

ELZA CUNHA DE VINCENZO

**A DRAMATURGIA SOCIAL
DE
GIANFRANCESCO GUARNIERI**

Dissertação apresentada ao Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Léa Vinocur Freitag, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes.

SÃO PAULO
1979



AGRADECIMENTOS

Aos amigos, Doutores Clóvis Garcia e Miroel Silveira,
com quem sempre pude contar em momentos
de dificuldades e incertezas

A Alberto Alexandre Martins, colaborador inestimável

À minha orientadora, Dra. Léa Vinocur Freitag,
que em todos os momentos me prestou
pacientemente sua valiosa assistência.

Meus agradecimentos mais profundos
e verdadeiros.

Para Renata Pallottini, sem cujo apoio,
colaboração e estímulo es
te trabalho não teria si-
do possível.

SUMÁRIO

	Página
Introdução	
1. Um teatro à procura de autor: O Período anterior à Dramaturgia Social do Arena	01
Notas e Referências Bibliográficas	12
2. Eclosão e Estabelecimento de uma Dramaturgia: As - pectos Críticos e Sociológicos	14
2.1. Black-Tie e a Crítica	14
2.2. Black-Tie e o Contexto Sociopolítico.....	26
2.3. Black-Tie e o Arena: em direção a um Teatro Nacional e Popular	33
2.4. A Estrutura Dramática de Black-Tie	39
Notas e Referências Bibliográficas	54
3. Gimba. Continuação da Temática Urbana	58
3.1. Gimba e a Crítica	58
3.2. A Ampliação do Universo Dramático	72
3.3. A Opinião de um Espectador	74
3.4. O Imponderável e a Cultura Popular	75
3.5. Conclusões: Sugestão para uma nova Cronologia	77
Notas e Referências Bibliográficas	79
4. A Semente	80
4.1. A Semente e o Momento Histórico	80

	página
4.2. A Semente e a Crítica. A Estrutura Dramática.	86
4.3. A Semente e os Mitos - A Falha Trágica	96
Notas e Referências Bibliográficas	100
5. O Filho do Cão	102
5.1. Uma Peça Encomendada	102
5.2. O Filho do Cão e a Politização das Massas Rurais	104
5.3. O Filho do Cão e a Crítica. Problemas de Estrutura	108
Notas e Referências Bibliográficas	122
6. A Desestruturação da Narrativa: Marta Saré Depois dos Musicais do Arena	124
6.1. Marta Saré. O Prosseguimento da Temática Rural: um Ciclo em Aberto.....	124
6.2. Marta Saré: Os Aspectos Formais e os Musicais do Arena	126
6.3. O Processo de Trabalho nos Musicais do Arena. Arena Conta	128
6.4. A Renovação da Narrativa Dramática: Marta Saré	134
6.5. Marta Saré e a Crítica. Conclusões	142
Notas e Referências Bibliográficas	147
7. Animália	149
7.1. Animália: o "Teatro de Conteúdo Explícito"...	149

	página
7.2. A Ausência da Crítica e o Contexto	152
7.3. Animália: Novos Aspectos de uma Dramaturgia	156
7.4. Conclusões: Um "Teatro de Emergência"para Continuar	163
Notas e Referências Bibliográficas	164
 8. Castro Alves	 165
8.1. Castro Alves e o Tempo do Dramaturgo	165
8.2. O Passado e o Presente	168
8.3. Castro Alves e a Crítica	171
8.4. Contra o "Teatro Agressivo", o Teatro da Palavra	175
8.5. A Estrutura Dramática de Castro Alves: O Espetáculo no Espetáculo	179
Notas e Referências Bibliográficas	183
 9. Botequim	 185
9.1. Para Vencer a "Muralha de Silêncio", uma nova forma	185
9.2. Uma Falsa Incompatibilidade	187
9.3. Renovação em Rumos Diferentes	189
9.4. O Modelo Dramático de Botequim	192
Notas e Referências Bibliográficas	198
 10. Um Grito Parado no Ar	 200
10.1. Um Grito Parado no Ar, a Dupla Voz do Teatro	200
10.2. O Grito dos Atores e as Vozes do Povo	206
10. Um Grito, Um Trabalho Coletivo.As "Notas".	207

	página
10.4. Um Grito Parado no Ar e Botequim	212
Notas e Referências Bibliográficas	215
11. Ponto de Partida	216
11.1. Um Teatro Poético	216
11.2. Ponto de Partida e a Crítica	219
11.3. A Expressão de Um Grande Abalo Coletivo: Um Ritual Funerário	225
Notas e Referências Bibliográficas	230
12. Conclusões	231
12.1. Uma Obra de Sentido Humanista	231
12.2. Um Teatro Nacional e Popular Realizado ..	233
Notas e Referências Bibliográficas	246
Apêndice	247
Notas	271
Bibliografia	274
I - Do Autor	274
II - Artigos	274
a) Sobre o Autor	275
b) Outros	280
III - Entrevistas, Depoimentos, Reportagens ...	283
IV - Obras Gerais	286
a) Livros	286
b) Revistas	291

UMA QUESTÃO HOJE OBSESSIVA O TEATRO:
SUA APTIDÃO PARA REPRESENTAR A
REALIDADE CONTEMPORÂNEA

Bernard Dort

NOSSE DEVER DE HOMEM É SER HOMEM NÃO
MAIS "IN ABSTRACTO", MAS UM HOMEM
ENTRE OS HOMENS

Armand Gatti

INTRODUÇÃO

A História Geral da Dramaturgia Brasileira está ainda por escrever-se. Felizmente, porém, para aqueles que acreditam ser o Teatro a mais viva manifestação da vida da cultura e do pensamento social de um povo, há promessas - como a que nos faz um historiador e crítico do porte de Sábato Magaldi, em seu Prefácio à 2a. edição do Panorama do Teatro Brasileiro - de que tal lacuna venha a ser sanada dentro em breve.

Felizmente, repetimos, uma vez que conhecer o teatro no Brasil contemporâneo equivale a conhecer-nos a nós mesmos. Há quarenta anos o teatro, no Brasil, vem-se impondo como a expressão mais avançada de nossa consciência histórica como povo contribuindo, como talvez nenhum outro setor de nossa vida cultural, para que, tomando uma consciência cada vez mais clara de sua existência, este povo venha a ampliar sua participação em todo o processo da vida nacional.

Para o setor do povo que constitui seu público, o teatro brasileiro de há muito deixou de ser o passatempo ameno que fora em outros tempos, para se tornar uma oportunidade de reflexão, de tomada de consciência, de participação em um pensamento inquieto, inquiridor, polêmico, provocador e estimulante.

Seus autores, na maioria dos casos, representam a vanguarda do pensamento estético e político do país, atentos como estão às mais sérias questões que afetam a vida do homem e da comunidade brasileira.

Dentre esses autores, Gianfrancesco Guarnieri é, inquestionavelmente, não só um pioneiro, como um dos nomes mais significativos.

Entretanto, nossos autores teatrais, tanto do passado quanto presente - com algumas exceções mais recentes, entre as quais se contam precisamente os analisados pelo próprio Sábato Magaldi - têm sido pouco estudados individualmente. Diante disso, o estudo a que nos propomos, mesmo longe de abranger todos os aspectos de uma obra tão extensa e variada quanto a de Gianfrancesco Guarnieri, pode ser visto como uma contribuição, ainda que restrita. Seus objetivos são bem precisos: procura inserir a obra do autor no panorama histórico e sócio-cultural do país, buscando mostrá-la como expressão teatral - portanto, poética - de determinadas experiências político-sociais que nosso povo tem vivido nestes últimos vinte anos. Acreditamos que só colocada dentro da história das lutas, apreensões e esperanças do povo a quem se dirige e por quem fala, o teatro de Gianfrancesco Guarnieri adquire sua dimensão completa.

Quanto ao esquema de trabalho que procuramos seguir, cabe-nos esclarecer o seguinte: em primeiro lugar, pensamos que o conjunto da obra de Guarnieri (dentro dos limites que aqui nos impusemos) pode ser visto como um todo, em que se distinguem "blocos" ou grupos de peças, representativos de determinados momentos na criação do autor, ou de certas tendências temáticas, que, por sua vez, correspondem a preocupações específicas acerca de aspectos da vida social e política do país.

Assim, poderemos reunir em um primeiro bloco, Black-tie, Gimba e A Semente, as peças de temas urbanos, respectivamente de 1958, 1959 e 1961; a seguir, nos parecem constituir um bloco único por suas afinidades temáticas, embora relativamente distantes no tempo, uma da outra, O Filho do Cão e Marta Saré,

a primeira de 1964 e a segunda de 1968; de 1965 e 1967 são Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes, as peças trabalhadas diretamente com Boal e o grupo do Arena; a essas se podem associar, por um lado, a própria Marta Saré, e, por outro, pela temática, Castro Alves Pedre Passagem (ainda que o autor negue tal possibilidade, quando ela lhe é sugerida como o foi, por Fernando Peixoto, durante a entrevista de 1978, para a Revista Encontros com a Civilização Brasileira); Animália, de 1968, peça curta que por suas peculiaridades de criação e apresentação terá de ser examinada isoladamente, Botequim, Um Grito Parado no Ar e Ponto de Partida, respectivamente de 1973 e 1976, poderão ser reunidas em um grupo que o autor designa como "teatro de ocasião". (Ainda aqui esta não seria a organização de Guarnieri para suas peças, uma vez que coloca nesse "teatro de ocasião" também Castro Alves).

Nessa ordem, aproximadamente, foram estudados os textos. Paralelamente ao estudo das peças, procuramos levantar a crítica que elas foram suscitando, ao longo do tempo. Com isso, buscamos refazer, o mais completamente possível, o fenômeno que tais acontecimentos representaram no "continuum" de nossa vida teatral e social. Os artigos escritos sobre o autor e sua obra, a partir de sua estréia como dramaturgo, foram dados de extrema importância para nossas considerações. A crítica representa, sem dúvida, precisamente o polo receptor do fenômeno da comunicação iniciado na emissão do texto e desempenha, a nosso ver, na história do teatro, uma função que supera mesmo a função da crítica literária ou de qualquer outra forma artística, na medida em que se constitui o único registro efetivo de um fenômeno que, sendo fugaz por natureza, só se dá na atualidade de sua ocorrência, como o teatro. Ela nos dá, com muita precisão, a noção do meio em que

circula ou circulou aquela mensagem codificada pelo texto teatral, indica-nos as possibilidades de decodificação dessa mensagem, seu valor de uso, no universo cultural e social em que se estabelece. Acreditamos, em suma, que a noção global da importância de determinada obra de teatro, especialmente se contemporânea, quando este valor de uso é ainda vivo para nós, só ocorre na visão conjunta da obra e da reflexão crítica por ela suscitada.

Concomitante com o levantamento da crítica jornalística sobre as peças de Guarnieri - que, por outro lado, nos serviram de apoio em nossa argumentação, estivéssemos ou não concordes com ela - buscamos nos depoimentos do autor, em entrevistas e reportagens, a complementação necessária para uma visão e uma avaliação mais precisas de seu trabalho. Por elas, tornou-se possível, por exemplo, ver que Guarnieri trabalha sempre com objetivos muito bem definidos e com inteira consciência desses objetivos e dos meios de que dispõe para alcançá-los. Tornou-se possível acompanhar o desenvolvimento paralelo dos recursos do autor em termos estéticos e de sua visão de mundo: de seu amadurecimento como artista, em suma. Tornou-se também possível perceber as oportunidades em que houve algum descompasso entre as metas fixadas para o trabalho e sua execução.

O estudo dos textos e a pesquisa da crítica que acompanha sua realização cênica fez-se na ordem cronológica em que eles foram sendo encenados, de Eles não usam Black-tie a Ponto de Partida. Constituem exceção a esse esquema o estudo de Zumbi e Tiradentes, que deixaram de ser objeto de estudo específico como textos, embora o tivessem sido como processo de trabalho, pelas seguintes razões: em primeiro lugar, porque se tratava de textos que,

por serem de coautoria, não permitiam o discernimento do que seria propriamente de Guarnieri do que pertenceria a Boal; em segundo lugar, porque a realização destas peças foi, como é sabido, acompanhada de intensa e elaborada teorização de Boal, teorização da qual Guarnieri participa mal ou a contragosto. Discutir, portanto, os textos em si, ou a teorização a seu respeito, levaria a ultrapassar os limites que nos propusemos aqui.

No entanto, Zumbi e Tiradentes (a primeira, especialmente) foram marcantes para Guarnieri como processo de trabalho (mais talvez que como realização sua na qualidade de autor): por isso procuramos referir-nos basicamente a esse processo, assinalando a importância que teve para o dramaturgo, particularmente como aprendizado de uma linguagem que seria largamente utilizada e reelaborada em seu teatro posterior, de Marta Saré em diante.

Como procuramos deixar claro em nossa proposta inicial, o presente estudo se atém, fundamentalmente, aos textos escritos para teatro (peças), encenados profissionalmente entre 1958 e 1976, isto é, abrange o período que vai da estréia de Eles não usam Black-Tie à estréia de Ponto de Partida, ficando excluídos, portanto, textos não encenados por qualquer motivo, como Basta, textos escritos depois de 76, textos produzidos para a TV (O Cimento, por exemplo), ou para "shows", como Me dá o Mote e Tempo de Guerra, bem como um libreto de ópera: Um Homem Só.

Quase todas as peças de Guarnieri examinadas se encontram publicadas em livros, editados por editores variados (V. Bibliografia do Autor) ou por Revistas, com exceção de Marta Saré e Animália, que permanecem em textos mimeografados, dos quais nos utilizamos neste trabalho.

Além do estudo dos textos e da crítica, que constituem o corpo central da Dissertação, procuramos traçar inicialmente, um panorama que, sem ser completo, é elucidativo, do estado da dramaturgia brasileira, da estréia de Vestido de Noiva, em 43, ao tempo da estréia de Eles não usam Black-Tie, em 58, a fim de tornar mais claras as razões da importância atribuída à peça do jovem autor que Guarnieri era em 58.

Parece-nos, por outro lado, conveniente, acrescentar um Apêndice que pudesse fornecer elementos que, ainda que laterais, ou externos, são esclarecedores sobre a significação geral das peças e sobre o momento em que foram produzidas.

A Bibliografia específica sobre Guarnieri é constituída, na sua grande maioria - até podemos dizer, excetuando-se o capítulo que lhe dedica Sábato Magaldi no seu Panorama do Teatro Brasileiro, na sua totalidade - de artigos (mesmo quando incorporados a livros) ou ensaios de pequenas proporções, (o que não impede que alguns deles sejam extremamente importantes e profundos, praticamente definitivos). São igualmente importantíssimos, como dissemos, certos depoimentos e entrevistas, tais como o Depoimento ao SNT, em 76, e a Entrevista a Fernando Peixoto, em 78, repetidamente mencionados em nosso texto.

De outro lado, o conhecimento do Anteprojeto de Manifesto do CPC, referido e citado nas Conclusões, nos parece de grande relevância para a visão global dos fundamentos da obra de Guarnieri, na medida em que nos permite inseri-la no contexto geral da cultura brasileira enraizada nas preocupações típicas de duas décadas das mais significativas na história contemporânea brasileira, do ponto de vista do desenvolvimento social e da criação de uma cultura popular e nacional: a de 50 e a de 60.

1. UM TEATRO À PROCURA DE AUTOR: O PERÍODO
ANTERIOR À DRAMATURGIA SOCIAL DO ARENA

"A situação financeira do Arena era tão difícil em 1957, que por pouco José Renato não decidiu encerrar suas atividades. Para não fazê-lo melancolicamente, ele preferiu montar uma peça de um dos atores do grupo: Eles não usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri, estreada a 22 de fevereiro de 1958. E essa obra levada quase em desespero de causa, se tornará não só a salvação do Arena, mas um marco histórico fundamental do teatro brasileiro".

Com essas palavras, Sábato Magaldi e Maria Teresa Vargas assinalam em "Cem Anos de Teatro em São Paulo"¹ o nascimento da obra de Gianfrancesco Guarnieri.

Em abril desse mesmo ano, justamente "na euforia trazida por Black-tie, o Arena dá início ao "Seminário de Dramaturgia"². O Seminário haveria de revelar uma nova geração de autores bem característica, integrada por alguns nomes tão significativos como o do próprio Guarnieri e o de Oduvaldo Vianna Filho, entre outros.

Porém, mais do que isso, o Seminário haveria de revelar, naquele momento, a possibilidade da elaboração e existência efetiva de uma dramaturgia nacional viva, capaz de adequar nosso discurso teatral (então defasado nesse nível) ao momento histórico e social que estávamos vivendo e, ao mesmo tempo, colocar-se esteticamente à altura do desenvolvimento que o próprio

teatro brasileiro já havia alcançado em seus outros aspectos, desde a década anterior.

É verdade que desde 1943, Vestido de Noiva³ encheu de esperanças os que viam crescer o teatro brasileiro, saído da estagnação das décadas anteriores. A consciência da importância do teatro como expressão de nossa vida social vinha-se impondo, e se tornara, a partir de meados da década de 40, cada vez mais clara e definida.

Mas Vestido de Noiva, que agitara os meios intelectuais do país como o teatro talvez nunca tivesse conseguido fazer antes⁴, permanecera esporádica. A crônica que acompanha entre otimista e preocupada o crescimento da cena brasileira, vai nos anos seguintes, consignando a ausência do autor nacional. Sábato Magaldi, no III, da citada série de artigos, transcreve matéria publicada no jornal "O Estado de São Paulo", em 1946, na qual a situação do teatro brasileiro é considerada paradoxal:

"Por um lado nosso teatro está florescendo como nunca. Principalmente no Rio de Janeiro (mas e os autores brasileiros?). Viriato Correa, Oduvaldo Vianna, Armando Gonzaga, incapazes de se renovar, foram desaparecendo aos poucos até cair na penumbra (...). O decênio de 30 revelou somente um autor capaz de fazer vibrar a assistência: Joracy Camargo. Nos últimos anos tivemos revelação, única aliás: Nelson Rodrigues".

"Principalmente no Rio de Janeiro" é uma expressão que se refere, com certeza, ao Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, que, desde 1938, abriu uma das alas do movimento

de renovação teatral entre nós, seguida de perto pelo Teatro Unversitário, que a partir de 1940 desenvolvia atividade de tipo semelhante; mas alude especialmente a Os Comediantes, o grupo então ainda amador, que, em 1943, sob a revolucionária direção de Ziembinski, lançara Nélson Rodrigues. (Dada a importância do evento, pode-se seguramente falar em lançamento, embora Nélson Rodrigues já tivesse sido encenado antes de 1943.)⁵

Entre Vestido de Noiva, porém, e Eles não usam Black Tie, muita água haveria de correr. Depois do achado daquela peça do autor carioca, Os Comediantes não encontram mais um texto brasileiro à altura de suas pretensões. Há várias tentativas, nos anos subsequentes, sem grande resultado: em 46, recorrem a Mulher sem pecado, para "aproveitar o filão" já que "Nelson Rodrigues era (...) a grande vedete", segundo a expressão de Gustavo Dória⁶; em 47, encenam uma adaptação de Terras do Sem Fim, feita por Graça Mello e a seguir um texto de Edgar da Rocha Miranda, Não sou eu..... Mas voltam sempre a Vestido de Noiva que se torna a peça de sustentação do grupo: depois da estréia em fins de 43, a obra tinha sido apresentada em São Paulo, em 44, voltando novamente ao cartaz, no Rio, em 45, 46 e 47. Neste último ano, volta também a São Paulo, após a profissionalização do elenco. Na apresentação de 47, Vestido de Noiva pôde contar com a interpretação de duas promissoras jovens atrizes - Maria Della Costa e Cacilda Becker - mas é também o espetáculo com o qual Os Comediantes encerram suas atividades.

Pode-se perceber claramente, nas tentativas mencionadas, a busca insistente do autor nacional, que vinha aliás, de uma época anterior a Vestido de Noiva, segundo o mesmo Gustavo Dória. Da mesma forma, na freqüente retomada do texto de Nélson Rodrigues, independentemente da intenção de aproveitar o sucesso

obtido, se revela a carência de textos brasileiros de nível equivalente.

Um levantamento do mesmo tipo acerca do T.B.C., por exemplo (para não falarmos de outros elencos), ou, para sermos mais explícitos, acerca das peças nacionais encenadas por aquela companhia, desde sua fundação em 1948 até 1958 (ano que nos interessa como limite de nossas considerações), nos revelaria uma escassez semelhante.

Sabe-se que, esporadicamente, o T.B.C. levou à cena textos de Edgar da Rocha Miranda, Guilherme Figueiredo, Lúcia Benedetti, Lourival Gomes Machado ou outros; ou que, não esporadicamente, mas com grande frequência, montou peças de Abílio Pereira de Almeida, e que a elas recorria repetidamente sempre que se encontrava em dificuldades financeiras. Só no final, passada a sua fase áurea, também já por influência do Arena e de novas circunstâncias, fez Guarnieri, Dias Gomes ou Jorge Andrade.⁷

Evidentemente, em se tratando de T.B.C., pode-se a vocar neste particular, isto é, no tocante à escolha de repertório, a falta de interesse específico por um programa de nacionalização do teatro. Pode-se afirmar que há, ao contrário, a tendência a preferir uma dramaturgia de cunho predominantemente universal ou melhor dizendo, internacional. Pode-se, em resumo, argumentar com a postura ideológica que, mercê das condições de sua criação e manutenção, consciente ou inconscientemente, tinha assumido a casa da R. Major Diogo. Esta, porém, é uma questão em cujo mérito não nos cabe entrar aqui, por enquanto. O certo é que não se trata só do T.B.C. E embora se possa afirmar que a dramaturgia brasileira produzira, depois de Nelson Rodrigues, obras do porte de A Moratória, de Jorge Andrade e o Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna⁸, respectivamente em 55 e 56 (data

da apresentação desta última no Rio), bem como que contara com um fenômeno tipo Silveira Sampaio, por exemplo, que desde o início da década de 50 conquistava os favores do público e da crítica, o fato da "escassez" nesse período permanece.⁹

Propositadamente empregamos a palavra entre aspas: trata-se menos da ausência quantitativa de dramaturgos nacionais, que da carência de certa espécie ou qualidade de dramaturgia: uma dramaturgia conseqüente em termos de eficácia e representatividade no panorama da cultura brasileira. Por dramaturgia conseqüente e eficaz entendemos aquela que, captando convenientemente determinada atmosfera espiritual, certa expectativa social e cultural em dado momento histórico da vida de uma comunidade, bem como a necessidade de expressão que ela implica, é capaz de incorporar dramaticamente os elementos que definem essa atmosfera e esse momento e, do mesmo passo, definir caminhos no que concerne ao discurso especificamente teatral.

Dentro do período a que nos referimos, isto é, nos quinze anos que vão da estréia de Vestido de Noiva, em 43, à estréia de Eles não usam black-tie, em 58, algumas obras relativamente brilhantes apareceram na dramaturgia nacional: já mencionamos, por exemplo, Abílio Pereira de Almeida, como Silveira Sampaio; outros poderiam ser referidos: nenhum deles, porém, ultrapassa, em última análise o âmbito da peça de costumes burgueses, nenhuma ultrapassa o nível da sátira ou do drama de caráter moral, estritamente realista. De maneira que, além de Black-tie, só em relação a A Moratória e ao Auto da Compadecida se pode falar em dramaturgia conseqüente, nos termos em que a conceituamos. As quatro peças referidas Vestido de Noiva, A Moratória, Auto da Compadecida e Eles não usam black-tie - marcam, em fins da década de 50, quatro pontos-chave do nosso teatro. Em 1962, conside

rando o conjunto da obra de cada qual, produzida até aquele momento, Sábato Magaldi afirma que seus autores

"Nélson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna trouxeram ... até o momento, as contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira" ¹⁰

Tais contribuições se dão em termos de uma análise mais ampla e mais profunda de nossa realidade social e dos problemas do homem brasileiro, dentro das condições peculiares em que vive.

Enfatizando aspectos diferentes da realidade social e humana que é a nossa, criando linguagens claramente distintas, respondendo a motivações específicas em cada caso, as quatro peças compõem, no entanto, em fins da década de 50, um quadro bastante significativo. O teatro tinha começado, com algum atraso, a realizar aquele "aggiornamento" da mentalidade artística brasileira que o Modernismo iniciara algumas décadas antes, no terreno das demais artes.¹¹ Nossa condição real de povo ainda marcado pelo colonialismo e pelo subdesenvolvimento tanto social como cultural, o homem brasileiro e os contrastes e desequilíbrios de toda ordem a que está sujeito, começam a ser encarados - e utilizados - sem pudores ou falsos idealismos patrióticos e/ou literários, como material válido de elaboração artística. Mais do que isso: como único material válido de que dispõe o artista brasileiro, que nele deve fixar o olhar atento, intensamente crítico e, ao mesmo tempo, profundamente comprometido.

Não nos compete estudar aqui, evidentemente, em profundidade e amplitude - e nos seus aspectos mais importantes e significativos - os quatro tipos de dramaturgia assinalados pelo crítico e historiador do nosso teatro. Nosso objetivo se fixa em Eles não usam black-tie e nos caminhos da criação de Gianfran

cesco Guarnieri. No entanto, sumariamente, e dentro da linha de considerações que vimos fazendo, poderíamos apontar, em relação a essa dramaturgia: o interesse pelo aproveitamento, em termos de elaboração ficcional, de elementos da psicanálise que uma contínua vulgarização das teorias de Freud vinha promovendo desde as primeiras décadas do século. Essa visão "popular" das idéias freudianas, aplicada às condições do quotidiano da burguesia nas grandes cidades do país, que se iam transformando em metrópoles, trazia para a cogitação do escritor brasileiro a possibilidade de exploração desse veio. É com certeza o caso de Nélson Rodrigues.¹² O empenho em descrever, sem os retoques da convenção literária vigente no teatro, a condição psíquica de uma personagem que é bem característica da classe média urbana brasileira, colocada em situação de crise, leva-o a buscar uma linguagem teatral específica, uma estrutura que a todos os títulos se aproxima da estrutura das peças do teatro expressionista.¹³

O grande mérito de Nélson Rodrigues foi ter encontrado para o nosso teatro - e no caso de Vestido de Noiva com enorme felicidade - essa estrutura e uma linguagem inteiramente pertinentes.

De outra parte, temos o problema do desenraizamento do indivíduo, ou grupo, de determinada classe, que os revezes das transformações sociais deslocam violentamente de um universo para outro - no caso do rural para o urbano. O conflito de valores com que se defronta esse indivíduo (ou grupo de indivíduos), colocado em situação extrema de mudança constituem a tônica da dramaturgia de Jorge Andrade. Ainda neste caso, a criação tem raízes na realidade brasileira, analisada com uma grande sensibilidade à qual poderíamos chamar sociológica, de vez que consegue captar com notá-

vel força e acuidade a atuação dos grandes abalos sociais sobre o comportamento e a psicologia dos indivíduos e dos grupos. Ainda uma vez aqui, a necessidade de dizer algo muito especialmente captado, levou o autor a encontrar uma forma sua, pessoal e renovadora: A Moratória, tanto quanto Vestido de Noiva, manipula não convencionalmente vários elementos da estrutura, particularmente o tempo e o espaço ficcionais e os utiliza com grande eficiência, tendo em vista os objetivos da discussão que a peça levanta.

A fixação poética dos elementos da cultura popular, que por sua natureza envolvem a fixação dos condicionamentos sociais é outra das direções apontadas para o teatro brasileiro, nos fins dos anos 50. Coube a Ariano Suassuna trabalhar com maestria essa linha, que no seu caso se referia especialmente ao Nordeste. Nesse teatro, que tão claramente se liga à tradição medieval e renascentista do teatro peninsular, há também um caminho de análise de aspectos relevantes da realidade social brasileira. É justamente essa análise que o torna válido e vivo e, como nos casos anteriores, não apenas uma bem realizada experiência formal e estética.

No entanto, dentre as "contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira" que Sábato Magaldi aponta já em 1962, talvez a mais efetiva e, com certeza, a mais continuada é a de Gianfrancesco Guarnieri.

Das várias formas de aproximação, análise e discussão da realidade social brasileira que o teatro está empreendendo desde a década de quarenta e que se intensifica e amplia a partir da segunda metade do decênio seguinte, a de Gianfrancesco Guarnieri é, sem dúvida, a que abrange a área mais ampla e sensível de

preocupações e interesses. Sua dramaturgia é provavelmente, entre nós (cronologicamente falando), a primeira (depois da de Oswald de Andrade não realizada cênicamente) que supõe claramente bases políticas e ideológicas.¹⁴ Não discutiremos aqui a pureza, o nível teórico ou mesmo a validade dessas bases. O que nos interessa é assinalar a abertura de caminhos para a discussão atualizada, no teatro, que ela propicia. É assinalar a importância dessa abertura num momento em que se sentia, no âmbito do teatro brasileiro em geral (e do Arena, em particular), profunda necessidade de uma discussão de tipo social, que deslocasse o ponto focal de interesse do texto dramático, do campo psicológico individual (que apesar de tudo é ainda o das peças de Jorge Andrade) para o campo propriamente social.

Ao lado desse aspecto, releva apontar a existência de certas linhas que marcam o conjunto da produção de Gianfrancesco Guarnieri e a tornam especialmente significativa. Em primeiro lugar, trata-se de uma obra construída continuamente, sem interrupção, desde os seus começos até os dias atuais. Entre a encenação de uma peça e a de outra, no período que vai de 1958 a 1976 (que estamos examinando), não há intervalo maior que quatro anos. (Isso sem levar em conta, o trabalho como autor de T.V., que vem realizando paralelamente, aspecto de que não nos ocuparemos no momento).

Esta continuidade, que dá à obra um volume já de si relevante, confere-lhe, ao mesmo tempo, a categoria de testemunho atento e crítico da vida brasileira de nossos dias e se torna particularmente significativa se atentarmos para as condições em que se processava atividade cultural no Brasil nestes últimos anos.

Por outro lado, embora bastante estendida no tempo, a criação de Gianfrancesco Guarnieri conservou uma coerência e uma fidelidade a si própria que na dramaturgia brasileira - mas em outros termos - só pode ser comparada à da obra de Jorge Andrade. Paralelamente a essa coerência, entretanto, e vista como um todo, apresenta uma linha de desenvolvimento em termos de linguagem e construção, que permite perceber um efetivo amadurecimento, uma evolução, que vai do realismo quase ingênuo das primeiras peças (perfeitamente defensável em termos estéticos, aliás) à elaboração da fábula poética, passando pela "desestruturação" das peças históricas da fase "Arena Conta" (trabalhadas em conjunto com Boal) e continuada em textos como Animália, Marta Saré e Castro Alves Pede Passegem. Este enriquecimento da narrativa teatral de Guarnieri tem sido explicado - por ele mesmo e muitas vezes pela crônica que acompanha o desenvolvimento de seu trabalho - quase que apenas como fruto de determinadas circunstâncias externas. O autor denomina mesmo "teatro de ocasião" às suas últimas peças. Tentaremos mostrar - embora sem descartar o fato real da existência dessas circunstâncias, que poderíamos considerar não só condicionantes, mas coercitivas - até que ponto, de qualquer forma, as modificações na estrutura de seus textos correspondem ao mesmo tempo a um amadurecimento interno, o qual se dá, indissolúvel e simultaneamente, a nível da visão de mundo do autor - que se amplia e se enriquece sem negar princípios básicos - e a nível de seu empenho criativo, de suas necessidades de expressão.

Ainda mais: é importante considerar que a obra de Gianfrancesco Guarnieri conserva, ao longo de todo o seu desenvolvimento, um caráter acentuadamente popular. Não ignoramos a

dificuldade de definir o "popular" em teatro. Mas tentaremos, a despeito disso, circunscrever a flutuação desse conceito (utilizando inclusive a visão que o próprio autor tem do problema) e apontar, na obra do dramaturgo, elementos que nos parecem, insofismavelmente, marcá-la como popular.

A verdade, enfim, é que, com Eles não usam Black-Tie, o Teatro de Arena encontrava naquele momento o seu autor, o dramaturgo que o trabalho do grupo estava exigindo - primeiro de uma série - e o Teatro Brasileiro contemporâneo, uma de suas vozes mais autênticas e expressivas.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
=====

- 1 Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas. "Cem Anos de Teatro em São Paulo", IV, O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 10/01/1 976.
- 2 idem.
- 3 Estreada no Rio, a 28/12/43.
- 4 É precisamente esta a conclusão a que se chega lendo, por exemplo, as afirmações de Gustavo Dória, em "Os Comediantes" Revista Dionysos, do S.N.T. do M.E.C., nº 22, de dezembro de 1 975. (V. Apêndice . 1:1).
- 5 Mulher sem pecado, peça de Nelson Rodrigues anterior a Vestido de Noiva, tinha sido montada um ano antes (1942), pelo elenco oficial da Comédia Brasileira "sem qualquer êxito" segundo Gustavo Dória - obra citada, p. 27.
- 6 Gustavo Dória. - idem. ibidem.
- 7 Sábato Magaldi confirma esta visão, em "Há 25 anos São Paulo aprendia a ver Teatro com o T.B.C." Jornal da Tarde , 11/10/73 (V. Apêndice 1:2).
- 8 A Moratória foi estreada no Teatro Maria Della Costa, em 1 955 e o Auto da Compadecida, embora escrita em 1 955 e já apresentada no Recife, alcança repercussão em 1 956 , quando da apresentação no Rio, durante a realização do I Festival Nacional de Teatro Amador, pelo Teatro Adolescente do Recife.
- 9 V. Apêndice 1:3.
- 10 Sábato Magaldi. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1 962,

- 11 V., a este respeito, Dácio de Almeida Prado. "O Teatro", em O Modernismo, que reúne os trabalhos apresentados no curso do VI Festival de Inverno dedicado ao Modernismo, Coordenação e Organização de Affonso Ávila. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975, p. 139 e seguintes.
- 12 Ruggero Jacobbi chama a atenção para o que considera "uma tendência psicanalítica em Nelson Rodrigues". Ruggero Jacobbi. Teatro in Brasile. Bologna. Documenti di Teatro, Cappelli Ed., 1961, p. 89.
- 13 Nossa convicção é que as características expressionistas de Vestido de Noiva estão já presentes na estruturação dos conteúdos da obra e determinam a forma dramática da peça, independentemente da linha que lhe imprimiu a encenação de Ziembinski. (V. Apêndice 1:4).
- 14 Sobre algumas peças de intenção social, anteriores a Guarnieri e a Eles não usam Black-Tie, na dramaturgia brasileira, v. Apêndice 1:5.

2. ECLOSÃO E ESTABELECIMENTO DE UMA

DRAMATURGIA: ASPECTOS CRÍTICOS E SOCIOLÓGICOS

2.1. - Black-tie e a Crítica

Uma pesquisa acerca das reações da crítica a Eles não usam black-tie permite verificar, com clareza, até que ponto a peça vinha responder, naquele instante, a uma preocupação dessa mesma crítica e, portanto, a uma preocupação geral (por parte dos que tinham a capacidade e a possibilidade de refletir sobre as condições do nosso teatro), com a ausência de certos elementos na dramaturgia nacional.

Quase unanimemente, os críticos ressaltam a importância da peça, mencionando-lhe as qualidades de fatura e funcionalidade em termos teatrais. O fator juventude do autor (Guarnieri tinha então 24 anos), assim como sua origem "teatral" (ele era conhecido desde 1955 como ator) são quase sempre assinalados com certo entusiasmo, em frases em que se patenteia a confiança em uma obra que nascia de forma tão promissora. Essa mesma juventude, por outra parte, é invariavelmente invocada - e com muita presteza - para justificar os defeitos e fraquezas do texto.¹

De maneira geral, porém, no balanço qualidades/defeitos, as primeiras se sobrepõem de tal forma aos segundos, que o saldo é decididamente positivo. O certo é que Eles não usam black-tie, estreada no Teatro de Arena a 22 de fevereiro de 1958, desperta inúmeros elogios e leva a análises que são ora mais superficiais, ora mais detidas e pertinentes; ou conduz a certas extrapolações um tanto extravagantes, como é o caso de algumas das que fez Paulo Francis.

Desde a apresentação que o próprio diretor José Renato faz da peça se pode perceber que há uma consciência de sua significação, principalmente em termos do trabalho que o grupo do Arena vinha desenvolvendo:

"Revelar um autor com as qualidades de Gianfrancesco Guarnieri - diz ele - não é cumprir nenhuma lei de obrigatoriedade de apresentação de peças nacionais, mas justificar e dignificar os três anos de luta do nosso teatro. Somente esse fato, a encenação desta peça, bastaria, temos a certeza, para considerarmos nosso objetivo plenamente atingido."²

É interessante notar que já então, ao lado do entusiasmo com que é saudado o jovem autor ("... lança-se como autor e o faz de maneira muito acima do comum no panorama do teatro brasileiro."), aquele caráter da peça responsável pelo lugar assinalado que vai ocupar na história da dramaturgia nacional é, de certa forma, identificado e apontado: "... é a primeira peça séria escrita sobre as favelas cariocas, pondo de lado seu aspecto exótico e pitoresco", diz a crítica. E adiante: "O autor mostra um conglomerado humano que luta, que sofre, que vive e que tem uma consciência clara de sua função social"³

Embora as afirmações do texto de Delmiro Gonçalves cheguem muito perto do núcleo da questão e apontem na direção correta do que na peça de Guarnieri é seu valor central, na verdade, a proximidade do acontecimento não permite que esse núcleo seja alcançado. Evidentemente não se tratava apenas de uma peça

séria - a primeira - "sobre as favelas cariocas, pondo de lado seu aspecto pitoresco e exótico", mas da primeira peça em que a gente dessas favelas tem um "status": é uma classe (e não apenas um "conglomerado humano") e se torna o foco da narrativa dramática. Os fatores ausência do aspecto pitoresco e exótico" e seriedade tornam-se, talvez, subsidiários (são manifestações visíveis no particular da fábula), diante daquilo que é efetivamente novo: a nova perspectiva a partir da qual Guarnieri escrevia e analisava a realidade social.

Mais ou menos a mesma coisa ocorre ~~com~~ outras críticas cronologicamente próximas à estréia. Ainda em 58, alguns meses depois, em abril, Paulo Mendonça assinala em "Anhembí" o aparecimento da peça como " um acontecimento da maior importância na história do teatro brasileiro"⁴. E embora não se preocupe muito com justificar essa afirmação e não aponte as razões da importância que lhe atribui, acrescenta que o autor "pensa claramente os problemas que aborda e os expõe, em cena, com lucidez e convicção".

Entre os comentários de Paulo Mendonça nessa crítica, ocorre um especialmente curioso e, se devidamente interpretado, bastante significativo: o título da peça não lhe agrada. E ele afirma:

"Diga-se desde já que o título é infeliz, de vez que não dá idéia do que seja a peça e que se presta a analogias com um gênero de pseudo-sátiras sociais, consagrado pelo sr. Abílio Pereira de Almeida, gênero por todos os títulos inferior e do qual Gianfrancesco Guarnieri devia desli

gar-se por completo, mesmo como antítese desejada, quando mais não fosse, por razões de higiene mental".

Por trás desse azedume, pode-se perceber um fato com algum sentido: a consciência da crítica no tocante à insuficiência da sátira social no estilo Abílio Pereira de Almeida, o dramaturgo brasileiro do T.B.C., e o implícito reconhecimento não só da superioridade em relação àquela sátira, como do pioneirismo de Black-Tie.

Em 1959, Décio de Almeida Prado, em um artigo dos mais isentos e bem pensados, em que analisa em conjunto as duas peças de Guarnieri que tinham sido apresentadas até então -Eles não usam Black-Tie e Gimba, afirma:

"Eles não usam Black-Tie, se não estamos enganados, põe diretamente o dedo na ferida (o grifo é nosso).

A greve é seu tema ostensivo, uma greve operária, de reivindicação de melhores salários que acaba por separar pai e filho"⁵

Sem dizer claramente que aquela ferida é a decisão pró ou contra a greve, nem referir-se ao momento histórico que faz de uma decisão sobre greve algo tão importante, uma "ferida" que pode ou deve ser tocada, o crítico de O Estado, excelente observador e de antenas ligadas, identifica aí o fulcro central da

obra, a razão básica de sua importância. Porque, evidentemente, a importância maior de Eles não usam Black-Tie não estará, para críticos da categoria de Décio de Almeida Prado, simplesmente no tratamento realista que o autor tinha dado ao seu tema. Ingenuidade desse tipo aparecia em outras situações, como a de Bruna Bacherucci, por exemplo, que não via na peça de Guarnieri "nenhum sentido polêmico" (sic), mas a mais "escrupulosa aderência à realidade", elogiava-a principalmente por ser uma obra em que a realidade é "apresentada num tom dramático e faceto que é justamente o tom da realidade de todos os dias" e porque "a peça faz rir e chorar: é irônica e dramática, sentimental, com leves pontas de humorismo".⁶ Apreciava-a, enfim, como apreciaria uma telenovela ...

Não é esse, obviamente o caso de Décio de Almeida Prado, como como dizíamos, nem de outros analistas, que não estariam propriamente avaliando a peça por suas possibilidades miméticas ...

Uma visão, que embora expressa em breves palavras é digna de registro, tanto por seus acertos como pela miopia que revela em alguns aspectos, é a de Walmir Ayala. Em 1960, comentando ligeiramente a apresentação de Black-Tie no Rio, diz:

"Tivemos ... Eles não usam Black-Tie de Gianfrancesco Guarnieri pelo Teatro de Arena de São Paulo. Outro espetáculo perfeito - talvez mais próximo de nós no tempo e espaço" (acabara de comentar a apresentação de O Mambembe, na direção de Gianni Ratto).

Fazendo-nos participantes de um drama existencial de afirmação que nos é muito

(a peça).

familiar, /revelou-nos este autor teatral por excelência, precária na literatura, e xuberante no diálogo, na fluência, abordando o incidente banal e inflamando-o de coração comovidamente."

Curioso o acerto na consideração de Guarnieri como um "autor teatral por excelência", diferente de um "escritor" ou "literato", nos termos habituais (aspecto para o qual parece ser ele o primeiro crítico a chamar a atenção), ao lado de uma estreiteza que não lhe permite ver no assunto da peça senão um "incidente banal" tratado "comovidamente com o coração".⁷

Por duas vezes ao menos, o crítico Paulo Francis se refere a Black-tie: a primeira, em 1960, por ocasião da estreia no Rio; a segunda, em um artigo em que confronta Nelson Rodrigues e Guarnieri, escrito em 1961⁸. No primeiro texto, afirma:

"Eles não usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri, a partir da insofisticação de títulos que pode ser também um desafio a conceitos de vulgaridade, serve à geração de hoje como Look back in anger ... de John Osborne serve à juventude britânica, à juventude que se conscientiza, que participa intelectualmente de seu destino, que procura saber aonde vai. Ambas as peças são exigências de esclarecimento, revelam uma ânsia de libertação do caos e frustrações que constituem a essência da vida social de hoje, na Inglaterra e no Brasil."

Atiladamente, como se vê, vai ao centro da questão. No entanto, no desenvolvimento das considerações que tece, tenta formular essa questão por caminhos tortuosos, que passam por extrapolacões um tanto extravagantes, em nosso entender. Em suas afirmações há, por exemplo, implícita, a idéia de que a experiência das dificuldades financeiras do grupo a que Guarnieri pertencia, está presente no tipo de reivindicaçãõ em que se baseia a estória de Black-tie. Essa visãõ - extremamente simplificadora, sem dúvida - aparece confirmada e explicitada justamente no segundo texto a que aludimos, o de 1961, que já agora inclui referências a Gimba e a A Semente. Aí afirma que Guarnieri "saiu do nada teatral", dizendo:

"Em 1954 ou 1955 era apenas um intérprete promissor do Arena em São Paulo... Ele ganhava cinco mil cruzeiros por mês. Com alguns companheiros do elenco fazia até a faxina do teatro. Em Black-tie está a história desse tempo. O protagonista, um operário hesita entre ser bem comportado sob os patrões, garantindo o sustento dos seus e uma vida tranqüila, e aliar-se aos colegas grevistas, em solidariedade com sua classe. Guarnieri faz do rapaz um traidor e não o vilipendia por causa disso Uma idéia profunda como todas as idéias de Guarnieri para suas peças. Entre os atores do Arena naquela época, Guarnieri deve ter sentido uma vontade grande de mandar tudo às favas e ceder ao mundo burguês. E como todos os profissionais alfabetizados do teatro brasileiro, houve tempo em que hesitou entre seguir o caminho de Bloch &

Abílio, ou o seu. O sucesso veio, porém, numa escala com poucos precedentes de autores de qualidade. Black-Tie foi encenada quase por acaso. O diretor da companhia, José Renato, era contra. O outro diretor, Augusto Boal, tinha deixado o grupo. Foi o elenco que insistiu no texto. Talvez haja sentido a afinidade entre a sua situação e a obra".¹⁰

Embora não muito claras, as expressões de Paulo Francis sugerem as idéias seguintes: Black-tie representaria o momento em que Guarnieri, trabalhando "até na faxina do teatro", com seus companheiros, é ainda um "operário" e se identifica com o protagonista da estória; depois, porém, com o sucesso de Black-Tie (cuja montagem se deveu à insistência do elenco por causa da afinidade que "talvez haja sentido entre a sua situação e a obra", uma vez que os diretores - patrões ? - eram "contra") , Guarnieri se passa, em Gimba, para o "mundo burguês", isto é, para o lado dos "patrões". Chega a dizer textualmente:

"Guarnieri, mais tarde, deixou o Arena sob o amargor geral de quase todos os companheiros, que o consideraram um "traidor" e meteu-se no teatro comercial".

O que equivale dizer nos seus próprios termos, "mandou tudo às favas".

Como se vê (a ser correto nosso entendimento) há aí uma série de incongruências insustentáveis, que mais insustentáveis se tornam se, além de consultarmos, em continuação, a his-

tória da dramaturgia de Guarnieri, fizemos uma leitura conjunta dos dois textos do próprio Paulo Francis, aos quais nos estamos referindo, o de 1960 e o de 1961. Saltam aos olhos a heterogeneidade das afirmações, os desníveis de análise, a carga interferente do humor do articulista, as oscilações e principalmente as extrapolações. Estas o levam primeiro a declarar, como verdadeiras, coisas que são meras elocubrações suas, como o fato de que Guarnieri "deve ter sentido uma vontade grande de mandar tudo às favas" etc.; depois, a forçar a identificação de acontecimentos da vida pessoal do autor com temas de sua obra, tudo sem procurar distinguir, entre esses acontecimentos, os que têm verdadeiramente pertinência e importância no tocante à constituição da obra, dos que pertencem apenas à vida real de quem a escreveu. Uma embrulhada pouco digna da inteligência de Paulo Francis.

É possível, por exemplo, que Guarnieri tenha realmente feito "faxina no teatro", com seus companheiros. E daí? Nem por isso se identifica com um "operário"; é possível que José Renato ou Boal tenham resistido à primeira idéia da montagem do texto: nem por isso podem ser identificados com "patrões". O crítico melhor do que nós sabe que não eram desse teor as relações que mantinham em equilíbrio (às vezes muito difícil, por razões outras) os membros do grupo Arena. O fato de Guarnieri ter trabalhado braçalmente no teatro, ou de ganhar ali cinco mil cruzeiros por mês, não nos parece trazer nenhuma luz para a compreensão de seu trabalho como dramaturgo, que tem outras raízes e cujos ramos independem da experiência de "faxineiro" ... (ainda supondo que se pudesse pensar nessa espécie de faxineiro como um operário, o que é um disparate). Da mesma forma, o fato de Gimba e A Semente terem sido feitas fora do Arena, não autoriza o crítico a afirmar que Guarnieri "se meteu no teatro comercial". Ou mui

to nos enganamos, ou os fatos e razões mencionados são totalmente irrelevantes no que concerne à análise da obra do dramaturgo.

O interessante é que tais declarações vêm, nos textos de Paulo Francis, de mistura com observações bastante argutas e pertinentes, tais como a de que Guarnieri "supre com talento o que lhe falta em experiência" (em 1958 ou 59, naturalmente); na "falta de experiência" aí expressa, está provavelmente incluída a noção de despreparo intelectual. É o que se deduz das afirmações mais claras do texto de 61, no qual Guarnieri é abertamente considerado "sensível" mas "incultivado"). Tem cabimento também a idéia de que o comunismo de Guarnieri "é um comunismo afetivo, fraternal, sem traço de realpolitik", sem que, no entanto, nada haja de ingênuo em sua maneira de manifestar-se, na qual o autor

"se revela um homem sensível às várias contradições enfrentadas pelo indivíduo que pretende organizar sua vida em função de uma ideologia" (artigo de 1961).

E é o próprio Paulo Francis quem, concluindo o primeiro dos textos mencionados, diz:

"Ressaltei Guarnieri como a consciência de arte a que estou mais ligado (refere-se à consciência social da arte). Ele é um dramaturgo que transmite a urgência dessa tomada de posição, que a justapõe às acomodações de ordem individual, pedindo ao público que escolha entre as duas atitudes. E o faz carregando consigo a metrópole para o palco, indo ao centro do conflito. Marca o despertar da gera -

ção de hoje."

Estas últimas são reflexões que partem da consideração de coisas importantes, como o momento histórico que se está vivendo, o exame do próprio texto de Gianfrancesco Guarnieri e das repercussões que tem no âmbito do teatro e da cultura nacionais. Não se prendem a idiossincrasias do articulista.

Em resumo:

o que claramente fazia de Black-Tie, para os críticos em geral - quaisquer que fossem suas posições ou tendências em termos especificamente ideológicos - "um acontecimento da maior importância na história do teatro brasileiro contemporâneo" (Paulo Mendonça), "um momento básico definitivo no teatro brasileiro" (Paulo Francis), "um marco histórico fundamental do teatro brasileiro" (Sábato Magaldi) - era o seu significado global, aquele que o mesmo Sábato Magaldi vai finalmente formular em 1962 - e com um notável senso dos valores históricos - no Panorama do Teatro Brasileiro, afirmando que "ela trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização"¹¹

Talvez nos coubesse perguntar por que o fato de trazer "para o palco os problemas sociais provocados pela industrialização" constituía, em 1958, um fator de significação tão destacada.

A resposta mais plausível estará possivelmente na

visão do contexto em que se manifesta o teatro de Gianfrancesco Guarnieri, isto é, na consideração do quadro sócio-político-econômico e, em consequência, cultural, que se configura a partir dos anos 50. Será uma tentativa de estabelecer, segundo a sugestão metodológica de Lucien Goldmann, "uma correlação entre vida social e sua expressão" na obra do escritor, uma vez que, de acordo com o mesmo filósofo,

"toda manifestação é obra de seu autor individual e exprime seu pensamento e sua maneira de sentir; essas maneiras de pensar e de sentir não são porém entidades independentes em relação às ações e aos comportamentos dos homens. Só existem e só podem ser compreendidas em suas relações interindividuais, que lhes conferem todo o conteúdo e toda a riqueza!"¹¹

É ainda Goldmann quem afirma:

"As visões do mundo são fatos sociais: as grandes obras filosóficas e artísticas configuram expressões coerentes e adequadas dessas visões do mundo: são como tais expressões individuais e sociais ao mesmo tempo, sendo seu conteúdo determinado pelo máximo de consciência possível do grupo em geral, da classe social, a forma sendo determinada pelo conteúdo para o qual o escritor encontra uma expressão adequada."¹³

Certos conceitos de Goldmann, como estes, pareçam-

nos constituir uma ótica ajustável ao exame da obra de Guarnieri, se levarmos em conta tanto o projeto quanto a realização dessa obra, ao longo dos anos. Por outro lado, acreditamos que, além da própria linguagem em que é elaborada, uma obra gera também sua metalinguagem. E se a proposição é verdadeira, podemos concluir que a obra de Guarnieri solicita uma aproximação crítica de cunho preferentemente sociológico, do genero que Goldmann preconiza quando se refere à questão do método em ciências humanas.

Dessa forma, a compreensão do que foram os anos 50 na história do país pode dar-nos, de início, a possibilidade de entender, com alguma exatidão, o estabelecimento de uma dramaturgia como a de Gianfrancesco Guarnieri.

2.2. - Black-Tie e o Contexto Sociopolítico

"A década de 50 marca um ponto de inflexão no processo de industrialização do Brasil" - afirma Gabriel Cohn.¹⁴

Este fato, provocando graves desníveis regionais, acaba por solicitar uma ação estatal cada vez mais intensa no âmbito econômico. E a tendência que tomara impulso desde o 2º governo de Vargas, "se exprimiria com mais força no período subsequente e seria incorporada num ambicioso programa de desenvolvimento pelo Presidente Juscelino Kubitschek, em função de dois fenômenos" - segundo o mesmo autor. Um desses fenômenos, ele o define como

"o peso político do operariado fabril (que) aumentava continuamente, não só

por efeito de seu crescimento numérico , mas principalmente pela pressão cada vez mais concreta e decidida que essa classe exercia no sentido da melhoria de suas condições de vida: o ano de 1953, por exemplo, foi marcado por fortes manifestações operárias e por greves nos maiores centros industriais ... No conjunto, havia forte insatisfação e tensões sociais precisamente nas áreas urbanas mais avançadas."

Maria Helena Kühner, referindo-se mais especificamente à configuração geral da sociedade brasileira nesse período, afirma:

"A essa época, a sociedade brasileira já está bastante diferenciada: burguesia e proletariado já eram uma realidade política e cultural ao lado da classe média bastante ampliada ..."

E em continuação, descrevendo o período subsequente:

"A indústria como categoria econômica, política e cultural, passara a dominar o pensamento e a atividade dos governantes e das classes sociais dos centros urbanos e médios.... O desenvolvimento econômico havia acentuado desigualdades, desequilíbrios e tensões e acusava agora um ponto de estrangulamento: intensa industrialização, êxodo rural, ampla urbanização, novo esquema de classes sociais, ge-

ravam transformações e criavam novas necessidades a que se fazia forçoso responder".¹⁵

Mais adiante, citando Octavio Ianni, sintetiza o panorama cultural:

"A própria cultura, em sentido amplo, transforma-se de forma notável, pelo desenvolvimento de novas formas de pensar e novas possibilidades de ação. Pouco a pouco, avançava a hegemonia da cidade, enquanto universo singular, sobre a cultura do tipo agrário. Pode-se mesmo dizer que durante o governo Juscelino Kubitschek, a cidade conquistou uma segunda vitória sobre o campo, no sentido de que o poder político passou, em maior escala, às mãos da burguesia industrial. De fato nesses anos, a cultura da cidade, enquanto sistema de valores, padrões de comportamento e modos de pensar peculiares às relações de produção geradas com a produção industrial ... passou a exercer ainda maior influência nos debates políticos, científicos e artísticos feitos nos centros dominantes do país ..."¹⁶

É precisamente como entrada do teatro brasileiro nesses debates que podemos definir a peça de Guarnieri. É exatamente deste fato - de seu papel de introdutora no teatro de uma nova temática de tão largo alcance e tanta atualidade - que lhe advém a importância que lhe é atribuída pela crítica e o entusiasmo que o público lhe dedica. A permanência por quase um ano

em cartaz, no Arena, a retomada da peça em várias ocasiões, a aceitação que teve por toda parte do país para onde foi levada o demonstram.¹⁷

É verdade que A Moratória de Jorge Andrade, em 1955, já colocava em termos teatrais a tensão cidade-campo, pondo em evidência os conflitos decorrentes das transformações que se operavam.

"A partir de 56/60 - diz ainda Maria Helena Kühner - já não era possível viver, a não ser como anacronismo, a ideologia da "vocação agrária no Brasil".

O teatro de Jorge Andrade, com muita acuidade, apanha esta vertente da realidade social: retrata o colapso dessa ideologia e sob este aspecto se constitui em um teatro altamente representativo. Sua perspectiva, porém, é a da classe em descensão: a da burguesia rural em crise. (O que, aliás, teatralmente falando, se torna extremamente frutífero. Jorge Andrade, como bom dramaturgo, soube tirar da relevância desse fato o melhor proveito artístico).

A grande contribuição, a novidade do teatro de Guarnieri, portanto, nesse momento, é o fato de sua perspectiva ser precisamente a outra: a da nova classe, não precisamente em ascensão, mas em formação. É a adoção de uma perspectiva verdadeiramente popular e urbana, postura até então inédita no teatro brasileiro . Mais ainda: a tonalidade geral de Eles não usam Black-Tie é, não apenas a de uma constatação ou registro, mas a da análise viva de um fenômeno em curso, palpitante de contradi-

ções. Ela responde, com precisão, a uma verdadeira expectativa do momento histórico. Segundo o próprio Guarnieri, a peça "colocava em cena, naquele momento uma série de perplexidades urgentes."¹⁸

O teatro brasileiro não desertará mais esta posição de debatedor interessado nas questões fundamentais do país; sua vocação participante não será mais desmentida, embora como realização tenha sido, por vezes, extremamente dificultada.

Ainda dentro desta ordem de considerações, poderíamos afirmar que a significação de Eles não usam Black-Tie, como emergência daquelas "novas formas de pensar e novas possibilidades de agir" de que fala Octavio Ianni, ultrapassa a peça em si e pode ser estendida ao surgimento do próprio autor como homem de teatro.

"No início da década de 60 - afirma ainda Maria Helena Kühner (e esse limite poderia ser ligeiramente recuado) - acentua-se e aprofunda-se aquele movimento pendular entre expansão nacional e/ou internalização, tanto quanto as contradições entre classes sociais, não só na cidade (com a politização das massas urbanas, inclusive a estudantil) como no campo (com a organização das massas camponesas) ..."¹⁹

Ora, Gianfrancesco Guarnieri pode ser visto exatamente como produto ou representante típico desse movimento, e sua obra - tanto Black-Tie quanto outras peças, até certa altura - como expressão dele. Em inúmeras oportunidades, ele se refere a

suas origens estudantis, mas é principalmente no longo depoimento prestado ao S.N.T. em 76, e na entrevista concedida a Fernando Peixoto (diretor de suas "últimas peças" em 78) que aparecem os melhores esclarecimentos:

"... me dedicar ao teatro eu acho que foi um acaso e este acaso se deu através do movimento estudantil" ...

"E dali então surgiu a idéia da formação de Teatro Paulista do Estudante. Que fizemos também como uma missão muito mais de política estudantil do que realmente pra fazer teatro. Nós achamos que o T.P.E. poderia influir no estudantado paulista, no sentido de que ele adquirisse uma organização melhor, uma existência mais positiva" - declara ele no depoimen

to prestado ao S.N.T.

"E o que aconteceu é que o T.P.E. serviu para nós, quer dizer, particularmente para mim e para o Vianninha, como um indicador de caminhos ... o que a gente devia fazer era aquilo mesmo, deixar de pensar em muita coisa, fechar um pouco o leque e ir para o teatro" ²⁰

Esse "leque" exprime realmente um campo de atividades mais ou menos diversificadas. É ainda o próprio Guarnieri quem informa:

"Vindo para São Paulo (eu vim para S. Paulo em 54) é que entrei em contato com esse grupo universitário (que depois formou o TPE) que estava também pensando

num processo cultural. E eu continuava um secundarista ... Porque eu não largava, eu era responsável lá (no Rio) pelas entidades secundaristas ... Eu era presidente da Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários ... Era vice presidente da União Nacional dos Estudantes Secundários ... em São Paulo nos encontramos com os Universitários e decidimos fazer um trabalho cultural ... foi quando surgiu o TPE".²¹

Na citada entrevista a Fernando Peixoto, a fundação do TPE, que precede a fusão com o Arena e que está na base de sua formação como dramaturgo é referida com maior número de informações.²²

Na mesma entrevista, a uma pergunta do entrevistador, falando de outras influências, especialmente da possível influência do TBC sobre sua geração, Guarnieri, ampliando a resposta declara:

"Eu só vim a conhecer o TBC quando montou Ralé, de Gorki²³. Eu estava me interessando por teatro, queria ver tudo, saber tudo. A Dama das Camélias no TBC me impressionou muito. Sempre em nível pessoal, outro espetáculo que me impressionou muito foi O Canto da Cotovia, de Anouilh dirigido por Gianni Ratto, com Maria Della Costa. Foi um espetáculo que teve peso para me fazer pensar o teatro como coisa importante, como possibilidade de ser instrumento para realizar alguma coisa no campo que me interessava mes

mo, que era a organização estudantil. Descobrimos naquele espetáculo a possibilidade de motivar, através de um movimento cultural, um pensamento político, em termos de prática mesmo ... Acabamos (um grupo de estudantes e líderes universitários) fundando o Teatro Paulista do Estudante ... Mas é engraçado ver isso agora. A Cotovia está por trás do TPE."²⁴

2.3. - Black-Tie e o Arena: em direção a um Teatro Nacional e Popular

Assim, escolhido definitivamente o campo cultural como campo de ação e, dentro dele o teatro, o "leque" de atividades vai fechar-se. E vai fechar-se mais precisamente a partir da fusão com o Arena. Efetivamente a gênese da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri não pode desvincular-se da história do Teatro de Arena de São Paulo. E a história do Arena não seria a mesma sem Guarnieri.

O teatro de Arena, por sua vez, nascido do mesmo conjunto de circunstâncias que, no decorrer da década de 50, gerara aquelas "novas formas de pensar e novas possibilidades de ação" de que fala Octavio Ianni pertence igualmente ao grande movimento de renovação teatral que, vindo da década de 50, já redundara na fundação do TBC.

Assim, para uma visão mais clara do significado do Arena, e, dentro dele, da obra de Gianfrancesco Guarnieri, na his

tória do teatro brasileiro, é relevante divisar os pontos de ligação entre as duas formas teatrais. E, embora correndo o risco de abrir aqui parênteses mais ou menos longos, é importante verificar que não há, como se pode presumir a um olhar mais superficial, ruptura entre o TBC e o Arena. O que ocorreu entre eles foi um movimento de caráter dialético inscrito no quadro geral da história da renovação teatral no Brasil o qual caminhou na direção de um teatro que se queria popular e nacional. Nesse processo a obra de Gianfrancesco Guarnieri tem uma importância absolutamente decisiva.

"A história do teatro - afirma Mariângela Alves de Lima - se configura através de um intrincado jogo de relações entre o fato teatral propriamente dito e um movimento geral de idéias que nem sempre é imediatamente evidente para os homens que fazem teatro.

Isso a que damos o confortável apelido de "coincidências" revela-se, numa análise posterior, a emergência de um movimento que se delineia longamente no interior da vida teatral.

Não é por acaso, portanto, que a primeira experiência do teatro de Arena no Brasil aconteceu em 1951, numa sala do mesmo edifício do Teatro Brasileiro de Comédia.

Três anos depois da fundação do TBC, um grupo de alunos da EAD, de São Paulo, lança uma nova proposta de espaço cênico. Ao mesmo tempo que opera sobre o "estar no teatro", abre um novo campo de atuação para uma outra ideologia do espetáculo!"²⁵

Não é, realmente, por acaso. Se pensarmos que o TBC e a EAD são, por seu turno, entidades contíguas, surgidas do mesmo tipo de impulso cultural (um dos propósitos do TBC era criar condições para a atuação de grupos não profissionais, entre os quais estaria a da EAD), perceberemos mais claramente o ponto de articulação entre as duas "ideologias do espetáculo" que o TBC e o Arena representam. A segunda delas, na verdade, vai aos poucos surgindo, antiteticamente, da primeira. Constitui, possivelmente, um desses aspectos dos fenômenos culturais - em especial os de natureza artística - que tendem a levar determinados movimentos a gerar o seu contrário. Mas é claro, por outro lado, que essa formação antitética se vai constituindo concomitantemente com a transformação do contexto sociopolítico e cultural, que, no caso, ocorre no sentido de uma participação cada vez maior das camadas populares em todos os setores da vida do país.

Dessa forma, a definição do Arena como uma "nova ideologia do espetáculo" se configura gradualmente e só gradualmente se caracteriza como oposição. De início, essa oposição não existe.

"Na realidade, apesar da forma diferente - afirma Sábato Magaldi - o Arena adotava, a princípio, um repertório semelhante ao TBC. Cabe mesmo afirmar que ele era uma espécie de TBC mais econômico!"²⁶

Quanto ao público a que se dirigia essa "nova ideologia do espetáculo", embora não haja estudos ou informações diretas, pode-se perfeitamente inferir, pela escolha do repertório,

que seria do mesmo tipo que o do TBC. Mesmo a proposta de maior economia se refere, a princípio, apenas à produção.

Mais tarde, principalmente por influência e em decorrência das próprias colocações polêmicas de Augusto Boal, a idéia de que o Arena, quando começou a existir, já se colocava como oposição ao TBC, tornou-se voz corrente. Daí negar não só a importância do TBC, como principalmente não reconhecer as relações de continuidade entre as duas formas de teatro, passou a ser uma espécie de moda. As afirmações esquemáticas e simplificadas se sucederam, muitas vezes com total abolição do senso histórico dos acontecimentos.

Em termos de uma colocação mais comedida das coisas, parece-nos muito significativa a análise feita, em 1968, por Oduvaldo Vianna Filho, um dos mais importantes dramaturgos da geração Arena.

Reconhecendo as duas posições existentes então no teatro brasileiro - a do teatro "esteticista" (esteticista é uma freqüente designação pejorativa para o TBC) e do teatro "engajado" (no qual se inclui), Oduvaldo Vianna Filho aponta os erros de apreciação histórica dos setores que, ligados a este último, negam que o primeiro tenha também significado "uma forma de participação no grande esforço de encontrar novos rumos para a vida social brasileira ... O teatro brasileiro surgido após a guerra - afirma - aparece sob o signo da participação e da luta"²⁷ Para ele o teatro brasileiro como um todo tem "um inimigo comum" contra o qual deve lutar: a política cultural do governo, em 1968.

Dessa forma, o movimento que envolve TBC e Arena, ou

que leva do TBC ao Arena, é corretamente avaliado. E se atentarmos para o fato de que outros grupos, como o Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa e Sandro Polloni, podem ser vistos como formas paralelas ou equivalentes - quando não como verdadeiros desdobramentos - do próprio TBC, entenderemos que talvez não houvesse muita razão para a surpresa de Guarnieri, quando consta ta que "A Cotovia está por trás do Black-tie ..."

Entretanto, quaisquer que tenham sido, de início, o tipo de repertório, de público e os próprios objetivos do Arena, o certo é que o desenrolar dos acontecimentos vai conduzir realmente a uma nova ideologia, não^{so} do espetáculo, e esta, à criação de um teatro social com características populares.

Mariângela Alves de Lima afirma que a nova estética (com a qual José Renato Pêcora entrara em contato ainda na EAD)

"contrariava os processos habituais de produção, apoiado basicamente sobre o trabalho do ator no espaço do palco italiano. Essa nova estética - diz ela - transfere o espaço da representação para o centro da casa de espetáculos. Avança em direção ao público e coloca a cena no mesmo foco de um olhar "normal"²⁸ (grifo nosso).

Já nesta colocação podemos identificar uma forma mais "democrática" de distribuição do espaço teatral. Mas se a ela acrescentarmos:

- a) as características econômicas do grupo ao estruturar-se como companhia (autofinanciamento, divi

são do trabalho em partes iguais),

- b) as características técnicas do espetáculo que redundam em barateamento de produção, chegaremos à conclusão de que "em tese, essa economia de recursos torna o teatro acessível para um público até então ausente dos edifícios teatrais"²⁹ isto é, chegaremos à conclusão de que o Arena assumia - em tese, ao menos - uma postura e uma estrutura de caráter popular.

Entretanto, definir por inteiro um projeto popular foi para o Arena, como dissemos, um processo mais lento, o qual, embora talvez esboçado desde o início, só se realiza, de forma mais clara, após a fusão com o TPE, a chegada de Boal e, mais especificamente, com a criação da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri, a partir de 1958.

Nesse momento, substancializa-se também o elemento "nacionalismo" que vinha sendo, desde o início da atuação de Boal, perseguido através da procura de um estilo brasileiro de representação.³⁰

"A interpretação mais brasileira era dada aos atores mais Steinbeck e O'Casey",

são palavras de Augusto Boal, relativas à "Primeira Etapa" do Arena. Porém, logo adiante completa:

"Tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para nossos atores. Fundou-se o Seminário de Dramaturgia de São Paulo!"³¹

Segundo seu método didático e combativo, porém, Boal salta etapas. Antes do Seminário de Dramaturgia, que foi em Abril, o Arena estreou Eles não usam Black-Tie, em fevereiro de 58. Era a resposta que o grupo perseguira durante todo um processo anterior de indagação e questionamento.

"A partir dessa encenação o Arena se compromete com a invenção de uma dramaturgia enraizada na história do país." ³²

2.4. - A estrutura dramática de Black-tie,
uma peça de "inspiração popular"

Mas verdade é que a importância de Eles não usam Black-Tie e do surgimento de Guarnieri como autor não se restringe ao Arena: ele levantava na peça uma problemática que, de certa forma, concernia virtualmente a todos, além de definir a posição de um importante setor do teatro nacional. "Punha o dedo na ferida" - como diz Décio de Almeida Prado - tinha "alguma coisa a segredar a cada um de nós" ³³

Relativamente a esta questão, vale a pena mencionar mais longamente o artigo (já citado) em que, em 1959, após a estréia de Gimba, Décio de Almeida Prado analisa as duas peças.

A respeito de Black-tie, se coloca, com muita perspicácia e "para além dos dados" (para usar as palavras do autor) da própria crítica, o reconhecimento de um fato: a peça, problematizando uma preocupação que pairava no ar, abria uma discussão

que, de diferentes modos, envolvia extensos setores do público, a despeito da diversidade de níveis sociais que pudesse haver entre os elementos desse público como um todo.

Um dos pontos centrais da análise de Décio de Almeida Prado é a afirmação de que

"a ação pelo seu lado moral, prolonga-se para além dos dados iniciais da greve."
"Numa sociedade bem organizada", diz ele "não haveria conflitos assim tão marcantes entre o interesse coletivo e o individual. Ora, é uma alternativa desta natureza que o nosso jovem operário tem de enfrentar. Para ele, greve, revolução, são palavras longínquas e problemáticas promessas de um futuro melhor. A realidade imediata é a mulher, o filho, a fome, à qual é preciso fugir a todo custo. É uma sociedade que se fundamenta sobre o individualismo como a nossa, não está em condições de exigir sacrifícios de quem quer que seja. Certo que o ponto de vista revolucionário, representado pelo pai, teria bons argumentos a opor a estas considerações. Mas a perspectiva da peça é a do filho: o drama é seu, ele é quem deverá pronunciar-se perante a existência concreta da greve. A sua posição, no fundo, não diverge muito da de qualquer rapaz de vinte anos, chamado a decidir pela primeira vez entre suas conveniências pessoais e certos apelos de outra natureza, menos egoístas e mais generosos ... Não é preciso, portanto, ser operário, ter participado da preparação de uma greve, para sentir o impacto

das questões propostas com tanta emoção pela peça."³⁴

Embora esteja sublinhado intencionalmente o caráter moral do conflito do personagem, pode-se captar, no aspecto "não intencional" da colocação do crítico, a vigência de um problema que, sem ser "preciso ser operário, ter participado da preparação de uma greve para sentir", está, nesse momento, realmente afetando a consciência social em bloco. E não apenas ao nível "moral" dessa consciência, mas a nível da percepção da existência de uma nova realidade: a dos passos decididos que está dando ao proletariado urbano brasileiro no sentido de sua afirmação como classe, como força social, tal como a descreve Gabriel Cohn no texto citado anteriormente.

Já então, trabalhando sobre tais temas, Guarnieri optava por um foco que ele próprio definiria mais tarde como "perspectiva do povo", por expressar uma visão que, sendo sua, é cumulativamente a da classe de que está tratando.

"Desde 1950 - diz ele - temos um teatro de inspiração popular. Digo inspiração para evitar essa confusão de que teatro popular só pode ser feito para as grandes massas. É importante distinguir se o teatro se coloca na perspectiva do povo ou se coloca na perspectiva das camadas dominantes. Na década de 50, tivemos a procura de um Teatro Nacional Popular, com raízes na nossa cultura, na nossa maneira de ser e na perspectiva de quem sofre mais."³⁵

Como e em que nível se dá essa transposição, como ocorre a possibilidade de um autor "burguês" colocar-se, por opção, na perspectiva de uma outra classe, rompendo qualquer tipo de mecanicidade no processo da relação "ideologia de classe e expressão literária" é um problema que, evidentemente, foge não só aos limites como aos propósitos e ao alcance deste trabalho.

Por isso, ainda uma vez nos apoiaremos em Lucien Goldmann, procurando transferir para o "criador" de um texto literário, a noção de ultrapassagem que ele aventa para o "pesquisador" no campo das ciências humanas. A respeito da diferença entre a natureza da objetividade na área das ciências físico-químicas e na das ciências humanas, afirma:

"... encontramos nas ciências humanas diferenças radicais de atitudes que se situam no início, antes do trabalho de pesquisa, permanecendo muitas vezes implícitas e inconscientes.

Aí ... não mais se trata da inteligência, penetração, honestidade intelectual e outras qualidades e defeitos do indivíduo. Este pode, sem dúvida, ultrapassar o horizonte de sua classe e aceitar perspectivas que correspondam a interesses e valores de outra classe, se esta nova posição lhe permite compreender melhor os fatos ... Mas são exceções relativamente raras".

De nossa parte, devemos considerar que no caso da criação artística, tais situações não serão tão excepcionais nem tão raras.

Guarnieri será um desses indivíduos que "pode ultrapassar o horizonte de sua classe" (o que aliás não ocorreu a penas com ele, mas com praticamente toda a sua geração). Goldman não nos explica as condições que determinam ou possibilitam essa ultrapassagem, mas no caso de Guarnieri poderíamos ligá-las à que le movimento de politização de massas urbanas que envolve particularmente a classe estudantil, a que alude Maria Helena Kühner. A constituição do próprio Arena, a partir de 1955, quando se so maram fatores de ordem vária, pode ser vista como parte desse processo que vai redundar na busca de um Teatro Popular Nacional, como dissemos.

Quanto a Guarnieri, a "perspectiva do povo" de que fala em seus depoimentos, não só será a sua própria perspectiva como haverá de determinar a expressão dramática, também ela eminentemente popular. Alterando Eduardo Portella, digamos que a op ção política, no caso, não é apenas uma alternativa temática, mas algo que encontra sua forma no próprio fazer poético.³⁶

O que ocorreu com Black-tie foi que não só pela primeira vez, em termos brasileiros contemporâneos, era levada ao palco uma discussão social tão abrangente, com implicações tão claramente políticas: ao mesmo tempo, isso se fazia de manei ra inteiramente adequada. Vale a pena, pois, pôr em evidência al guns elementos da fatura teatral que terão concorrido para a efici ência da comunicação dos conteúdos da peça.

De imediato se pode dizer que Black-tie não opera nenhuma revolução formal: ao contrário, lança mão de elementos j á comprovados quanto à eficácia dos resultados. Sob este aspecto é uma peça "fácil". Mas sob essa "facilidade de superfície" e xiste todo um acerto artesanal.³⁷

O fato de este acerto ter sido conseguido mais a -
través da intuição teatral de Guarnieri do que de uma esforçada
elaboração intelectual, pouco importa. Esta talvez seja mesmo a
marca do talento do autor, particularmente viva, à época de suas
primeiras peças.

"Eles não usam Black-Tie ... é um texto armadilha"
- afirma Macksen Luiz, do Jornal do Brasil, quando da recente en-
cenação da peça (1979) -

"Na sua aparente simplicidade se esconde
a complexidade das construções sólidas e
é preciso se aproximar dele com um mergu
lho ao fundo"

E a seguir:

"O grande apelo do texto, além do nível
de maturidade da discussão proposta, está
na fixação do comportamento, do lingua -
jar, dos costumes e da psicologia do gru
po social em questão."³⁸

O articulista não chega a dizer-nos em que consistem tais comple
xidades. De nossa parte, preferiríamos considerá-las antes intui
ções certas, manifestações da grande habilidade de Guarnieri
como autor teatral.

A primeira dessas intuições está, a nosso ver, jus
tamente na "fixação do comportamento, do linguajar, dos costumes
e da psicologia do grupo social", em uma palavra no tratamento
realista dado à matéria dramática. O realismo é o modo estético
mais familiar e mais acessível ao espectador médio³⁹. Aplicado
à análise da realidade social circunstante, garantia (e garante!
o reconhecimento imediato e sem complicações. A "aderência à rea
lidade", ao menos a nível do espectador urbano comum, facilitava

o caminho da compreensão e provocava a adesão. (Guarnieri não é nada brechtiano, em 1958, nem se tornará propriamente um autor brechtiano, se pensarmos nos termos em que a teoria de Brecht tem sido mais vulgarizada e entendida. O que pretende é a adesão de sua platéia).

Porém, com precisão maior do que de realismo, talvez se devesse falar aqui, de neo-realismo, forma a que o espectador brasileiro se familiarizara, através da explosão do cinema italiano do após guerra. Por outro lado, o neo-realismo correspondia à linha que Boal imprimira ao trabalho cênico do Arena, a partir da montagem de Ratos e Homens, em 56, associando-a à busca de um estilo brasileiro de representação.

"O realismo tinha entre outras vantagens, a de ser mais fácil de realizar - afirma Boal - ... passávamos a usar a imitação da realidade visível e próxima. A interpretação seria melhor na medida em que os atores fossem eles mesmos e não atores. Fundou-se no Arena o Laboratório de Interpretação. Stanislavski foi estudado em cada palavra e aplicado desde as nove da manhã até a hora de entrar em cena. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves - são alguns dos atores que fundamentaram esse período ... Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois só ela permite usar a técnica do "close-up": todos os espectadores estão próximos de todos os atores, o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a

"lágrima furtiva" expõe seu segredo..."⁴⁰

Mais do que realismo ou neo-realismo, Boal descreve um naturalismo em close-up ... "Nós dizíamos que era preciso portinarizar", afirma Guarnieri referindo-se a esse período.⁴¹

Eles não usam Black-Tie manipula com propriedade esses elementos que facilitam caminhos no sentido da maior sensibilização do público e, portanto, da maior comunicação. Guarnieri assimilara como autor as lições do ator.

Porém há mais: imbricados nesse retrato quase naturalista da realidade do morro, se tentarmos aquele "mergulho ao fundo" de que fala Madson Luiz, descobriremos outros elementos propiciadores da comunicação teatral mais eficiente: o conflito central da peça, por exemplo, definido na polaridade PAI/FILHO, tem matizes e é particularmente rico: enquanto estabelece uma oposição do tipo das que Aristóteles apontava entre as mais eficientes, dramaticamente falando⁴², inverte as posições tradicionais que essas duas figuras ocupam (tanto na ficção quanto na vida real): é o pai o progressista, o que quer a mudança, enquanto o filho assume posturas mais conservadoras (Já Sábato Magaldi chamou a atenção para este aspecto). Com isso se obtém uma imperceptível mas importante variação no esquema, o que resulta em tornar o esquema menos redundante e, em consequência, muito mais comunicativo e estimulante.

Em termos de significação, esse mesmo conflito entre pai e filho, sem deixar de ser afetivo e familiar, foge ao enquadramento no tradicional conflito de gerações, não só por motivo da alteração mencionada, mas também porque se abre para outros níveis, uma vez que se origina em algo que ultrapassa o âm-

bito familiar: radica em um desacordo ou desnível de visão de mundo.

A peça não coloca explicitamente uma luta de classes: Tião e Otávio são ambos operários urbanos e, aparentemente, se opõem apenas como indivíduos. Mas, visto o conjunto, em escala maior, o que se configura é uma grande luta entre a classe dominada, a que ambos pertencem (e por pertencerem a ela têm os problemas que têm), e a outra, a classe dominante, sem cuja "dominação" não se teria criado aquele conflito.

Objetivamente, o que a peça esboça em seu microcosmo é uma disparidade entre duas formas de consciência dentro da mesma classe. A visão de mundo, isto é, a consciência de classe de ambos os contendores, seria a mesma, não fossem certos desvios sofridos na perspectiva de um deles.

É ainda Lucien Goldmann quem nos fornece o esquema teórico para esta leitura. Trata-se da dupla forma de consciência que o ensaísta distingue ao estudar o que designa como "as grandes estruturas da vida social": a consciência real e a consciência possível.

"... o historiador e o sociólogo - diz ele - devem levar em conta ... um fator ... o máximo de consciência possível das classes que constituem a sociedade. A consciência real resulta dos múltiplos obstáculos e desvios que os diferentes fatores da realidade empírica inflingem à realização da consciência possível. ... é essencial separar a consciência possível de uma classe, de sua consciência real num certo momento da história ... 0

máximo de consciência possível exprime possibilidades no plano do pensamento e da ação numa estrutura social dada"⁴³

Utilizando, analogicamente, tais conceitos, parece-nos viável ver no conflito Tião/Otávio algo que, como dissemos, não chega a ser um antagonismo entre eles, mas um desacordo entre duas possibilidades de consciência de classe. Tião, tendo sofrido "desvios" por conta de uma vida social inautêntica, tem uma consciência mais limitada, menor ainda do que a que talvez lhe permitisse o momento histórico em que vive. Daí sua inação, ou sua ação socialmente negativa. Otávio, ao contrário, tem a consciência possível de sua classe, vive o limite do momento histórico, no trânsito do presente para o futuro.

Se aos olhos da platéia burguesa, a luta de Tião por preservar-se tem ainda algo de "heróico", aos olhos de sua comunidade, ela é um ato de deserção. Ele se torna, então, um membro estranho a essa comunidade. A possibilidade de redenção, ou de reintegração, está vinculada ao alargamento de sua consciência, de sua visão de mundo, o que, por seu turno, só poderá advir de um aprendizado "no mundo". É o que sugere o desfecho da ação. A peça em si não é ainda a vigência ou o desenvolvimento desse aprendizado (o que poderia ser matéria de outra peça) , mas a preparação, a criação de condições para que ele venha a ocorrer. Esta visão parece-nos recolocar o acento sobre o caráter social do conflito de Black-tie, em oposição a seu entendimento como um drama de caráter primordialmente moral.

É preciso acrescentar que a teoria goldmanniana da consciência possível só é aplicável ao universo da ficção, evidentemente, por homologia, na mesma medida em que o ficcionista é,

por homologia o "historiador" de sua ficção.

Embora reconhecendo as qualidades do texto, os críticos não deixam de apontar, em Eles não usam Black-Tie, certos defeitos e senões, tais como a diminuição da tensão dramática no 2º ato, ou a artificialidade do diálogo "enviesado" de Tião com Otávio, no 3º, durante o confronto principal entre pai e filho ; ou ainda certa "ingenuidade filosófica" (Paulo Mendonça), ou a "idéia um tanto romântica da favela" (Delmiro Gonçalves).

Quanto à primeira destas restrições, é perfeitamente possível discordar da avaliação que levou a ela, em especial em nome da construção do tipo realista - que também poderíamos designar como tradicional - que a peça apresenta. Dentro desta visão e desta proposta, a "pausa" que o 2º ato representa não pode seguramente constituir um "defeito". Na composição em três atos, é inteiramente cabível - e até conveniente - que, à elevação do "tonus" dramático que ocorre do meio para o fim do 1º ato, se siga uma pausa, ou decréscimo desse tonus; esta pausa serve de plataforma para uma última e definitiva elevação até o desenlace, no final do 3º ato. O que é importante é que essa plataforma não seja vazia; não deve conter dados, fatos ou informações inessárias à economia da ação, ou dispensáveis em termos de caracterização.

O 2º ato de Black-tie preenche essas condições:além das cenas "idílicas", além dos pequenos "intermezzos" cômicos de Chiquinho e Terezinha que evidentemente servem à criação da atmosfera do quotidiano do morro, ou preparam o contraste emotivo da separação entre Tião e Maria, sem falar das oportunidades que oferece para a caracterização mais completa de personagens como Romana, nos diálogos travados, seja com Chiquinho, seja com a pro

pria Maria, este 2º ato contém momentos essenciais: é, por exemplo, em um desses diálogos com Romana, que Maria aventa a hipótese da "traição" de Tião:

- "Maria - Mas a senhora não achou que ele tava esquisito ?
 Romana - Preocupado ... Noivado, casamento, greve ... bebedeira! Isso passa.
 Maria - Eu chego até a pensá que ele é capaz de furá a greve! 44

E é logo a seguir que vem a cena fundamental entre Tião e Jesuíno, em que o espectador toma conhecimento do que Tião pensa da greve, de suas intenções, de suas dúvidas, de seus projetos. (Antes disso só se tinham colocado suposições, leves indicações de suas dúvidas). E o vê, realmente, em ação, tramando a "traição", vai pressentindo sua dissensão com o pai, mas pp de perceber também que não se trata de um gesto de vilania. Para efeito de contraste, ficam patentes nesta cena os motivos de Jesuíno. Jesuíno, porém, no fundo não é também um vilão.

Aliás, a vilania no mundo visto pela ótica da generosa indignação de Guarnieri não é senão o produto da miséria, aliada a um tipo de ingenuidade inerente à ignorância e à inconsciência, tudo impulsionado pelo mais puro instinto de sobrevivência. Não há vilões, no esquema da sociedade que Guarnieri nos traça, senão entre aqueles que exploram: os demais são explorados ou abandonados e se defendem. Daí provêm o seu caráter (deformado, às vezes) e seu comportamento (negativo, às vezes). Estas são as coordenadas da visão que tem do morro e da favela, aquelas em que coloca tanto o mundo de Black-tie, quanto, depois,

o de Gimba e o de A Semente. É polêmica a sua postura. Não há, portanto, a simples romantização ou idealização desse mundo e da vida que nele se vive, como tem entendido em geral a crítica, mas a sua descrição à luz de uma filosofia social e de uma convicção.

Quanto às restrições relativas à presença dominante do sentimento e da emoção, sempre associadas a seu famoso "romantismo" e à "idealização" excessiva de que é acusado, elas vão também repetir-se em termos e formas variadas, praticamente toda vez que é encenada uma peça do autor.

Aqui se torna necessário argumentar com o óbvio: Guarnieri não é, por temperamento, um analista frio, nem muito menos teórico. Sua forma não é a discussão de idéias, a armação puramente racional de uma situação demonstrativa. Ao contrário seu caminho de protesto e de análise passa pela emoção, pela ternura, pela indignação. Querer dele outra coisa é querer que o "homem" e o "artista" Guarnieri sejam "outros".

E há mais: esta forma de aproximação é nele uma escolha consciente.

E cada vez mais consciente à medida em que se desenvolve sua obra e em que aprofunda e alarga sua visão do homem e do mundo. Não faz parte de seu projeto, como autor, a vocação doutrinária, característica de Boal, por exemplo. Claro que há "idéias", em suas peças. São elas aliás que põem em ação seus personagens e desencadeiam conflitos. São explícitas, conscientes para os próprios personagens algumas vezes; implícitas, subjacentes à sua maneira de ser, ao drama que vivem, outras vezes; mas quem deve sempre ser levado à discussão e à auto-arguição, são seus espectadores. Seu teatro não pretende ser demonstrativo, não demonstra uma tese, mas mostra, com força com convicção e lucidez, a condição do homem deliberadamente marginalizado, paralisado no gesto de construir a própria História. Guarnieri, ele mesmo, tem inteira consciência desta sua maneira:

"Dou importância essencial à vivência pessoal dos personagens, sem reduzi-los a esquemas sociais, sem deixá-los apenas como funções dramáticas."⁴⁵

Das objeções da crítica que mencionamos no início desta parte, a única que nos parece realmente irrespondível (mas temos consciência de que se trata de um aspecto menor) é a que se refere à artificialidade do diálogo "indireto", "enviesado" entre Otávio e Tião, em uma cena que é certamente uma cena-chave no discurso da peça: trata-se da principal cena de confronto entre os protagonistas (já dissemos que não os vemos como "antagonistas", propriamente ...). Não há como negar: esta é uma fraqueza da peça, que só se pode mesmo explicar pela inexperiência do autor, pelo desejo um pouco juvenil de conseguir um "efeito".

De qualquer forma, o que ressalta do exame de Eles não usam Black-Tie em uma visão que engloba a crítica que ela produziu ou suscitou ao tempo de sua criação (e este é um aspecto fundamental) que se incorpora obrigatoriamente à leitura e à significação total da obra) é que, com sua primeira peça, Guarnieri realizava para o Teatro Brasileiro - vencendo finalmente o atraso em que nos encontrávamos nesse sentido - uma tarefa equivalente à que Piscator apontava como tendo sido a ^{do} Naturalismo: "a descoberta do povo" ... em matéria de literatura; em oposição a todas as outras épocas literárias em que o povo era representado como personagem cômica ou herói sentimental ...

agora, pela primeira vez, o proletário a parece em cena como classe social."⁴⁶

outras épocas literárias em que o povo era representado como personagem cômica ou herói sentimental ... agora, pela primeira vez, o proletário aparece em cena como classe social."⁴⁶

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

=====

- 1 V. Apêndice 2:1
- 2 José Renato. Trecho da apresentação escrita para o Programa do Arena, transcrito em "Eles não usam Black-Tie" no Teatro de Arena", notícia publicada na Folha da Manhã, no dia da estréia, a 22/2/58.
- 3 Delmiro Gonçalves. "Eles não usam Black-Tie". Folha da Manhã, 27/02/58.
- 4 Paulo Mendonça. "Eles não usam Black-Tie". Anhembi, abril de 1958.
- 5 Décio de Almeida Prado. "Eles não usam Black-Tie (e Gimba)" Teatro em Progresso, coletânea de críticas publicadas n' O Estado de São Paulo, entre 1955 e 1964, S.P. Liv. Martins Ed., 1964, p. 132 e seguintes.
- 6 Bruna Becherucci, "Black-Tie", Anhembi, abril de 1958.
- 7 Walmir Ayala. "Os Acontecimentos", na secção de TEATRO da Revista Leitura, Rio de Janeiro, janeiro de 1960.
- 8 Revista Senhor - Paulo Francis. "Black-Tie", Opinião Pessoal.
- 9 Paulo Francis. "Nelson e Guarnieri". Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira. 1966.
- 10 Paulo Francis. "Nelson e Guarnieri". Obra citada.
- 11 Sábato Magaldi. Panorama do Teatro Brasileiro. R.J. Serviço Nacional de Teatro DAC/FUNARTE-MEC, s/d, p.229 (Reimpressão da edição da Difusão Européia do Livro de 1962).
- 12 Lucien Goldmann. Ciências Humanas e Filosofia. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967, p. 106.
- 13 Lucien Goldmann. Obra cit., p. 107.
- 14 Gabriel Cohn. "Problemas da Industrialização no século XX" Brasil em Perspectiva, São Paulo, Dif. Européia do Livro, 1971. p. 307.

- 15 Maria H elena K uhner. Teatro Popular, uma experiência. S.P. Liv. Francisco Alves Editora, 1 955, p. 94.
- 16 Octavio Ianni, transcrito por Maria Helena K uhner. Obra cit. p.p. 92-93.
- 17 "H a 20 anos que Black-tie   montada, abrindo exce o para um determinado período do Governo Médici (mais ou menos por volta de 71,72) quando foi proibida. Tenho informa es de que já foi montada na Suécia, na Alemanha, Pol nia e outros países" (declara o de Guarnieri ao Jornal do Brasil, Suplemento, a 15 de outubro de 1 978, por ocasião de uma remontagem da peça, pela Cia. de Teatro Grutta, de Brasília).
- 18 Gianfrancesco Guarnieri. Entrevista   Fernando Peixoto, para a Revista "Encontros com a Civiliza o Brasileira", n.1, julho, 1978
- 19 V. Apêndice 2:2
- 20 Gianfrancesco Guarnieri. Depoimento prestado ao SNT, a 18 de fevereiro de 1 976
- 21 Gianfrancesco Guarnieri. Depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro, a 18 de fevereiro de 1 976, p.8.
- 22 Ver Apêndice II:7.
- 23 O TBC montou Ralé em 1 951.
- 24 Gianfrancesco Guarnieri. Entrevista citada a Fernando Peixoto. pg. 95. Sobre a funda o, a atividade do TPE e sua fusão com o Arena, V. Apêndice 2:3.
- 25 Mariângela Alves de Lima. "História das Idéias". Dionysos. n. 24, Outubro, 1 978, p. 31.
- 26 Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas. "Cem Anos de Teatro em S. Paulo" IV. O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 10/01/ 1 976.

- 27 Oduvaldo Vianna Filho. "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém". Rev. Civilização Brasileira, Caderno Especial n.2, julho de 1 968, p.p. 71 e 72.
- 28 Mariângela Alves de Lima. Artigo citado, p. 31.
- 29 idem
- 30 Sobre o Nacionalismo desse período no Brasil, v. Apêndice 2:4.
- 31 Augusto Boal. "Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro visto da Perspectiva do Arena". Rev. Civilização Brasileira, Caderno Especial n.2, julho de 1 968, p. 218.
- 32 Mariângela Alves de Lima. Artigo citado, p. 45.
- 33 Dêcio de Almeida Prado. "Eles não usam Black-Tie (e Gimba)" Teatro em Progresso. S. Paulo, Martins Ed. 1964, p.132.
- 34 idem - p.p. 132-133.
- 35 Gianfrancesco Guarnieri. Entrevista a Versus, 15 de Outubro de 1 976.
- 36 Eduardo Portella. Teoria da Comunicação Literária, R.J.,Ed. Tempo Brasileiro, 1 970. ("O engajamento político é ...uma modalidade de utopia, de exercício dinâmico da imaginação.A política é portanto uma alternativa temática. Não pode por si só, decidir a sorte do fazer poético.")
- 37 O próprio autor se incumb/e de acentuar essa facilidade referindo-se repetidamente à despreocupação, quase ingenuidade com que a escreveu: "para me divertir" etc.
- 38 Macksen Luiz. "Espetáculo em Black-tie". Jornal do Brasil. 9/2/79.
- 39 Conhece-se a grande discussão em torno do "realismo estético", que envolve problemas "do realismo histórico", vanguarda estética e política etc. Impossível envolver-nos nela

- neste momento. Por "realismo", pois, se deve entender aqui, o que se entende comumente, o que se entendia no Arena, na época em que era praticado (v. adiante citações de Boal).
- 40 Augusto Boal. Artigo citado, p. 217.
- 41 Gianfrancesco Guarnieri. Palestra realizada na Escola de Comunicação e Artes da USP, em (Gravação).
- 42 "... quando os acontecimentos se produzem entre pessoas unidas por afeição, por exemplo, quando um irmão mata o irmão, ou um filho o pai ... casos como estes são os que devem ser discutidos." - Aristóteles. Arte Poética, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1 964, p. 288.
- 43 Lucien Goldmann. Obra citada, p.p. 98 e 99.
- 44 Gianfrancesco Guarnieri. Eles não usam Black-Tie, R.J. Ed. Civilização Brasileira, 1 978, p. 58 e seguintes.
- 45 Gianfrancesco Guarnieri. Entrevista citada a Fernando Peixoto, p. 112.
- 46 Erwin Piscator. Le théâtre politique, texto francês de Arthur Adamov com a colaboração de Claude Slich, Paris, L'Arche, 1 962, p. 31 (Citado por Bernard Dort em O Teatro e sua Realidade, S.P. Ed. Perspectiva, 1 977, p. 17).

3. GIMBA: CONTINUAÇÃO DA TEMÁTICA URBANA

3.1. - Gimba e a Crítica

Intimamente ligada à criação de Eles não usam Black-Tie, está Gimba, a segunda peça de Guarnieri, encenada não mais pelo Arena, mas pelo Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa e Sandro Polloni, e estreada a 17 de março de 1959.

Gimba será levada no ano seguinte a Lisboa, a Paris - onde participará das apresentações brasileiras no Teatro das Nações, durante a semana sul-americana - e também a Roma.

Para o estudo de Gimba, optamos mais claramente ainda do que no caso de Black-tie, por percorrer, de início, o caminho dos comentários críticos que a peça despertou. E a razão é simples: Gimba se insere perfeitamente no quadro sócio-político-cultural que procuramos levantar para Black-tie. Apresentada apenas um ano depois, responde ao mesmo tipo de interesse e motivação do autor, se enquadra no mesmo tipo de teatro que iniciara com Black-tie, dispensando, portanto, sua análise, a retomada dos mesmos dados básicos. Embora diferente em muitos aspectos, Gimba pertence essencialmente à dramaturgia da primeira fase de Guarnieri. E o fato de ter sido uma peça exaustivamente analisada, talvez mais ainda do que a primeira, facilita a aproximação por essa via.

Entretanto, é indispensável que se diga: a crítica a seu respeito, já não é tão unanimemente elogiosa, nem tão entusiasta quanto o fora em relação a Black-tie: ressalta sempre a vivacidade e a beleza do espetáculo, mas faz ao texto restrições

ponderáveis. Algumas análises procuram avaliar a peça, confrontando-a com a anterior e concluem pela superioridade do primeiro texto do autor sobre o segundo.

Além de outros críticos de menor importância, estão seguramente neste caso, tanto Sábato Magaldi, quanto Décio de Almeida Prado. Paulo Francis, por sua vez, sem fazer propriamente o confronto, aponta também minuciosamente as falhas, as "deficiências" de Guarnieri.

Nossa posição, no entanto, não coincide totalmente com a desses autores, e, no caso dos dois primeiros, apesar do reconhecimento de sua autoridade na matéria, apesar do respeito que nos merece seu trabalho, o mais sério e importante que já se fez no Brasil, no terreno da crítica teatral.

Acreditamos que se o debate político não está tão diretamente colocado em Gimba quanto em geral parece desejar a crítica, isso não invalida a tese de que a obra tem o mesmo caráter de denúncia social que marca a primeira: as diferenças se prendem basicamente ao fato de o autor ter, desta vez, optado por assestar, em outro ponto do campo de observação, o foco que agora ilumina um aspecto diverso da mesma realidade. Não nos parece que "o marginal ... como tema revolucionário" interesse "bem menos que o trabalhador de fábrica"¹. Guarnieri discute outra face da questão, partindo inclusive de uma concepção mais ampla do universo dramático. Em alguns pontos o realismo se alarga, começando a dar passo a formas posteriores de seu teatro.

Quanto à qualidade de fatura do texto, Gimba não a desmente: ao contrário, em certos aspectos ela parece até mais acabada nesta peça. Em suma, a leitura da peça hoje não justifica uma reação tão negativa como a que teve a crítica da época: daí

nos perguntarmos a razão dela e tentarmos examiná-la.

Entre as que pudemos conhecer, veremos mais detidamente duas: a de Paulo Francis e a de Sábato Magaldi. Quanto à de Décio de Almeida Prado, embora seja mais brando o tom de suas colocações, contém mais ou menos o mesmo tipo de restrição e pode ser comentada do mesmo ponto de vista que as anteriores.

A de Paulo Francis, escrita para o "Diário Carioca" alguns dias após a estréia em São Paulo, é cronologicamente a primeira².

Desta vez, o comentarista parece menos "humorado", menos agressivo: pelo menos, suas afirmações tendem a justificar-se com alguma coerência. É bem verdade que em 61, no artigo intitulado "Nélson e Guarnieri", do livro Opinião Pessoal, a que já nos referimos, vai declarar que Guarnieri foi considerado "traidor" (como o Tião de Black-tie), entre seus companheiros do Arena, por ter-se metido no "teatro comercial" ... Não é isso, porém, o que declara logo após ter visto Gimba, em 1 959 ... Mas Paulo Francis parece um homem capaz de assumir suas contradições. Em todo o caso, o que escreve para o "Diário Carioca", naquela ocasião, nada tem a ver com "traição", nem com "teatro comercial".

Começa por apontar, em Gimba, três componentes distintas: a evocação idílica da vida do morro ("Guarnieri tem uma atração idílica pela gente da favela"), a intenção de mostrar traços marcantes dessa vida como resultado de circunstâncias sociais e a exploração psicológica de "algumas personagens do meio ambiente". A seguir, afirma a possibilidade da realização conjunta desses três desígnios, o não-antagonismo na interrelação que

Guarnieri procura estabelecer entre eles.

No entanto, logo depois, chama a atenção para três "deficiências de Guarnieri" (a divisão ternária parece ser a marca do pensamento de Paulo Francis, desta vez ...):

"excesso de ambição, falta de vivência dramática e imaturidade intelectual".

Porém, garante que

"nada disso é tão grave quanto parece"

porque

"a primeira deficiência, por exemplo é peculiar aos artistas importantes. Somente aos medíocres se contentam com aquilo de que são capazes. A qualidade de ambição do autor é o que importa e ela é nobre e íntegra" ... "Mas resta o problema da execução dramática" - continua. Exa

mina, em seguida, essa execução:

"No afã de dramatizar simultaneamente elementos folclóricos, de crítica social e psicológicos, Guarnieri expõe em demasia, retalha o texto, num abuso do episódico. Tudo é bom, mas tudo é de mais".

Para exemplificar, menciona as mudanças de situação e de clima que o texto apresenta. Queixa-se da riqueza e da variedade como se queixaria da pobreza e da uniformidade. Porque, em verdade, o que importa não é o número de episódios, mas o adequado desenvolvimento de cada um e sua economia no conjunto, isto é, a relação dramática que se estabelece entre eles, a sua não gratuidade. Ora

este tratamento dos episódios, esta economia, nos parecem garantidas em Gimba. Mesmo no que se refere à macumba, cuja pertinência à natureza do texto procuraremos examinar adiante.

À conta da "falta de vivência dramática" (ou será ainda do "excesso de ambição?") é debitada a insuficiência do tratamento psicológico dos personagens. Considera que "os elementos psicológicos das personagens estão insuficientemente desenvolvidos". Mas no decorrer da própria análise, ele mesmo acaba por diluir essa afirmação:

"Gimba e Tico, seu sucessor, aliam concepção à execução, aquele em parte, ao menos. O primeiro, no início, surge como o bandido justificado pela miséria primitiva, do malandro-mito. Tudo isso interessa e convence. Na parte final, Gimba se desintegra diante dos nossos olhos (linhas antes afirmara: "Guarnieri explode o mito"), mostra-se homem como todos nós. E homem consciente da tragicidade de seu destino. Também aqui o autor é bem sucedido."

Difícilmente se poderia querer mais da construção de um personagem do tipo "Gimba", dentro de uma peça como Gimba. Porém o crítico não considera isso o bastante. E faz restrições:

"mas não há - diz ele - uma ligação suficientemente explícita da primeira para a segunda parte".

Nossa convicção é, ao contrário, que essas ligações

são suficientes e explícitas. A variação qualitativa da ação (muito mais disso se trata do que de psicologia do personagem), que se exprime na mudança e queda de Gimba, vai sendo preparada desde o primeiro quadro - verdadeiro prólogo - quando o protagonista é visto através da evocação de Negrão, no momento em que Tico já adulto está sendo procurado pela polícia - e começa a desenvolver-se do segundo quadro em diante, ainda muito antes do seu aparecimento em cena. Figura aí o processo da contrapreparação: os companheiros falam dele como herói, desejam que volte, mas temem a sua vinda e o que o espera se vier (Guardando-se as proporções, não é outra coisa o que faz o vigia de Ésquilo, no prólogo do Agamemnon); Gimba, por sua vez, chega confiante, bem humorado, aparentemente feliz por rever os amigos. Porém, sem que perceba claramente, as nuvens vão-se adensando sobre sua cabeça. Há, na verdade uma preparação adequada, uma dupla tensão nesse sentido, habilmente criada pelo dramaturgo: de um lado crescem o ciúme e o sentimento de inferioridade de Gabiro e se esboça o projeto de vingança; de outro, aumenta a ameaça da perseguição policial. Esses dois pontos de infecção vão-se alastrando e se somam até tornarem-se um só. De início, Gimba não está temeroso: ao contrário, seu destemor - uma espécie de inconsciência deliberada do perigo - é um dos contrapontos da tensão.

A transformação de seu caráter - o valente que agora deseja uma vida tranqüila - também se torna perfeitamente aceitável: houve um longo intervalo de três anos, entre seu último contato com o morro - onde tem raízes - e o retorno: nesse intervalo estão as andanças pelo mundo, as prisões, os sofrimentos. As lições da vida. Gimba está cansado (o que é, no mínimo, ve -

rossímil) e, na primeira oportunidade, confessa isso:

"Carlão - Como é, já cansô dessa vida ?

Gimba - Um pouco sim. Vivê correndo. Agora tá assim: tudo quanto é roubo e morte-culpado é Gimba" ³

E mais adiante, questionado por Carlão acerca de Tico:

"Gimba - Mas que crime ? Eu parei, Carlão ! Parei !

Carlão - O quê ?

Gimba - Tô dizendo, parei.

Carlão - Tu vai descansá ?

Gimba - Tô frouxo, cansado, acabado ! E essa velha de merda me agourando !" ⁴

O projeto de mudança de vida - a fazenda em Mato Grosso, a vida quieta ao lado de Guiô e de Tico - é outro elemento que só faz aumentar a tensão, a inquietação a seu respeito. A ironia se acentua: todos sentem - espectadores e comparsas - que a "vez" de Gimba não chegaria, mas que sua "hora" poderia ter chegado. Todos "sabem", menos ele próprio, até certo momento, em que também começa a temer. Gimba vai desmoronar e o desmoronamento do herói, inclusive em termos da quebra da fibra interior, é condição de tragicidade.

(A respeito do heroísmo de Gimba, existe uma curiosa opinião, que somos tentados a referir. É a de Oscar Henri-

que:

"Temos como história a idealização mais que de um malandro, de um facínora, responsável por cinco mortes, justificadas como um recurso lícito, ou mesmo como condição inevitável para ele. Essa romanização de um assassino apresentado como herói é reforçada pela apresentação do morro como um lugar de gente boa e simples, sincera, leal, dedicada etc. O elemento ruim é apenas a polícia mostrada com traços de caricatura, como um bando de criminosos ... Essa simplificação, essa deformação de visão, a nosso ver constitui uma falha da peça, até onde ela pretende retratar ou sugerir uma realidade, focalizar uma situação contra a qual seria um protesto".⁵

A posição do jornalista é, como se vê, tão desatualizada, que nos abstermos de comentários ...)

Mas, voltando a Paulo Francis: mais ou menos na mesma linha de considerações que vinha fazendo, ressalta a boa construção de Tico, sem encontrar nem mesmo os escorregões que vê na composição de Gimba: "Já Tico é perfeito", afirma, depois de analisá-lo.

Quanto à "imaturidade intelectual" que aponta no autor, está - segundo ele - "na pouca presença do dinheiro". Sob este aspecto chega a formular o desejo de que Guarnieri escreva como Brecht (!) Textualmente:

"O conceitualismo (?), o poder de decisão do dinheiro deveria permear expli-

tamente a ação de cabo a rabo, como acontece em Brecht."

Não sabemos a que peça de Brecht se refere, mas a fragilidade do argumento salta aos olhos. Quanto ao "conceitualismo" (se é que entendemos a idéia), se refere à conveniência de discutir diretamente na peça, em termos conceituais, os problemas sociais que são, ao contrário, o seu pressuposto. Parece-me mesmo que

"a platéia precisaria ser lembrada, depois da armação de cada nó dramático, da verdadeira questão em jogo: o motivo social do comportamento de Gimba, de Tico, de Guiomar etc."⁶

Mal podemos imaginar tais motivos explicitados entre os personagens de Gimba. O dinheiro e sua falta, em todo o caso, eles conhecem bem: sua ausência (literal) do mundo do morro é, aliás, patente. Mas a apresentação e discussão conceitual de problemas sociais ... É uma visão "didática", uma visão de como, talvez, possa ser armada e conduzida uma peça teatral; seria a do dramaturgo em potencial que poderia haver em Paulo Francis ... se houvesse ... Não é, com certeza, a de Gianfrancesco Guarnieri, que toma sempre precauções para não ser panfletário.

O mais notável é que, ao final de todas essas observações, o crítico acaba por declarar:

"A peça nos interessou como poucos textos brasileiros até hoje ... À exceção de Néilson Rodrigues, não há entre os au-

tores brasileiros nenhum outro com tamanho senso de teatralidade como Guarnieri. Tudo o que ele escreve é dinâmica de palavras e situações ... tudo é teatro."

Em resumo, as críticas a respeito de Gimba procuram esmiuçar o texto com um rigor talvez maior do que o que tinha sido empregado para Black-tie. Uma das mais importantes e, com certeza, a mais esclarecedora a esse respeito e a respeito da peça em geral, é a de Sábato Magaldi. A posição mais exigente frente à obra do dramaturgo é consciente e explicitada, num longo preâmbulo:

"Já alcançamos ... um estágio em que não é possível permanecer na atitude primária do elogio irrestrito ou da condenação categórica. Há alguns anos atrás, justificava-se uma benevolência real com as tentativas sérias do nosso palco ... Hoje, a superação do período polêmico, permite que se instaure plenamente a fase crítica do teatro brasileiro, sem que as eventuais restrições signifiquem menosprezo pelo valor." ⁷

Depois de colocar Guarnieri na categoria de Jorge Andrade e de Suassuna, finaliza o preâmbulo, dizendo: "Ao discutir Gimba, nossa perspectiva é de uma seriedade que não nos inspiram mais, por exemplo, as obras de um Pedro Bloch ou de um Abílio Pereira de Almeida. E que esta crítica sirva de advertência."

Na análise, procura estabelecer o paralelo com Black-tie, afirman-

do que os personagens de Gimba são mais naturalmente do morro...
mas que

"não obstante a ambientação ajustada, a peça perdeu em sinceridade artística e contundência na denúncia social. Dramática e ideologicamente, Gimba representa um recuo que não consegue passar despercebido."

Passando a discutir o desenvolvimento da peça, atém-se ao primeiro ponto: a falta de sinceridade artística. Mas depois de apontar pontos negativos, ao examinar mais minuciosamente esses pontos, acaba encontrando certos elementos que, embora assinalados como defeitos, poderiam ser considerados como qualidades ou pontos positivos, dependendo do enfoque adotado. "Gimba esforçou-se por ser melhor construída" - afirma -

"ao invés de terem sido dominados certos vícios estruturais, escamotearam-se, sem inteiro êxito, as dificuldades, com o apelo para o receituário teatral. O texto abdica de uma forma própria de narrativa, para apoiar-se nos esquemas tradicionais da fatura dramática, o que acarretou o recurso a personagens com funções consagradas desde a tragédia grega." ⁸

Ora, ao reconhecer a possibilidade de aproximação dos personagens de Guarnieri com os da tragédia grega (ainda que apenas com as "funções" desses personagens) - aproximação que o mesmo crítico vai voltar a fazer ao analisar A Semente - Sábato Magaldi vê algo que julgamos inteiramente válido e que de forma alguma nos parece um recuo. A tragédia grega, evidentemente, não

pode ser pensada como um "receituário teatral", mas como a forma básica da instituição do próprio gênero dramático. E se nos fixarmos no projeto de realização de um teatro de caráter popular, como é o de Guarnieri, não poderemos negar o acerto de seu caminho. Recorrer, ainda que intuitivamente, a estruturas fundamentais, provadas como eficientes desde a tragédia grega, estruturas que praticamente definem o teatral, não nos parece realmente um desacerto. Ao menos quando se pretende um teatro comunicativo a nível popular, esse recurso pode ser visto ao contrário, como uma jogada extremamente feliz.

Da mesma forma, ao analisar o personagem, Sábato Magaldi afirma:

"Gimba fixa o herói na curva descendente ... Gianfrancesco Guarnieri, em virtude das condições específicas da sociedade, pinta-o como herói negativo, característica da qual não fugiram nem Maiakovski, nem Brecht. É muito mais fácil situar uma personagem que se desviou do caminho certo do que um herói positivo, na ação de realizar-se. Essa técnica, aliás, vincula-se à própria falha trágica do herói grego."⁹

Novamente, a aproximação com o teatro grego.

Quanto à qualificação de "fácil" para este desenho dramático (o herói na curva descendente), a nossa argumentação é a mesma: se nos colocarmos na perspectiva do projeto popular do autor, tenderemos antes a considerá-la "eficaz". Trata-se do mesmo tipo de adequação aos objetivos, que encontramos em Black-tie,

na utilização do conflito aristotélico entre pai e filho.

Quanto à constatação da existência do outro ponto de "recuo", feita por Sábato Magaldi, a diminuição da "contundência na denúncia social", a questão é mais delicada. Tanto Paulo Francis, como Décio de Almeida Prado fazem o mesmo tipo de restrição, sob formas diferentes.

Porém, na medida em que a peça, lida hoje, não nos parece pouco contundente, nem menos contundente que Black-tie, sentimos necessidade de indagar por que ela teria levado a impressões tão diferentes, na época da estréia. Óbviamente podemos estar enganados. Porém, supondo que não (como "hipótese de trabalho", apenas), seria útil formular uma hipótese que explicasse, não só essa "frente opinativa" da crítica, como sua posição global, diante da obra analisada.

Uma realidade paralela a considerar é que, apesar das muitas restrições que a impedem de empatizar com o mundo e os personagens de Gimba, a crítica parece, ao mesmo tempo, não poder fugir a certa força que a obra possui. De propósito empregamos a palavra "obra", evitando tanto "texto" como "espetáculo" é à totalidade que nos queremos referir. O certo é que há algo que embora não intencionalmente é ambíguo na apreciação da crítica: à medida que vai revelando os defeitos, ela deixa escapar uma forma enviesada de aprovação, ao arrepio de primeira intenção negativa.

Qual seria a razão de tal atitude ? O que parece ocorrer é uma espécie de frustração da expectativa que se tinha criado em relação a Guarnieri, a partir de sua estréia. A visão da favela e da marginalidade do morro, enquadrada num universo

contíguo ao da "festa popular" que o caráter de "musical" da peça exigia, põe em guarda a crítica mais categorizada. O tempo dos musicais "sérios" ainda não tinha chegado.

Frente àquela realidade (terrível !), apresentada mais como um epifenômeno da miséria constitutiva e de condições sociais intoleráveis (mas de qualquer forma já "familiares" ao espírito brasileiro) do que como um tema "sério" de discussão política e social, a crítica de fins dos anos 50 se torna suspicaz. E tudo soa como insuficiente.

Gimba aparece, então, como tendo sido feita "com o que sobrou de Black-tie"¹⁰. O que de certa forma é verdade, se despojarmos a palavra da conotação um tanto pejorativa que lhe foi atribuída: Guarnieri se permitia dar à emoção (e à reflexão) da platéia, o outro lado do morro, o lado politicamente inconsciente, a face manipulada por forças realmente "obscuras" para aqueles que o habitam.

O testemunho mais claro (porque menos sutil) do tipo de exigência que se fazia em relação a Gimba é a crônica de Miguel Borges, na oportunidade da apresentação da peça no Rio:

"Falta-lhe - diz ele referindo-se a Guarnieri - a noção do homem como ser histórico. Em suas peças há um mínimo de dialética e um máximo de sentimento".

E mais adiante:

"A exigência de um teatro que seja ideológico pelos processos e pelos objetivos será que não se movimentem idéias por meio de emoções, mas discussões no campo

das próprias idéias."¹¹

(Há aí uma posição que se poderia discutir longamente. E que novamente sugere um projeto de dramaturgia que não é o de Guarnieri).

De qualquer forma há o desencontro entre Gimba e crítica. O caminho da discussão política aberta é um caminho novo que o teatro brasileiro está experimentando, em 59. Parece cado para ter de abrir mão dele.

Além disso, o espetáculo que Flávio Rangel e sua equipe tinham montado para Gimba era de molde a perturbar ainda mais: as impressões contribuíam para aumentar a desconfiança em relação ao caminho que parecia a todos dever ser o do autor de Black-tie.

3.2. - A Ampliação do Universo Dramático

Quanto a Guarnieri, está naquele momento experimentando uma outra coisa. E não é à toa que, de Décio de Almeida Prado à crítica européia, em 1960, há referências a "Porgy and Bess" ao falar de Gimba. A saída do Arena para o palco do T.M.D.C. (e daí para o do Festival das Nações em Paris, ou o do Teatro Quirino, em Roma) leva-o a um alargamento. Como ator ele tinha consciência de que a experiência fora do "diâmetro" do Arena significava uma ampliação. E essa ampliação desejava experimentar como autor.

"Gimba foi uma tentativa extremamente fascinante de ampliar um tipo de expressão. Apanhar o palco grande, os recursos técnicos do teatro. Não ficar no diâmetro do Arena. Sei lá. Minha formação foi a ópera, me criei ouvindo ópera. Tenho sempre o fascínio pelo grande espetáculo, pela magia do palco. Gimba foi a tentativa disso. Queria verificar se saberia escrever um texto para grande montagem, para uma empostação maior"¹²

Essas palavras definem Gimba, na voz de Guarnieri, em 1978. Mas é possível ver que, em 1959, embora fosse isso, Gimba não era para ele apenas isso. A colocação atual pode ser (não afirmamos que seja), em parte, o resultado de uma absorção, pelo autor, das idéias críticas que Gimba provocara. Certa vez, em 59 perguntado por um jornalista o que tinha a dizer sobre a peça que se dizia ser "infanto-juvenil", "com um herói facínora transformado em bonzinho", Guarnieri responde:

"Tal afirmação, pode denotar somente uma incompreensão total do espetáculo ou então um profundo desconhecimento do modo de ser dos personagens de que trato. O herói de minha peça, longe de ser um facínora comum, está também bem longe de ser um bonzinho. Gimba é um fruto autêntico da miséria em que vive a maioria do nosso povo. Suas características são uma surda revolta que eclode de forma anárquica, e uma fragilidade como ser humano, incompatível com a personalidade de um herói romântico, com a qual procuram identificá-lo."¹³

3.3. - A Opinião de um Espectador

E o público ? Normalmente a história do teatro não registra a presença do público comum, nem sua reação que, não tendo compromissos com a análise conceitual, responde apenas ao nível da comunicabilidade total do espetáculo.

No caso de Gimba, excepcionalmente, além da crítica propriamente dita, temos um testemunho interessante: o de um espectador, que embora chamado de "escritor teatral" pela revista que lhe publica o texto - Revista da SBAT - é na verdade apenas um espectador - inteligente, mais ou menos informado, mas um espectador e não um profissional da crítica. Trata-se do então deputado Nelson Carneiro. Tendo assistido a Gimba no TMDC, escreveu uma "brilhante crônica", nos termos da Revista, em que "expende interessantíssimos conceitos sobre a peça":

"Gimba é uma beleza - diz ele - ...É sobretudo um quadro palpitante, real, da vida brasileira, uma fotografia do morro, do crime ... Aquele bandido que parece ter medo não é o bandido que a imaginação popular criou, não é talvez o bandido que os críticos de teatro acreditam que seja o verdadeiro. Mas é o bandido como ele é, o falso bandido, o que se tornou bandido por culpa dos que deviam encaminhá-lo no primeiro erro e não perseguí-lo até os confins da terra, sem possibilidade de redenção. Gimba não é covarde, é humano ... A incompreensão dos que têm a seu cargo a prevenção dos cri-

mes não permite que um bandido não seja substituído por outro bandido. Guarnieri devia estar pensando no "Esquadrão da Morte" quando deu a um policial incontro lado a missão de liquidar Gimba. O que dá a seu trabalho uma atualidade indiscutível. E coloca todo o público, aqui e em qualquer ponto do país, contra a estúpida mentalidade que se pretende erigir em código de ética policial"¹⁴

Percebe-se que o principal do ^{que} Guarnieri pretendia dizer tinha sido apreendido.

3.4. - O Imponderável e a Cultura Popular

Antes de concluir seria conveniente referir um aspecto que parece ter incomodado especialmente a crítica: a atuação da macumbeira no desenvolvimento e desfecho da situação dramática. Na opinião de Sábado Magaldi, por exemplo, a função dramática de Chica, a macumbeira, é muito discutível.

"Aos poucos"- diz ele -"sente-se que o poder mediúnico de Chica determina o desenrolar da trama como se ele fosse uma fatalidade superior. ... Relegando sua explicação para os fortuitos desígnios sobrenaturais ele comprometeu a eficácia política do texto."

No entanto, ainda neste ponto, Gimba nos parece

justificável. Duas coisas são inegáveis: a primeira é que do ponto de vista da eficácia teatral esse "imponderável" acrescenta um elemento à tensão que o desenvolvimento da narrativa dramática deve criar. Sua utilização ao longo da história do teatro, como muito bem lembra o próprio Sábato Magaldi, vinda "desde os adivinhos gregos" até, por exemplo, o velho "Uncle John", de Sud, de Julien Green, passando pelas feiticeiras de Macbeth" não é "um lugar comum", mas um desses recursos de eficiência comprovada em antecedentes dos mais nobres e consideráveis.

Claro - e esta é a segunda coisa a não se poder negar - é indispensável que tal elemento "não-racional" (no fundo, é sobre a categoria do não-racional, num contexto presumivelmente naturalista, que incide a restrição da crítica) esteja "necessariamente" e, portanto, "verossimilmente" entranhado no mundo ficcional. (É ocioso dizer que sua aceitação por parte do narrador é irrelevante). O importante é que sendo ponderável como valor do mundo narrado, possa adequar-se, com justeza, ao conjunto de propósitos do narrador. Poderíamos dizer que, além das obras e autores mencionados, é também o que ocorre, por exemplo, com Bodas de Sangue, de Garcia Lorca. E é o que ocorre com Gimba: na medida em que Guarnieri, incorporando um elemento fundamental da cultura popular brasileira, um elemento que não é apenas folclórico mas "religioso", que impregna a visão de mundo e está indiscutivelmente ligado às determinantes do comportamento de vastas camadas da população, especialmente as populares, rurais e urbanas (a macumba é considerada a "religião brasileira", por excelência), incorpora também, coerentemente, à psicologia de seus personagens os temores e pressentimentos despertados pelas pala-

vras e pela atuação da macumbeira, torna-se desnecessário fazer disso, dessa atuação - a causa determinante dos acontecimentos que se desencadeiam na trama: na perspectiva do autor, sua função além de marcar principalmente a própria macumbeira como um produto das mesmas condições em que vivem todos os outros - é justamente compor o quadro de inconsciência e desamparo, que, por sua vez é parte do primitivismo e da miséria social de que são vítimas esses personagens.

Se, sob o aspecto das causas desencadeadoras dos acontecimentos e do desenlace infeliz de Gimba, há uma fragilidade de construção, diríamos que ela está, não na macumbeira, mas na traição por ciúme de Gabiró: este sim, um elemento da psicologia humana universal, praticamente independente do contexto social onde ocorra, é uma "causa" que nada tem a ver com a condição social dos personagens brasileiros do morro; é um elemento de caráter "oteliano" e realmente não deveria entrar na explicação do destino de Gimba: a presença determinante deste elemento, esta sim, poderia, de alguma forma, enfraquecer a denúncia social da peça.

3.5. - Conclusões: Sugestão para uma nova Cronologia

Seria importante deixar claro, para concluir, que nosso objetivo aqui não é defender Gimba a qualquer custo, mas conferir as várias opiniões sobre a peça com nossa própria visão,

a fim de verificar se, realmente, hoje, à distância, sem o impacto do espetáculo, sem o imediatismo que se requeria dele, o texto é inferior a Black-tie, em que lhe é inferior como dramaturgia. E, em última instância, se subsiste como contribuição válida à dramaturgia nacional posterior. Nossa conclusão é decididamente afirmativa. Em se tratando de um teatro eminentemente popular, não só subsiste, como representa um momento que terá sucessão em outros momentos na própria obra de Gianfrancesco Guarnieri e no desenvolvimento geral do teatro brasileiro.

Como dissemos no início, Gimba se liga a Black-tie. E não porque tenha sido feita "com o que sobrou" daquela peça, mas porque representa uma outra face da mesma realidade social e humana que ali está descrita e até mesmo outro momento no "continuum" temporal em que Black-tie se coloca.

Se nos fosse dado propor para as três primeiras peças de Guarnieri uma nova cronologia, uma cronologia "interna" em lugar da cronologia real em que foram escritas, diríamos que Gimba é anterior a Black-tie: representaria a visão de um mundo ainda não atingido pela consciência social; seus personagens pertencem, de certo modo, a um mundo pré-histórico, ou a-histórico; são, não só marginais em relação à sociedade presente junto à qual vivem, sem participar, mas são "marginais" também em relação à História. Black-tie significaria a narrativa de um momento posterior, de um mundo que amanhece para essa consciência, que dá os primeiros passos para a entrada na História: a consciência desse mundo é ainda dividida. Ao passo que em A Semente estamos já plenamente numa era histórica: o conflito com o mundo estabelecido é agora totalmente deflagrado, o que confere ao personagem central o "status" de herói verdadeiro.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Dácio de Almeida Prado. "Black-tie (e Gimba)". Teatro em Progresso. p. 132 e seguintes.
- 2 Paulo Francis. "Gimba". Diário Carioca - 22/03/59.
- 3 Gianfrancesco Guarnieri. "Gimba". R. Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, p. 147.
- 4 idem - p. 188.
- 5 Paulo Francis. Artigo citado.
- 6 idem.
- 7 Sábato Magaldi. "De Black-tie a Gimba". O Estado de São Paulo. Suplemento Literário, 9/5/59.
- 8 idem.
- 9 idem.
- 10 Sábato Magaldi. Artigo citado.
- 11 Miguel Borges. "Gimba ou a solidariedade inoperante", Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 17/10/1959.
- 12 Gianfrancesco Guarnieri. Entrevista a Fernando Peixoto, para a revista "Encontros com a Civilização Brasileira", nº 1 janeiro de 1978, p. 109.
- 13 "Gianfrancesco Guarnieri, o Nome que Comove a cidade", reportagem do Diário de São Paulo, 8/5/1959.
- 14 Nelson Carneiro. "Gimba, Presidente dos Valentos". Revista da SBAT, janeiro/junho de 1959.

4. - A SEMENTE

4.1. - A Semente e o Momento histórico

"JOÃO - Companheiros! Estamos aqui para contar uma história que se passou há dez anos. História de uma época em que Cuba ainda não era dos operários, em que o homem não dominava o espaço, época em que nossas passeatas eram recebidas a bala. Época de grandes lutas ...

Se estou aqui para contar essa história é porque participei dela. E foram os momentos mais duros de minha vida ... Mas quando tudo parece perdido, quando a gente pensa não existir mais esperança, num de repente a gente percebe que há muita coisa para ser feita. E a experiência que trago é que devemos sacudir a desgraça pois ela não existe. Existe é coisa injusta. Possuimos dois braços e uma cabeça, nada temos a perder e somos donos do mundo.

Meu nome é João e sou operário metalúrgico. Essa é a história de minha experiência, de como tomei conhecimento da minha realidade, da realidade de minha classe. Verão aqui como as coisas se passaram. E

prá isso precisamos da ajuda de vocês , pois neste palco, sobre estes praticá - veis, existe uma cidade grande que vocês devem imaginar: algumas vezes este palco será uma praça com uma igreja ao fundo , ora se transformará num depósito de lixo, ora na entrada de uma fábrica. Outra hora na própria fábrica. Ali barzinho de esquina. Ali o quarto que foi meu e de Alice. Lá em cima o escritório do patrão, a sala de uma delegacia, a casa do operário Américo ... Enfim este palco se transformará com a ajuda de vocês numa cidade grande. E se a gente cooperar dessa maneira eu poderei contar a história de Agileu - de Rosa, sua mulher, de Jofre, Cipriano, seus companheiros - e de Alice, minha mulher cuja lembrança é tão chegada e tão gostosa que me dá forças para enfrentar tudo ...

Pois começemos numa manhãzinha na vila o perária onde morava Agileu e sua mulher Rosa. Os trabalhadores despertam apressados e dirigem-se ao trabalho. No fundo , as casas da vila. Aqui uma rua esburacada. Ali a casa de Agileu ..."

Com estas palavras, colocadas na boca de João, um

dos personagens de A Semente, Guarnieri faz uma Abertura para a apresentação da peça em Santo André, no Sindicato dos Metalúrgicos, no dia 30/07/61.

Utilizando-se de um recurso popular e ao mesmo tempo de nobre tradição no teatro, cria um prólogo, no qual solicita o concurso dos espectadores, apela para sua imaginação, incitando-os a ver o que não existe no palco. Convida-os abertamente para o jogo teatral, de uma forma que lembra, por exemplo, o prólogo do Henrique V, de Shakespeare, no qual o Coro procede da mesma maneira:

"Imaginal - diz ele - que dentro do recinto fechado destas muralhas estejam encerradas duas poderosas monarquias, cujas altivas e ameaçadoras fronteiras estão somente separadas por um perigoso oceano. Supri minha insuficiência com vossos pensamentos. Multiplicai um homem por mil e criai um exército imaginário ... "

Este lance teatral permite que a voz seja dupla: é a de João, mas é, ao mesmo tempo a de Guarnieri, que desta maneira e desta vez se coloca não só mais claramente ainda na perspectiva da classe cuja história está contando ao longo de suas peças.

A crônica do proletário urbano iniciada com o episódio de Tião e Otávio não tinha terminado: "num de repente a gente percebe que tem muito para fazer ...". Sua forma de "fazer" é falar no palco. Desde 1955, Guarnieri encontrara sua principal forma de atuação que, sem dúvida não é uma "práxis" mas principalmente a "poiésis".

O processo político-social de que emergira a temática da primeira peça estava ainda em pleno curso. É lento e complicado, mas através dele prossegue, cheio de avanços e recuos, de acertos e de erros, o caminho do trabalhador brasileiro no rumo de seu estabelecimento como classe. E o compromisso de Guarnieri com seu tempo se mantém.

Por volta dos anos 60, começa a esboçar-se o que Octávio Ianni chama de "o colapso do populismo no Brasil", que vai realmente ocorrer em 1964. O populismo vinha tentando desde 1945 (ou, com mais rigor desde 1930) desenvolver uma política de massas, tendente a evitar ou a atenuar a luta de classes. Assim a descreve o sociólogo:

"Desde sua posse como Presidente da República, mediante a Revolução de 30, Getúlio Vargas reformula lentamente as relações do poder público com as classes assalariadas. Mas a Consolidação das Leis do Trabalho não é o único elemento importante na estruturação e desenvolvimento da política de massas ... a ideologia da política de massas se configura na evolução das formulações de Vargas, Kubitschek e Goulart." ¹

"Entretanto - continua Octavio Ianni - os desenvolvimentos da política de massas não foram pacíficos. Ao contrário, as "concessões" consubstanciadas na legislação trabalhista industrial e rural, por exemplo, eram o resultado de reivindicações reais, conseqüentes de tensões e conflitos repetidos e acumulados na expe

riência coletiva. À medida que se desenvolve e diversifica a economia nacional (em especial a industrialização), multiplicam-se as greves. No jogo entre os empresários, os assalariados e as organizações políticas, as tensões agravam-se e conduzem a situações de impasse. Muitas vezes, as organizações e lideranças de esquerda preparam e comandam as greves."²

No entanto, é o mesmo sociólogo quem analisa a posição dilemática das esquerdas brasileiras, que oscilam entre a preservação de uma "pureza ideológica" e o fascínio da política de massas populista, à qual dão frequentemente uma "adesão tática":

"No confronto entre as concepções básicas dos vários grupos sociais engajados nas disputas políticas no Brasil, a esquerda precisou lutar muito para formular e fixar-se numa alternativa própria. Diante dos modelos apresentados pelos diferentes setores da classe dominante... a esquerda brasileira precisou criar a sua concepção de progresso socialista. Vinha das tradições teóricas e práticas do marxismo-leninismo, como solução revolucionária. Entretanto precisou ajustar-se às condições locais."

Esse é, segundo o autor "o dilema mais geral com o qual se defronta a esquerda brasileira, na época em que se dão lutas notáveis pela superação da economia colonial e pela emancipação econômica, política e cultural".²

Leôncio Basbaum, talvez com menor espírito científico, mas com maior energia confirma a visão de Octavio Ianni . Discutindo a atuação das cúpulas do P.C.B., que leva ao esvaziamento gradual do Partido, ao longo dos anos que vão mais ou menos de 45 a 60, resume suas considerações, dizendo:

"Quanto ao P.C.B., estes últimos anos marcaram o seu desaparecimento, quer como força política organizada, quer como elemento polarizador dos grupos progressistas."³

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

"Nas peças anteriores - declara em uma reportagem às vésperas da estréia - via o proletariado como um todo. Esquecia-me das massas perplexas, ainda não definidas dentro de um conteúdo de classe. Esquecia-me das solicitações de uma ideologia estranha a esse proletariado, a qual o amarra, dificulta sua luta, instaura a indecisão e por vezes o cinde ... A Semente procura retratar essa conjuntura . Nela se movimentam as massas trabalhadoras - o proletariado protagonista - e se debatem os problemas da vanguarda política, das indecisões, da perplexidade."⁴

Agileu é somente um proletário e seu horizonte é apenas o horizonte de um homem, porém de um homem empenhado autenticamente na luta que empreende, desligado de conchavos, firmemente convicto da eficácia da ação, de sua ação e da ação de sua classe. Essa convicção é, aliás, ao mesmo tempo seu título mais alto e sua falha trágica. Daí ser verdadeiramente o protagonista no universo restrito da peça, embora do ponto de vista dos conteúdos gerais o protagonista possa ser, como diz Guarnieri, o proletariado. E se a mola propulsora da ação é política - e este dado é perfeitamente explícito no texto - o que Guarnieri faz, consoante seus princípios mais de uma vez declarados, no sentido de não criar panfletos, mas teatro - é principalmente acompanhar o drama dos seres humanos nela envolvidos.

"Fazer teatro é falar dos homens" diz o título de uma reportagem, resumindo a afirmação central do dramaturgo durante uma entrevista.⁵

4.2. - A Semente e a Crítica. A Estrutura Dramática

A tarefa que se propõe em A Semente é de grande envergadura. Mas desta vez aparecem proporcionalmente aperfeiçoados seus instrumentos de trabalho. Com certeza ainda estarão presentes aquelas características que a crítica aponta invariavelmente: a ausência de frieza e do elemento racional necessários ao tratamento de um tema político, a presença marcante do sentimento, a utilização da emoção como apelo dramático, em resumo, as

chamadas "fraquezas" de Guarnieri. Paulo Francis chega a dizer que

"O que Guarnieri percebe como artista , precisa, sem dúvida, ser culturalmente completado.

Seus textos reúnem os piores clichês melodramáticos - mulher-operária-grávida-leva-tiro-em-passeata e coisas do gênero. Demonstrando inconsciência das forças político-econômicas que regem a sociedade, transforma a pregação revolucionária em pouco mais do que bravatas colegiais"⁶

Ainda uma vez o mesmo tipo de afirmação que comentamos ao falar de suas colocações acerca de Black-tie e Gimba; o mesmo tipo de argumentação que parece objetivar a exibição do crítico antes que a análise e a avaliação da coisa criticada. Acabamos de transcrever declarações de Guarnieri, na entrevista ao Correio Paulistano, na própria ocasião da estréia de A Semente, as quais desmentem tranqüilamente tais asserções quanto à "inconsciência das forças político-econômicas que regem a sociedade". O que evidentemente escapa ao crítico é precisamente a posição de Guarnieri como dramaturgo, que se recusa à pregação política pura e simples, ou à dissertação teórica (aspecto que está justamente criticando no corpo da peça), e o que falta principalmente ao articulista é a possibilidade de entender a validade de certos recursos dramáticos em um tipo de teatro popular como o que o autor de A Semente se propõe a realizar.

(Com relação ao clichê "mulher-operária-grávida-le_{va}-tiro-em-passeata" também Sábato Magaldi tem res_{trições} a fazer. Não se trata de clichê, porém, mas da presença de um elemento que Lucien Goldmann vê como fundamental na constituição do universo de valores do herói nas obras de ficção contemporânea do após-guerra, o que recoloca o problema da morte na busca do sentido da vida, situando-os na transcendência da luta social)?

Evidentemente não cabe aí o patrulhamento intelectual que Paulo Francis insiste em exercer.

De maneira geral, a emoção indignada perante o drama humano mostrado - e não a pura demonstração calculada de jogos políticos - continua a ser o caminho que Gianfrancesco Guarnieri percorre - conscientemente - para atingir os seus objetivos.

Porém, nem nenhuma outra peça brasileira anterior ou posterior, nem mesmo na obra subsequente do próprio Guarnieri, a discussão de um tema político propriamente dito (quase datado, como vimos) se inseriu com tamanha propriedade na exploração simultânea de um drama humano, feita de forma tão intensa e convincente. Não é à toa que ele próprio declara certa vez:

" ... é pena que, no Brasil, hoje em dia não possa ser montada uma peça como A Semente e a gente aumente a impossibilidade de escrever, porque eu faria A Semente nº 2 hoje, oh, se faria !" E mais a-

diante:" A Semente nº 2 seria realmente, uma mistura de A Semente nº 1, de Castro Alves Pede Passagem e de Zumbi"⁸.

Em A Semente, a luta política não é uma generalização, nem uma abstração metafísica, nem mesmo apenas uma "cenário" (como julga Paulo Hecker Filho). É o que está em torno e condiciona os passos dos personagens, mas é também o que, interiorizado no ser humano como opção, como projeto de vida, ou como fatalidade do condicionamento social, determina o seu pathos, a sua paixão.

O mérito deste encaixe perfeito entre os dois planos temáticos cabe sem dúvida ao acerto logrado na estrutura, quer dizer, deve-se não apenas à seriedade e à importância do assunto mas à qualidade da "arte" de Guarnieri.

A paixão de Agileu, o "Santo da Revolução", como o define Sábato Magaldi, encontra sua expressão numa forma dramática perfeitamente adequada: a peça de caráter épico.

O início do processo de encaixe tinha começado em Black-tie, e o ponto de arranque da situação dramática a desenvolver - que Walmir Ayala chamara de insignificante - era já um achado, na medida em que, centrado numa situação familiar se abria para medidas mais amplas. Mas Black-tie tinha proporções menores: não trazia para o palco o "mundo", em que a luta Pai/Filho fincava raízes. A despeito de cenas ao ar livre com "o cruzeiro lá do alto"⁹, Black-tie podia ter-se passado apenas na modesta sala de Romana. A estrutura naturalista da peça o permitia.

Agora, porém, havia a experiência de Gimba. A contribuição de Gimba em termos de A Semente (e isto afirmamos a

despeito das posições da crítica que, em geral, pouco valorizam as ligações de Gimba com as outras peças) não se limita ao treinamento do autor na utilização do maior espaço (físico) do palco; nem na manipulação de um grande número de personagens ou na articulação de cenas numerosas, mas no aprendizado de lidar com um conjunto mais amplo de circunstâncias e fatores determinantes, colocando-os objetivamente na ação, sugerindo já a movimentação de todo um grupo social.

Black-tie não comportava a dimensão do desenrolar da greve, que só chega à cena ou através de referências, ou nas suas conseqüências sobre o relacionamento Tião/Otávio, Tião/Maria. A Semente, ao contrário, incorpora o painel vivo das forças atuantes, num conflito em que se abrem muitas frentes. Em A Semente o mundo está presente. Mas de Black-tie a ela só se chegaria passando por Gimba.

Guarnieri supera aí o que Bernard Dort chama de "Contradição essencial do naturalismo":

"Querer constituir no palco o ambiente, equivalia a afirmar a primazia da sociedade sobre o indivíduo. Mas reproduzir este ambiente sob a forma de um lugar fechado, imutável, era negar toda a evolução da sociedade."¹⁰

O exemplo mais convincente que Bernard Dort aduz a esta sua análise é o da "dramaturgia de situação sartriana".

"Ela não consegue - afirma o ensaísta -

conjugar a ambição de abranger os amplos problemas históricos e sociais que Sartre proclama

("todos sabemos que o mundo muda, que transforma o homem e que o homem transforma o mundo. E se não for este o tema profundo de toda peça de teatro, então é porque o Teatro não tem mais tema")

e a evocação em suas peças de conflitos psicológicos privados, fechados neles mesmos".¹¹

Pois bem, em A Semente, Guarnieri mostra não apenas o "produto de uma evolução histórica" mas o "próprio campo dessa evolução". A escolha e a realização deste caminho o leva a uma peça de construção episódica, a um teatro de caráter épico, naturalmente.

Nesta sua terceira peça, Guarnieri manipula com precisão um extenso volume de material dramático: as cenas se articulam em uma impressionante variedade, sem que em nenhum momento fique prejudicada a economia dramática.

A importância da estrutura da peça é, em geral, reconhecida pela melhor crítica do país. Mas essa crítica não é unânime. Mais do que isso: mostra-se, no conjunto de suas manifestações, bastante contraditória.

Na mesma notícia em que o O Estado de São Paulo comunica a liberação da peça (inicialmente proibida) e sua estreia no dia 28 de maio de 61, no TBC, o diretor Flávio Rangel

dá a público sua visão da obra:

"Penso que esta é a melhor peça de Gianfrancesco Guarnieri. Vinda depois de Eles não usam Black-Tie e Gimba, parece ser a complementação de um ciclo. As qualidades conhecidas de Guarnieri estão aqui presentes: a generosidade, a preocupação e o amor pelos humildes, a consciência social e política e, do ponto de vista formal, o ritmo ágil, o diálogo fluente, e o equilíbrio entre emoção e inteligência ..."

Essas qualidades e outras são também reconhecidas em dois longos artigos: no do cronista da Revista Anhembi do mês de maio, de 61 e na excelente análise de Sábato Magaldi, escrita para o Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, a 13 de maio de 1961.¹²

No entanto, um mês depois, o mesmo Suplemento Literário publica outra crítica, agora de autoria de Paulo Hecker Filho¹³. Já o título - de gosto mais que duvidoso - revela sua posição.

Seria útil referir, ainda que brevemente, as colocações centrais destas três visões críticas. A posição do autor do artigo de Anhembi é totalmente favorável à peça e não lhe encontra senões, afirmando logo de início

"o sensível progresso do autor, quer no caminho da idéia a que se propõe sua dramaturgia, quer na resolução quase perfei

ta do problema estrutural".

Ressalta a importância da escolha do "tema proibido"- a luta de classes, "a que invariavelmente se opõem os preconceitos, as convenções ou a própria ordem estabelecida. Neste ponto repousa o mérito de Guarnieri", diz ele. "A Semente, além de primorosa obra artística, se presta à liquidação de um preconceito"¹⁴

A palavra "preconceito" para designar o tipo de dificuldade que as peças políticas encontravam - e que passarão a encontrar de forma cada vez mais violenta algum tempo depois - é, evidentemente, um eufemismo. E a idéia de que A Semente tinha "liquidado" com ele, uma hipérbole.

De qualquer forma, o artigo de Anhembi, embora não aprofunde a análise, mostra-se sensível a certas características fundamentais da peça:

"A ação monumental de A Semente abarca a evolução frenética de toda uma sociedade, onde operários, mulheres, líderes do Partido, homens anônimos, patrões, investigadores, soldados, crianças e mendigos, parecem se movimentar em busca de um fim comum, como se consciente ou inconscientemente estivessem em busca de um fim comum. A unidade da ação é conduzida numa contínua fragmentação de espaços" (e de tempo, poderíamos acrescentar).

Como se pode perceber, o articulista, que acerta na segunda parte do enunciado, parece confundir, na primeira par

te duas coisas distintas: a unidade de ação da peça, com a unidade de de propósitos dos personagens. É evidente que não se pode estabelecer um "fim comum" (mesmo que inconsciente) para todas as categorias que enumera: não pode haver uma mesma visão de mundo ou uma consciência do conjunto, nesse amálgama heterogeneo. Não se pode, por exemplo, identificar os objetivos (e a consciência de classe está ligada a essa comunidade de objetivos) de operários e patrões. É, ao contrário, exatamente da existência de fatores contraditórios que se alimenta o "impacto emocional do espetáculo", segundo Sábado Magaldi.¹⁵

Para concluir o articulista de Anhembi afirma:

"Sob o ponto de vista estrutural, A Semente é uma das obras mais bem realizadas da nossa dramaturgia."¹⁶

Uma nota interessante desta crítica é a alusão à qualidade poética do texto de Guarnieri:

"Mais do que em suas obras anteriores, nesta peça, o Guarnieri dramaturgo deixa entrever o Guarnieri poeta."¹⁷

Sendo o problema da forma pela qual se realiza a poesia em um texto dramático um dos temas mais difíceis da crítica e da teoria do teatro - difícil o estabelecimento das fronteiras entre a poesia simplesmente a a poesia "teatral" (especialmente se referida ao texto), difícil a formulação conceito de poesia no teatro, em fim, o que se pode fazer aqui é realmente constatar a presença

deste elemento - o poético - nas peças de Guarnieri, particularmente acentuado em certos textos da última fase. Tentaremos, a seu tempo, aproximarmo-nos desta questão.

O confronto dos outros dois artigos que analisamos - o de Sábato Magaldi e o de Paulo Hecker Filho - é bastante elucidativo a respeito das discordâncias críticas que se teceram em torno da peça: Elas revelam a diversidade da leitura crítica do espetáculo e do texto e as diferenças de posições dos críticos frente ao fenômeno teatral e a sua função.

Paulo Hecker Filho insiste numa análise psicológica, deixando escapar (por tática, provavelmente) a verdadeira colocação da peça em suas coordenadas sociais e políticas. Seu texto é especioso e tende - surpreendentemente para o nível do articulista - a alinhar lugares comuns sobre a criação de personagens, ao ponto de afirmar que

"a vida de um personagem é a vida de um ser humano, porque aquele não passa de uma representação do segundo"(sic). "O que é uma peça ? - pergunta de início - "Parafuse e você encontrará: do ponto de vista do conteúdo são os personagens..."

Referindo-se ao tipo de fala dos personagens de Guarnieri, diz:

"seu fraseado, deliberadamente vulgar, peca menos na fidelidade ao linguajar real que na expressão, na coerência psicológica, que constituem a base de qualquer ficção ... seus personagens não alcançam plena existência pessoal, não são livres:

são máscaras que o autor colheu da realidade superficial, no afã de compor textos esquerdistas para a cena."

E por aí afora. Como se vê, uma generalização simplificadora, uma posição absolutamente indefensável, não só em termos do teatro, mas de toda a ficção contemporânea. Quase inútil contestá-lo.

"O que há de mal em A Semente - continua - e as anteriores peças de Guarnieri, é serem assim escassamente peças".

Precisamente o oposto do que afirma toda a crítica restante, e o oposto do que demonstra a própria vida teatral dos textos de Guarnieri. O que incomoda o crítico - é fácil de perceber - são "os textos esquerdistas".¹⁸

Sua crítica envereda, então, a seguir, para uma psicanálise ... do autor (!), no qual vê um "filho" com problemas com o "pai" e quejandos. Mais extravagante ainda que as identificações de Paulo Francis.

4.3. - A Semente e os Mitos - A Falha Trágica

A crítica de Sábato Magaldi tem outro nível. Atém-se realmente ao texto (e ao espetáculo) desbastando-o para descobrir nele as linhas estruturais em que está montado, aplicando-lhe esquemas interpretativos que acabam por incorporar-se ao significado total da peça (já que partem dela mesma) e enriquecendo o fenômeno cultural que sua criação representa como um todo: cõdi-

go, mensagem e recepção se completam, compondo o todo significativo da comunicação teatral.

Lamenta que

"os problemas políticos tenham perturbado o julgamento de A Semente, o qual deveria processar-se no campo artístico."¹⁹

Sem deixar de apontar o que lhe parecem os aspectos mais frágeis da peça -

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

o crítico aproxima A Semente dos mitos, principalmente do grande mito cristão, considerando que "Agileu salta da trama como um "Cristo Operário". No início chama a atenção para o fato de que

"Na estrutura de A Semente, confluem reminiscências da tragédia grega, a religiosidade cristã e a temática marxista, num amálgama bem sucedido que é a própria raiz do homem moderno".

Pensamos que somente considerando esse amálgama é que se torna possível associar o mito do Cristo à idéia da "falha trágica" de Agileu, aspecto também reconhecido em "A Semente e os Mitos". Essa falha, para o autor da crítica, seria

"o desejo do aproveitamento de qualquer meio para atingir os fins, desrespeitando mesmo as dores humanas",

que em Agileu se relaciona com a "frieza sexual", de que se queixa Rosa.

Para nós, sem que possamos negar aquelas características do personagem, a falha de Agileu é de outra natureza. Exatamente como no caso do herói grego, ela tem raízes no desconhecimento de suas próprias limitações.

Não reconhecer as fronteiras de seu poder e a extensão de suas forças de homem mortal, no confronto com os deuses, era a terrível "hybris" de Édipo. A impossibilidade de abarcar o complexo conjunto de forças em jogo no universo político em que atua e acreditar inabalavelmente na verdade dos princípios e na eficácia da ação que realiza é a "hybris" de Agileu.

Sua falha é, numa palavra, uma inadequação ao mundo, a um mundo onde a consciência não alcança ainda o nível do "possível" que a sua própria atingira e que o coloca no limiar do futuro.

Mas porque é um rebelde consciente, não propriamente um herói grego, não aprenderá a lição trágica de Édipo. Não sofrerá modificações profundas, pois nele não há oposições: vida e ideologia se identificam, teoria e práxis são uma coisa só. Poderíamos dizer que Guarnieri criou um herói utópico, talvez um herói quixotesco. É possível. Nele se dilaceram não suas próprias contradições, mas as contradições do mundo. Sua paixão não é um aprendizado das lições que o mundo tem a lhe dar, mas a tomada de consciência dos erros desse mundo, contra os quais continuará a lutar através dos frutos que a Semente de sua ação há de produzir.

"Mas quando tudo parece perdido, quando a gente pensa não existir mais esperança, num de repente a gente percebe que há muita coisa para ser feita. É a experiência que trago é que devemos sacudir a desgraça pois ela não existe.

Existe é coisa injusta. Possuimos dois braços e uma cabeça, nada temos a perder e somos donos do mundo." - diz João, um

dos frutos ou "filhos" da ação de Agileu.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Octavio Ianni. O Colapso do Populismo no Brasil. R.J. Editora Civilização Brasileira, 1 968, p. 98.
- 2 Octavio Ianni. Obra citada. p. 96.
- 3 Leôncio Basbaum. História Sincera da República, S.P. Ed. Alfa-Omega, vol. III, p. 230.
- 4 "Gianfrancesco Guarnieri fala sobre A Semente", reportagem do jornal Correio Paulistano, 27 de abril de 1 961.
- 5 Reportagem de Luís Gonzales para MANCHETE, por ocasião da montagem de Um Grito Parado no Ar, em 1 973.
- 6 Paulo Francis, artigo citado sobre "Nélson e Guarnieri", Opinião Pessoal.
- 7 Lucien Goldmann. Sociologia do Romance, trad. de Álvaro Cabral, R.J. Ed. Paz e Terra, 1 967, p.p. 47-50).
- 8 Gianfrancesco Guarnieri. Depoimento ao S.N.T. a 18 de fevereiro de 76, p. 51.
- 9 Título inicial de Eles não usam Black-Tie, sugerido também na canção da peça.
- 10 Bernard Dort. "Uma Propedêutica da Realidade", O Teatro e sua Realidade. Trad. de Fernando Peixoto, S.P. Ed. Perspectiva, 1 977, p. 17.
- 11 idem, ibidem.
- 12 Sábato Magaldi. "A Semente e os Mitos". O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 13/5/61.
- 13 Paulo Hecker Filho. "A Semente, um equívoco, mas sacudido!" O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 3/6/61.
- 14 "A Semente de Gianfrancesco Guarnieri". Anhembi, ano XI, maio de 1 961. (sem autoria explícita).
- 15 Sábato Magaldi, artigo citado.
- 16 Anhembi, artigo citado.

- 17 idem, ibidem.
- 18 Paulo Hecker Filho. Artigo citado.
- 19 Sábato Magaldi. "A Semente e os Mitos". Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 13 de maio de 1961. O autor refere-se ao problema da censura que A Semente tinha provocado. A peça fora proibida porque "seu texto invariavelmente constitui claro e audacioso incitamento à subversão da ordem pública." (Notícia do Correio Paulistano, de 27 de abril de 1961). O texto foi liberado durante a madrugada, por maioria de votos de uma comissão especialmente designada para opinar e a peça estreada a 28/4/61, no TBC.

5. O FILHO DO CÃO

5.1. - Uma Peça Encomendada:

Após o vasto painel da luta do operariado urbano, do qual A Semente representava o ponto mais alto, Guarnieri vai voltar-se para um outro aspecto da realidade nacional: a condição do homem do campo, do trabalhador rural. A 21 de janeiro de 1964, O Filho do Cão, a quarta peça de Gianfrancesco Guarnieri, estreava no Arena, sob a direção de Paulo José, com cenários de Flávio Império, para as quais o noticiário da época chama a atenção:

"Para apresentar O Filho do Cão a própria estrutura do Teatro de Arena foi modificada. O palco, antes circular, foi cortado ao meio, ficando agora com a forma de ferradura, lembrando o teatro elisabetano."¹

Naquele momento, porém, a peça não era uma escolha exclusiva do autor.

"O Filho do Cão nasceu por encomenda- explica a Fernando Peixoto²"

"Foi Boal quem insistiu para eu escrever..."

Mas a encomenda de Boal não é gratuita, tem um sentido: tratava-se de escrever sobre um tema que os grupos da van-

guarda política, empenhados na permanente interpretação e avaliação dos fatos contemporâneos da vida do país, bem como na atuação que possam ter junto a certos setores sociais (estudantes, operários, camponeses) vêm mantendo em discussão: as condições de vida do trabalhador rural, especialmente o do NE: a reivindicação de seus direitos, a reforma agrária são temas constantes de debates e se tornam especialmente polêmicos no início dos anos 60. O Teatro de Arena de São Paulo, como um desses grupos, está vivamente interessado nele.

Em 1963, em uma excursão ao Nordeste, estivera em Pernambuco em contato com o Movimento de Cultura Popular, fundado durante a gestão de Miguel Arraes como Prefeito de Recife. O M.C.P. arregimentara "todas as pessoas, de todas as categorias para um movimento que iria desde a alfabetização em massa, ao teatro, cinema etc" diz Luís Mendonça.³

O Movimento criou o Teatro de Cultura Popular, o qual montará "num só bairro - Casa Amarela ... dois teatros: O Teatro do Povo, uma série de circo, com lugar para 500 pessoas, e uma Concha Acústica, no Arraial do Bom Jesus, onde poderiam assistir aos espetáculos de 3 a 5 mil pessoas".

O elenco do Arena apresentara, na Concha Acústica, Revolução, na América do Sul, de Augusto Boal, mas "o espetáculo foi recebido com frieza pelo público proletário de Casa Amarela"³

No entanto, o Arena conheceria, depois, finalmente,

com a encenação de O melhor juiz, o rei, em adaptação de Boal e Guarnieri, as alegrias do sonhado teatro popular feito para milhares de espectadores.

"O melhor juiz, o rei, pelo Teatro de Arena de São Paulo, foi um sucesso total, não somente no Santa Isabel, mas ao ar livre" - conta ainda Luís Mendonça.⁴

Tanto Boal quanto Guarnieri falam com entusiasmo dessa experiência:

"... o teatro chegou ao povo, indo buscá-lo nas ruas, nas conchas acústicas, nos adros das Igrejas, no Nordeste e na periferia de São Paulo"⁵

5.2. - O Filho do Cão e a politização das massas rurais

No caso de Guarnieri, porém, é de O Filho do Cão, por trás desse contato com o Movimento de Cultura Popular, há ainda uma outra experiência. Desde meados da década anterior, o Nordeste, mais especificamente Pernambuco, vivia o que Antonio Callado chamou de "revolução sem violência": era a época das Ligas Camponesas e depois dos Sindicatos Rurais (que alguns autores como Octávio Ianni vêem como tentativa, por parte do governo populista, de retomar as rédeas dos acontecimentos, adiantando-se

a possíveis conseqüências do movimento popular). Tais entidades exprimiam de qualquer forma, mudanças significativas no sistema de relações de produção no campo, naquela região, e correspondiam àquelas que a industrialização produzira nos centros urbanos, al gum tempo antes. Com algum atraso, a política populista de mas sas atingira também o Nordeste.

"Em certo sentido - diz Octavio Ianni - foram Celso Furtado (com a SUDENE) e Miguel Arraes (com a política trabalhista) que levaram a Revolução de 30 ao Nordes te".⁶

As esquerdas brasileiras, tal como havia ocorrido nos centros industrializados, desempenham nesse processo um papel saliente.

Em novembro de 1961 - ano da renúncia de Jânio Quadros e da crise em torno da posse de João Goulart - efetua-se em Belo Horizonte o "Primeiro Congresso de Lavradores e Trabalha dores Agrícolas". Colocado entre os fatos da "mais alta transcen dência" daquele ano e revolucionariamente designado como "Primei ro Congresso de Lavradores e Camponeses Sem Terra", ele é assim descrito na palavra exaltada desse curioso historiador-repórter que é Leôncio Basbaum:

"O 1º Congresso de Lavradores e Campones ses sem Terra", que se realizou na cida de de Belo Horizonte, foi acontecimento dos mais importantes porque antes de tu do revelou um fato quase desconhecido para a maioria dos políticos e de gran de parte do povo: o alto grau de politiza ção das massas do campo, em geral consi deradas "atrasadas". O que vimos na reali

dade não foi um grupo de "humildes lavradores analfabetos" pedindo "melhorias", mas homens decididos, conscientes de sua força, exigindo terra. Vimos trabalhadores descalços, com roupas rasgadas, que caminharam dez dias a pé para participar do Congresso".⁷

Há, evidentemente, exagero acentuado no "alto grau de politização" que Leôncio Basbaum vê nas massas camponesas. Entretanto, o Congresso, com o caráter de grande concentração popular que apresentou, pode ter sido realmente algo de impressionante. "Eu fiz O Filho do Cão depois de assistir a um Congresso de Camponeses, em Belo Horizonte, onde a gente fez um espetáculo, o "Mutirão em Novo Sol" - declara Guarnieri na citada entrevista a Fernando Peixoto. Mas afirma, um pouco adiante, na mesma Entrevista:

"Quando escrevi O Filho do Cão, eu queria mostrar que a situação das Ligas, dos camponeses, não era bem o que se idealizava. Eu senti, através de muitos contatos, conversas, que os camponeses continuavam entregues a mitos e superstições, a medos, a ponto de poderem, como na peça, ser tripudiados pelo filho do patrão, de um latifundiário e chegarem ao ponto de matar um recém-nascido. E serem expulsos da fazenda e ainda agradecerem, dizerem muito obrigado antes de ir embora... A visão que eu tive do camponês foi essa. Nada heróica. Não foi uma visão de consciência. Mas de apatia, de submissão, de medo, de incapacidade, ainda, de enfrentar os problemas reais."⁸

Essa visão de Guarnieri é, sem dúvida, correta e pode ser confirmada pelas colocações de historiadores e sociólogos. Octavio Ianni, referindo-se ao episódio de Santa Fé do Sul, em 1960, diz:

"Em certo sentido está em curso a proletarização do trabalhador agrícola. Ou melhor encontra-se em andamento uma nova etapa no processo de transformação do agricultor em assalariado."

Porém deixa suficientemente claro que tal proletarização só ocorre quando

"as relações de trabalho perdem conteúdos comunitários e patrimoniais adquirindo conteúdos políticos" e isso só se dá

com a modificação das condições de produção "no momento em que as relações de produção se tornam relações de tipo capitalista e não antes disso. ... não são as condições de atraso e pauperismo que alimentam diretamente as tensões políticas no mundo agrário", explica. "As contradições inerentes às relações de produção na sociedade rural, somente adquirem pleno caráter político quando aparecem os componentes próprios da situação de classe. Enquanto o universo social e cultural está predominantemente impregnado de valores e padrões comunitários, os trabalhadores não podem formular as suas reivindicações em termos propriamente políticos. Em condições de existência marcadas pela situação comunitária e patrimonial tradicional, impera o voto de cabresto, a política de

campanário, o coronelismo, a tocaia, as técnicas do cangaço; o misticismo, o mutirão, as relações de compadrio, inclusive com os proprietários das terras e dos instrumentos de produção. Nesse universo, as tensões sociais desdobram-se no misticismo ou na violência individualizada ou anárquica. Nessa situação, o trabalhador não dispõe de recursos culturais e intelectuais para definir o proprietário ou o capataz como outro. Todos participam do mesmo nós. E quando ele pensa o capataz ou o proprietário das terras como outro, não o toma como categoria política, mas apenas como categoria social, bafejada pela tradição, a sorte e os laços de família".⁹

Pois bem: é precisamente dentro destas coordenadas, de "condições de existência marcadas pela situação comunitária e patrimonial tradicional" e, portanto em um estágio social anterior às possibilidades de formação de uma consciência política, quando "as tensões sociais se desdobram em no misticismo ou na violência individual e anárquica", que Guarnieri situa a ação de sua quarta peça. E tem disso, como vimos, plena consciência.

5.3. - O Filho do Cão e a Crítica. Problemas de Estrutura

A crítica de O Filho do Cão, ao contrário do que

tinha ocorrido até então com os textos de Guarnieri, é escassa. O noticiário dos jornais indica certa expectativa em torno da "4a. peça do jovem e talentoso Guarnieri" e refere os prêmios já conquistados como "melhor autor em 58 e 61", bem como o Prêmio Melhor Pesquisa de Teatro Popular conferido em Paris, além do Prêmio de melhor ator em 62.

Na verdade, porém, fora propriamente do noticiário, pouca coisa aparece. O IV da série "Cem Anos de Teatro em S. Paulo", de Sábato Magaldi, de 1976, faz também à peça apenas uma breve referência, que de certo modo resume o que dela se disse na ocasião da estréia:

"Tratando de um problema nordestino, ele (Guarnieri) prosseguiria o conhecimento da nossa realidade. Talvez por estar o autor menos familiarizado com o tema, esse foi um dos seus textos menos expressivos".¹⁰

Um outro texto, esse de 1964, o de Oliveira Ribeiro Neto, que escrevia para a Folha de S. Paulo, refere-se de maneira muito superficial à "tendência politizante" do autor revelada, segundo o articulista não apenas em Eles não usam Black-Tie, mas também na "paródia" de O Melhor Juiz, o Rei (que o Arena acabara de levar), afirmando que "em O Filho do Cão Guarnieri é mais discreto, contentando-se em ressaltar a pobreza dos lavradores do sertão nordestino e a sua passividade ao serem expulsos! Passa depois a tecer bizantinos comentários em torno do "diálogo" de Guarnieri, acabando por recomendar o "triálogo"¹¹.

A única crítica verdadeira sobre O Filho do Cão que localizamos é a de Décio de Almeida Prado, publicada no jornal O Estado de São Paulo, dois dias após a estréia, isto é a 23 de janeiro de 1961. Como sempre, Décio de Almeida Prado está atento aos vários aspectos do espetáculo. Desta vez, porém, ainda não conhece o texto, segundo o que ele próprio declara e considera por isso difícil responder às questões que a peça suscita. Suas restrições se fazem em vários níveis, mas as observações críticas incidem principalmente sobre a multiplicidade de direções que a peça indica, sem optar claramente por nenhuma, sobre a variedade de objetivos mais ou menos distintos, sem que se consiga dar relevo a nenhum deles, nem fundi-los num todo suficientemente significativo.

"Que quis dizer Gianfrancesco Guarnieri com sua peça? Desmascarar o misticismo popular nordestino, baseado, como todos sabem, na ignorância e na pobreza? Culpar o regime econômico que permite condições subumanas de vida, corrompendo com igual eficácia patrões e assalariados? Tudo isso a um só tempo, com toda a certeza - e é esta própria riqueza de intenções que vai dilacerar o texto, solicitando-o em várias direções."¹²

Considera também que:

"As mesmas contradições não resolvidas encontram-se na estrutura dramática da peça", que oscila entre "um estudo naturalista, atento às minúcias, à reprodução exata do ambiente, à motivação psico

lógica e a apresentação de uma espécie de apólogo moral, à maneira de O Paga - dor de Promessas e Revolução na América do Sul. Guarnieri - afirma ele - tentou conciliar as duas coisas, não percebendo que o acabamento naturalista terminaria por retirar à fábula o seu caráter exemplar e paradigmático, abafando as suas linhas mestras sob uma enorme massa de pormenores sociais."

Ainda acerca da construção da peça observa:

"É difícil, neste tipo de peça, fugir à lição dos expressionistas, recolhida por Brecht, isto é, à técnica da narração incisiva, dos cortes abruptos, das réplicas reduzidas ao essencial. O Filho do Cão escolheu o caminho oposto, demorando todo um ato só em cenas de preparação, apegando-se ao lento ritmo do naturalismo, fazendo questão de desenvolver demoradamente o enredo, ignorando a arte da elipse, tão importante no teatro moderno."¹³

O articulista conclui afirmando que O Filho do Cão "falha no ponto exato em que as outras (peças de Guarnieri) triunfavam: na prova do palco."¹⁴

Quanto a esta última observação, nada podemos dizer, uma vez que não assistimos ao espetáculo: Não podemos saber se efetivamente O Filho do Cão não resiste à prova do palco e aceitamos a visão competente de Décio de Almeida Prado. Quanto às outras, nos parece que, no que concerne ao ritmo mais ou menos