça como antes.

Quando ressaltamos o aspecto conservador dominante, não pretendemos desconhecer as diversas tentativas de ruptura e avanços conquistados por muitos autores e suas obras, ao contrário pretendemos no presente estudo resgatá-las em sua originalidade, beleza e na inteireza de seu impacto naquele momento histórico. As duas obras em questão representam momentos de resistência, e produziram cada uma a seu modo, notadamente a obra teatral, momentos de ruptura com a dramaturgia vigente, e oferecendo novas opções estéticas e de produção para o nosso teatro. No caso da versão fílmica foi grande o seu impacto junto ao público brasileiro, maior ainda a sua acolhida internacional. Suas sessões em Buenos Aires transformaram-se em verdadeiros atos políticos, repercutindo intensamente no movimento grevista em andamento na Argentina, naquele momento.

Para Auerbach toda a literatura ocidental e sua teoria clássica platônica sofre uma profunda transformação a partir do Cristianismo. Ao representar, na *Bíblia*, “a



história de Cristo, com a sua desconsiderada mistura do real quotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades, que venceu a antiga regra estilística.”<sup>169</sup>. Como regra estilística quebrada refere-se ao dogma platônico de que as prosaicas coisas cotidianas só deveriam ser abordadas literariamente em estilos mais vulgares e/ou grotescos como a comédia e a farsa. A literatura seria o ato de revelar, desvelar signos ou figuras. Figuras que explicariam não apenas a si próprias no seu momento presente, mas que em conexão com outros acontecimentos os prenunciariam ou confirmariam.

No caso de nossa literatura o aspecto figural é o próprio projeto nacional. Uma relação tensa e ambígua se estabelecerá entre o centro metropolitano europeu e a periferia colonial americana. E isso fará que a nossa literatura, desde cedo, esteja profundamente comprometida com um projeto político de construção e afirmação da nacionalidade. Candido a denominará esse processo de “literatura empenhada”:

“veremos que poucas têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo. Os escritores neoclássicos são quase todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus; mesmo quando procuram exprimir uma realidade puramente individual, segundo os moldes universalistas do momento, estão visando esse aspecto.”<sup>170</sup>

Em nossa dramaturgia essa realidade oculta da classe trabalhadora não será diferente. Tampouco a hegemonia nacional-popular sobre seus momentos mais avançados. E esses avanços ocorrerão sempre num ciclo histórico mais largo do que o

---

<sup>169</sup> .AUERBACH, Eric, *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p.500.

<sup>170</sup> . CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Vols. 1 e 2, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 2000, p. 26.

processado no nosso sistema literário, ou no de outras artes. Essa defasagem entre a nossa literatura e a nossa dramaturgia mereceu uma pertinente observação de Iná Camargo Costa:

“Como de hábito, nós passamos para novas modalidades teatrais mais *up to date* sem fazer o necessário acerto de contas com os gostos e convicções da véspera. Mas, como em outros setores, as contas mais cedo ou mais tarde acabam se apresentando, embora os ritmos do teatro pareçam ser muito mais lentos que os das outras áreas artísticas. Para não ir muito longe, basta comparar a cena brasileira dos anos 20 e 30 com as artes plásticas, a música, a arquitetura e as demais formas literárias. Dadas as suas exigências de produção, o teatro só veio a conhecer de modo sistemático o sopro dos ventos modernistas no Brasil durante e após a segunda guerra mundial.”<sup>171</sup>

Outra conclusão relevante que chegamos na presente dissertação, é que nossa cena teatral e sua dramaturgia exerceram impacto notável sobre nossa vida política e cultural a partir dos anos cinquenta e mais acentuadamente nos sessenta. Se ausente de um grande momento histórico que foi a Semana de 1922, a verdade é que conjuntamente com a chamada Música Popular Brasileira, o nosso teatro ocupou um papel de vanguarda do pensamento e da cultura nacional ao longo dos anos sessenta e setenta.

Ao comparar a formação das sociedades norte-americana e brasileira, Antonio Candido<sup>172</sup> destaca que nos Estados Unidos prevaleceu a constrição da norma, das leis, civis e religiosas, conformando a nova sociedade dentro dos limites mais rígidos do castigo externo e do profundo sentimento interior de pecado. Derivou dessa dinâmica uma sociedade moral, onde os grupos e o indivíduo mantêm forte identidade e

<sup>171</sup> . COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, São Paulo: Paz e Terra, 1996, pp. 36-37.

<sup>172</sup> . CANDIDO, Antonio, *O Discurso e a Cidade*, 4 ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010, pp.43-44.

capacidade resistência, e igual capacidade de desumanização e brutalidade na relação com outros grupos nacionais e/ou religiosos. No Brasil, a dinâmica onde a ordem não passou de um conceito abstrato e a liberdade um capricho, “as formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência.”

Daí tendo resultado uma sociedade pouco afeita á ideologias, tendo em vista a inexistência de grupos homogêneos a defender, o que teria permitido uma maior largueza na absorção de influências tão diversas. Com isso teríamos ganho em flexibilidade o que perdemos em “integridade e coerência”. Talvez isso possa explicar a imensa dificuldade de nossa literatura, dramaturgia, de nossas artes em geral em lidar com a escravidão, no passado, e, no presente, com a representação das classes trabalhadoras. O corte de classe é por demais agudo para a plasticidade contemporizadora hegemônica

Isso não impediu que o protagonismo da classe operária profetizado no drama, *Eles Não Usam Black-tie*, nos longínquos anos cinquenta, tenha por fim se concretizado, nos movimentos sindicais do final da década de setenta, cenário para a versão fílmica, o que lhe emprestou um caráter documental. Esses movimentos não apenas fizeram ruir as bases do sistema autoritário nascido em 1964, como abriram um novo ciclo histórico para o país, com a ascensão no cenário político de novas forças políticas e sociais, que seriam responsáveis pela implementação das mais profundas mudanças sócio-econômicas assistidas no País desde os anos trinta. Um depoimento feito na época da estréia do filme, pelo crítico Orlando Fassoni, resume muito bem o seu significado:

“[...] o filme de Hirszman-Guarnieri garante, para o cinema brasileiro, no mínimo o registro de uma época em que a classe operária, que até pode alcançar o paraíso depois de viver o inferno, manifestou as suas crenças, fez nascer seus líderes e ocupa, hoje, uma posição no processo político-social brasileiro.”

Nossa crítica não pretendeu se cingir nas avaliações estéticas e semióticas das obras analisadas, mas sim, contribuir para uma reflexão mais ampla sobre o desvendamento dos mecanismos ideológicos reproduzidos na cena cultural brasileira, que tenham contribuído para mascarar mais do que expor a extensão das transformações sociais e políticas que se davam no País. Pretendemos ter contribuído para uma melhor compreensão do processo de formação da indústria cultural de massas com seus produtos a nos subtrair nossas subjetividades. E, quem sabe, poder oferecer alguns instrumentos que elevem nossa capacidade de resistência.

Mais do que nunca, até mesmo para perceber a extensão das mudanças já ocorridas e nas que ainda deverão ser colocadas em pauta, urge uma maior consciência de nossa formação cultural. Ao retomarmos o diálogo com essas vozes do passado, alguns vislumbres de nosso futuro, se permitem ser lidos. Oportuno lembrar a frase síntese do romance *1984* de George Orwell: “- Quem controla o passado, controla o futuro”.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. PEÇAS TEATRAIS:

**CAMARGO**, Joracy, *Deus lhe pague*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.

**GUARNIERI**, Gianfrancesco, *O Melhor Teatro*, São Paulo, Global Editora, 1986.

\_\_\_\_\_, *Eles Não Usam Black-tie*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

**RODRIGUES**, Nelson, *Vestido de Noiva*, 2 Ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

**VIANNA**, Renato, *Sexo*, Obras completas de Renato Vianna, Rio de Janeiro, volume I. Editora A Noite, 1954.

### 2. TEORIA, LITERATURA E HISTÓRIA:

**ABREU**, Sebastião de Barros, *Trombas, a guerrilha de Zé Porfírio*, Brasília, Ed. Goethe, 1985.

**ANTUNES**, Ricardo, *O que é Sindicalismo*, Brasiliense, São Paulo, 1985.

\_\_\_\_\_, *Crise e Poder*, Cortez Editora, São Paulo, 1986.

**ARISTÓTELES**, *Poética*. (Trad.: Baby Abrão), São Paulo: Nova Cultural, 2000.

**ASSIS**, Machado de, *Contos de Escola, e outras histórias curtas*, Brasília, CEDI-Câmara dos Deputados, 2004.

\_\_\_\_\_, *“Instinto de Nacionalidade, Ensaio sobre a literatura brasileira”*

New York (EUA), Novo Mundo, 1873.

**AUERBACH**, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

**BAKHTIN**, Mikhail, *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 1992.

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

**BASTOS**, Hermenegildo, *Formação e Representação*, Xerox Apostila, Brasília, Universidade de Brasília, UnB, 2009.

\_\_\_\_\_, *Literatura e Colonialismo, Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*, Brasília, Editora UnB, 2001.

**BENJAMIM**, Adorno, Horkheimer, Habermas, *Os Pensadores*, Abril Cultural, São Paulo, 1980.

**BENTLEY**, Eric, *A experiência viva do teatro*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

\_\_\_\_\_, *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

**BERNARDET**, Jean-Claude, *O que é Cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

**BOBBIO**, Norberto, **MATTEUCCI**, Nicola e **PASQUINO**, Gianfranco; *Dicionário de Política*, 1º Vol., 12 edição, Editora UnB, Brasília, 1999.

**BRAITH**, Beth (org.), *Bakhtin, Conceitos-chave*, São Paulo, Editora Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_, *Bakhtin, Outros conceitos-chave*, São Paulo, Ed. Contexto, 2006.

**CALDAS**, Ricardo e **MONTORO**, Tânia, *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século no Século XX*, Brasília, Casa das Musas, 2006.

**CANDIDO**, Antonio, *O Discurso e a Cidade*, 4 ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Vols. 1 e 2, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 2000.

\_\_\_\_\_, *Radicalismo*, Palestra feita no Instituto de Estudos Avançados da USP, São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_, *A Educação pela Noite*, Rio de Janeiro, Ouro sobre o Azul, 2006.

**COSTA**, Iná Camargo, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, São Paulo, Paz e Terra, 1996.

**DÓRIA**, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/Ministério da Educação e Cultura, 1975.

**EAGLETON**, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Função da Crítica*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

- FOUCAULT**, Michel. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2001.
- FURTADO**, Celso, *Formação Econômica do Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- GOMES**, Paulo Emílio Sales, *Cinema: Trajetória do Subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- GORENDER**, Jacob, *A Burguesia Brasileira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1998.
- GUINSBURG**, Jacob (Org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva / SESCSP, 2006.
- HALL**, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HELBO**, André. *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- JAMESON**, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente*. São Paulo: Ática, 1992.
- LAFETÁ**, João Luiz, 1930: A Crítica e o Modernismo, São Paulo, Duas Cidades, Ed.34, 2000.
- MAGALDI**, Sábato. *Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Panorama do teatro brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Moderna Dramaturgia Brasileira*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NANDI**, Ítala, *Teatro Oficina: Onde a Arte não dormia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- PAVIS**, Patrice. *Dicionário de teatro* (Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_ *A Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PONTES**, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo 1940-68*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO**, Décio de Almeida. "A personagem no teatro". In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem na Ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

**RAMOS**, Graciliano. *Vidas Secas*, 58 ed., Rio de Janeiro, Record, 1986.

**REESE-SCHÄFER**, Walter. *Compreender Habermas*, 2 ed., Petrópolis/RJ, Vozes, 2009.

**RIDENTI**, Marcelo, *Em Busca do Povo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Record, 2000.

**ROSENFELD**, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_, *O Teatro Épico*, São Paulo, Perspectivas, 2008.

**ROUBINE**, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

**SÁ MOTTA**, Rodrigo Patto, *Introdução à História dos Partidos Políticos Brasileiros*, segunda edição, Belo Horizonte, Ed.UFMG, 2008.

**SCHWARZ**, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_, *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*, Duas Cidades, 2000.

**SOUZA**, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*, São Paulo; Editora Ática, 2002.

**SZONDI**, Peter. *Teoria do drama moderno 1880-1950*, São Paulo, Cosac&Naify, 2001.

\_\_\_\_\_, *Teoria do Drama Burguês (século XVIII)*, São Paulo, Cosac&Naify, 2004.

**VARGAS**, Maria Thereza e **FERNANDES**, Nanci, *Uma atriz: Cacilda Becker*, segunda ed. revista, São Paulo: Perspectiva, 1995.

**VIANNA FILHO**, O. *Do Arena ao CPC*. In: PEIXOTO, F. (org.). *Vianinha: Teatro – Televisão – Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

**XAVIER**, Ismail, *Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2 ed., 2004.

### 3. ARTIGOS, TESES E DISSERTAÇÕES:

**CORTÁZAR**, Julio, *O Escritor e o Leitor*, Revista do Brasil Ano1- nº 1/1984. Tradução de Geraldo Mello Mourão. Governo do Estado do Rio de Janeiro - Secretaria de Ciência e Cultura - Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, p.20-24.

**MAGALHÃES**, Vânia Soares de; *Teatro de reticências: os primórdios do teatro moderno no Rio de Janeiro (1927-1943)*. Niterói, UFF, 1993



**NEGRO**, Antonio Luigi, *A “Via Willyana” Industrialização e Trabalhadores do setor Automobilístico*, Tempo, revista do Departamento de História da UFF, Nº 7 Vol. 4 - Jul. 1999.

**PONTES**, Heloisa; “*Louis Jouvet e Henriette Morineau: o impacto de suas presenças na cena teatral brasileira*”, In: Eugenia Scarzanella e Mônica Raisa Schupun (orgs.), *Sin fronteras: encuentros de mujeres y hombres entre America Latina y Europa (siglos XIX-XX)*, Madrid: Frankfurt am Main, Editorial Vervuet/Iberoamericana, Bibliotheca Ibero-Americana, vol.123, novembro de 2008.

**PRESTES**, Anita Leocádia, *SOBRE OS 50 ANOS DA “DECLARAÇÃO DE MARÇO DE 1958”, DO PCB*, debate ocorrido no IFCS da UFRJ 21 agosto de 2008.

**SANTOS**, Guilherme Dearo Vieira, *O Teatro Político de Gianfrancesco Guarnieri sob a Censura* Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação USP Ano 2 - Edição 2 – Dezembro de 2008/Fevereiro de 2009

#### 4. FONTES DA INTERNET:

Revista Eletrônica Antaprofana ([www.antaprofana.com.br](http://www.antaprofana.com.br))

Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro

([www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro))

Arena conta Arena 50 Anos ([www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html](http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html))

#### 5. FILMES

**ELES NÃO USAM BLACK-TIE** - direção Leon Hirzsmann (1981)

**ABC DA GREVE** - direção Leon Hirzsmann (1978/90)