

A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO EM TRÊS PEÇAS DE GUARNIERI: TEATRO ÉPICO E REPRESENTAÇÃO FEMININA

BRAZILIAN THEATRE MODERNIZATION IN THREE PLAYS BY GUARNIERI: EPIC THEATRE AND FEMININE REPRESENTATION

Alexandre Villibor Flory¹
Doutor em Literatura Alemã
Universidade Estadual de Maringá
(avflory@uem.br)

Tarik Mateus Adão da Costa de Almeida²
Graduado em Letras/Português
Universidade Estadual de Maringá
(tarikmateus11@gmail.com)

RESUMO: O artigo é respaldado pelo viés da crítica literária materialista e desenvolve um percurso histórico e dialético que busca articulações possíveis entre arte e sociedade, a fim de compreender alguns elementos do processo de modernização do teatro brasileiro. Isso será feito a partir das peças **Eles não usam Black-tie** (1958), **Gimba, Presidente dos Valentos** (1959) e **A Semente** (1961), escritas por Gianfrancesco Guarnieri e encenadas, respectivamente, pelo Arena, pelo TMDC (Teatro Maria Della Costa) e pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Para isso, é importante discutir o conceito do teatro épico, de Bertolt Brecht, e sua apropriação no Brasil no período em um âmbito de reflexão social e coletiva. Em sentido análogo, faremos um estudo sobre a construção e desenvolvimento de personagens femininas nas peças, fundamental para o processo de discussão de temas socialmente relevantes.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Teatro épico. Representação feminina. Gianfrancesco Guarnieri.

ABSTRACT: This paper is underpinned by materialist literary criticism and develops a historical and dialectical outline that seeks to establish possible articulations between art and society. This study aims at comprehending some elements from the process of modernization that occurred in Brazilian theatre. To do so, we focus on the following plays: **Eles não usam Black-tie** (1958), **Gimba, Presidente dos Valentos** (1959), and **A Semente** (1960). All theatre plays are written by Gianfrancesco Guarnieri and were staged, respectively, at Teatro de Arena, by the TMDC (Teatro Maria Della Costa) and by the TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). In this sense, we propose a comparative analysis between these dramatic texts, and a reflection concerning the theatre groups that staged the plays. Therefore, it is mandatory to discuss the concept of epic theatre as developed by Bertolt Brecht and its appropriation in Brazil regarding a level of social and collective thinking. In the same way, we will conduct a study on the construction and development of female characters in the plays since this is a substantial aspect of the socially relevant themes discussion process.

Keywords: Brazilian theatre. Epic theatre. Feminine representation. Gianfrancesco Guarnieri

¹ Professor associado do DTL (Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias) e do Programa de Pós-graduação em Letras. Áreas de atuação: literatura Brasileira; teoria, crítica e história do teatro; literatura e sociedade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3435-458X>.

² Mestrando em Estudos Literários – Programa de Pós-Graduação em Letras. Bolsista Capes.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7572-6023>.

Introdução

O artigo tem como objetivo principal analisar as peças **Gimba, Presidente dos Valentés** (1958) e **A Semente** (1961), escritas e encenadas logo após o grande sucesso de **Eles não usam Black-tie** em 1958 pelo Arena, de modo a verificar como suas estruturas expressam assuntos políticos e sociais em um momento importante para a modernização do teatro brasileiro, bem como levantar alguns aspectos de como se dá a representação feminina no teatro de Guarnieri.

Como fundamentação teórica para a análise discutiremos tópicos a partir do teatro épico de Bertolt Brecht, de grande influência nesse momento do teatro brasileiro. Em linhas gerais, com a crise do drama burguês no final do século XIX, o teatro, enquanto gênero literário, começa a incorporar em sua composição aspectos de caráter narrativo, ou seja, épicos. Um dos itens mais importantes dessa nova perspectiva é a expressão de questões sociais e históricas contemporâneas, colocando novos protagonistas em cena.

Nesse momento histórico, o conceito de sujeito burguês, muito bem representado pelo drama, já não mais é inquestionável, pelo contrário. Com a crise do drama instaurada, peças como **Casa de Bonecas** (1879) de Henrik Ibsen, começam a revelar em sua estrutura a própria crise do capitalismo apresentando, em suas formas, o questionamento da centralidade do conflito intersubjetivo como princípio organizador da matéria estética e histórica. Esses conflitos podem até estar presentes, mas não são os pilares principais da estrutura, de tal modo que sua solução não resolve as questões postas pela peça, que remetem a condições históricas complexas. Ou seja, uma estrutura teatral que se oriente pela determinação causal já não é mais satisfatória para a organização da peça. Elementos característicos do gênero épico, como a representação do passado e sua influência sobre as contradições da conjuntura presente, e mesmo a concepção das personagens como indivíduos, que depende de formações culturais amplas e sociais, bem como uma visão coletiva das situações-problema, serão cada vez mais presentes no campo teatral. A forma do drama é questionada em todas as suas bases, e sua superação no campo artístico é análoga à necessidade de seu questionamento no campo histórico, político e social.

O teatro épico mostra as limitações do drama tradicional de ir além dos conflitos individuais e expõe a impossibilidade histórica desse drama para enquadrá-los. O teatro épico propõe um distanciamento em relação ao público, entre outras coisas para se discutir em que medida a subjetividade humana é construída por fatores sociais e históricos. Nesse sentido, o distanciamento gera um estranhamento no espectador, e a montagem chega ao público como exercício de reflexão, e não apenas como entretenimento.

Processo de modernização no teatro brasileiro nas décadas de 1940-50

Se essas discussões ocorrem na Europa desde o final do século XIX, como visto, no Brasil foi preciso esperar várias décadas até haver um espaço propício para que elas assomassem ao primeiro plano. Não ocorreu com o naturalismo no teatro brasileiro no final do século XIX, nem como cena no contexto do modernismo dos anos 1920-30, apesar de alguns esforços dignos de destaque, como os de Oswald e Mário de Andrade, entre outros.

Segundo Costa (1998), começa a haver teatro moderno no Brasil de modo sistemático e organizado pela primeira vez com a fundação do TBC, em São Paulo, no ano de 1948. Contudo, não se podia negar que desde os anos 20, no Brasil, começavam a aparecer os primeiros interessados por um teatro que revolucionasse as artes cênicas, por grupos como o Teatro de Brinquedo, do casal Moreyra, e também com a atuação de Renato Viana.

A partir do final dos anos 1940, ocorre a formação de alguns grupos profissionais com interesse em desenvolver linguagens inovadoras. O TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), a EAD (Escola de Arte Dramática) e o TPA (Teatro Popular de Arte) surgem durante este período: coincidentemente, os três em 1948. Com a contratação de encenadores como Adolfo Celi e Ruggero Jacobi pelo TBC, inicia-se um processo de aprendizado e uma preocupação pela formação artística dos atores. Graças a isso, o TBC conseguiu alcançar um nível artístico que é comparável ao que se via nos palcos estrangeiros.

Desde 1948, com o surgimento do TBC, já podemos falar em uma preocupação inédita com a formação de atores, de diretores e de uma estrutura melhor para o teatro brasileiro. Nesse contexto, autores e obras estrangeiras puderam ser encenadas nos moldes do que de mais atual havia no teatro ocidental. Foram os

grupos amadores da década de 1940 que começaram a discutir e encenar o teatro moderno, mas não tinham estrutura para levar a empreitada adiante. O TBC conseguiu dar esse passo, mas faltava formalizar temas nacionais para lidar com nosso complexo quadro social.

A década de 1950, no Brasil, foi marcada principalmente por uma busca de renovação estética e artística. Novas formas de pensar e fazer as artes surgiram, buscando o que ainda não fora feito, dadas as novas condições pelas quais o país (e o mundo) passava. O cinema, o teatro, a música e as artes visuais buscaram, dentro de suas especificidades, estéticas inovadoras que vinham sendo praticadas no país (arte popular, comédia de costumes) e em outras partes do mundo, centradas na valorização do elemento nacional e popular.

O Teatro Maria Della Costa (TMDC) (de 1954, antigo TPA, já mencionado, de 1948) surge com uma proposta de encenar autores com um teor crítico mais acentuado. Em 1955, **A Moratória** de Jorge Andrade é encenada pela primeira vez. Trata-se de uma peça escrita por um dramaturgo nacional, em chave crítica e com muitas inovações formais.

Foi também no TMDC a primeira montagem profissional de Brecht no Brasil: **A alma boa de Setsuan**, que fora encenada em 1958, mesmo ano da montagem de **Eles não usam Black-tie**, pelo Teatro de Arena. A encenação foi importante pela qualidade da mesma e as possibilidades de interlocução que abriu, pois a peça tem uma forma que consegue tratar da acumulação do capital, tema que não se enquadra em um drama. Isso fomentou a busca por novas formas para os dramaturgos brasileiros, às voltas com a necessidade de dar expressão a questões sobre o campo social e político, no âmbito das mudanças muito significativas que ocorriam no plano material, com movimentos coletivos como a UNE, os trabalhadores do campo e também os sindicatos operários. “Nesse momento, a recepção de Brecht se fazia oportuna não como um clássico atemporal, mas por uma necessidade objetiva brasileira, social, política e cultural” (FLORY, 2013, p. 63).

Logo o interesse se volta para as questões brasileiras, e uma dramaturgia nacional de fôlego começa a ganhar espaço, mais especificamente com o Arena, criado em 1953. Gianfrancesco Guarnieri inicia seu trabalho no teatro no TPE, Teatro Paulista do Estudante, onde foi dirigido pelo italiano Rugero Jacobbi, até que em 1956 o TPE inicia uma parceria com o Arena e ele passa a fazer parte deste último.

Os dramas realistas de Gianfrancesco Guarnieri

Segundo Décio de Almeida Prado, as primeiras peças de Gianfrancesco Guarnieri, mesmo apresentando questões que atualizavam de alguma forma o teatro brasileiro, com assuntos coletivos, ainda eram dramas realistas, ou seja, fechados dentro de padrões burgueses.

As primeiras peças de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho eram dramas realistas. O realismo já não se apresentava como o naturalismo de Zola, no qual o autor devia manter a isenção que se atribui habitualmente à fotografia. Ibsen e Tchekhov, no final do século, tinham ensinado como se pode, sem quebrar a naturalidade do retrato, usar símbolos e discutir ideias, deixando transparecer por intermédio das próprias personagens, com maior ou menor discricção, o ponto de vista do escritor. Era essa técnica, atualizada e posta ao gosto do dia, que o Arena empregava. Mas o realismo, por flexível que seja, nunca cessa de colocar obstáculos a quem pretenda expor sem subterfúgios o seu pensamento político, tanto por dar preferência ao concreto, ao indivíduo, quanto por postular a ausência de qualquer tipo de mensagem direta (PRADO, 2008, p. 69).

Como dito por Prado, o realismo de Gianfrancesco Guarnieri, mais especificamente em suas três primeiras obras, **Eles não usam Black-tie** (1958), **Gimba, Presidente dos Valentos** (1959) e **A Semente** (1961), trata de assuntos políticos e sociais (épicos). No entanto, por sua estrutura ainda dramática, a forma está em contradição com o plano do conteúdo. Desse modo, é possível ver que, nessas peças, os problemas sociais estão inseridos em situações que ainda são dramáticas, ou seja, ligadas ao conflito entre sujeitos determinados. E são colocadas em um contexto de relações individuais, que podem ser tanto de um plano familiar em **Black-tie** como de um plano amoroso em **Gimba**. Essa contradição não faz mal às peças, pelo contrário: Szondi (2001) mostra que esse descompasso é esperado pela obra de arte. Isso porque o plano do conteúdo rapidamente se atualiza, dadas as novas situações e circunstâncias, enquanto o plano da forma exige mais tempo e maturação, até que uma nova visão de mundo se cristalice a ponto de haver uma forma que seja sua expressão. Isso porque a forma surge, em aparência, como uma norma fixa sobre a qual novos conteúdos são exercitados. Mas, de fato, também a forma é histórica, mas essa mudança exige mais tempo, até que as formas novas sejam aceitas. Rosenfeld (1996) usa o campo da pintura para discorrer sobre isso. O impressionismo, num primeiro momento, não foi aceito como forma artística séria,

sendo considerada sua maneira rápida de pintar “impressões” momentâneas e fugidias como contrárias ao academicismo clássico, que exigiria dias de trabalho intenso. Embora os pintores estivessem pintando assuntos de interesse da época, no campo do conteúdo, sua forma demoraria um bom tempo até ser aceita como válida. Hoje ninguém duvida da qualidade de um Monet, por exemplo.

No campo do teatro, demorou muito tempo até que em uma dada situação de crise fosse mais importante do que os personagens em conflito entre si, pois se considerava que, em primeiro plano, no teatro, estavam sempre a ação, movida pelo diálogo entre personagens. Hoje um autor como Tchekhov já não tem problemas de aceitação, mas nem sempre foi assim. Nesse sentido, essas obras nas quais se vê claramente esse nível de contradição entre forma e conteúdo antes indicam que estamos passando por grandes mudanças históricas, sociais e estéticas do que qualificam a capacidade artística do autor.

Considerações sobre ‘Eles não usam black-tie’, Gimba e A semente

Em 1958, tem-se a encenação pelo Arena de **Eles não usam Black-tie**, de Guarnieri, peça essa fundamental já que introduz, como diz Costa (1996), uma importante mudança no foco narrativo: pela primeira vez, no Brasil, o proletariado assume a função de protagonismo. O teatro brasileiro, a partir de então, passa a realizar uma expressão da realidade nacional em chave crítica. Nessa linha de argumentação, Gianfrancesco Guarnieri é um dos autores que tensionam a estrutura do drama e fazem, paulatinamente, que formas épicas se insinuam na estrutura de suas composições teatrais. Os principais temas tratados pelo dramaturgo em suas primeiras obras são de cunho coletivo e social, com personagens que não tinham espaço na dramaturgia brasileira, até aquele momento. Assim, em **Eles não usam Black-tie**, encenado em 1958, surgem temas como a greve, em meio a personagens que vivem na favela, numa dicção coloquial e com problemas tanto subjetivos quanto coletivos. Era a primeira vez que essa equação chegava aos palcos brasileiros, e o sucesso de público da peça do jovem Guarnieri fez com que toda a classe teatral percebesse que o momento era adequado para a introdução do assunto nacional, para uma dramaturgia e uma cena também brasileiras – e isso não no sentido de um ufanismo qualquer, mas a partir da expressão dos problemas de nossa modernização conservadora. A peça, por assim dizer, funcionou na prática como um estímulo para

uma dramaturgia nacional e popular, e que fez escola no Brasil ao longo dos anos 1960. Além dos temas, também a busca formal era um objetivo dos grupos e dramaturgos, inseridos em um contexto de profícua recepção do teatro estrangeiro, seja pelas encenações, seja pelos estrangeiros ligados ao teatro que para cá vieram, como Anatol Rosenfeld, Rugero Jacobbi, Gianni Ratto, Ziembinski, Alberto D'Aversa, entre outros.

Questões operárias estarão presentes, de fato, nas três primeiras peças escritas por Guarnieri. Porém, cabe ressaltar que essas peças estão próximas de uma estética realista ou naturalista, não como movimento literário, mas como expressão próxima do registro fotográfico. Sendo assim, trabalha menos com tipos sociais ou psicológicos, ou com alegorias ou símbolos, mas sim com indivíduos – embora a constituição dessas subjetividades seja social e coletiva, o que tensiona sua suposta subsunção ao drama.

O conflito dramático proposto por Guarnieri, pai *versus* filho, está também presente em peças como **A Moratória**, de Jorge Andrade – embora nessa última não seja o núcleo do conflito, que é antes a perda da fazenda advinda da crise econômica. Pode-se dizer que o realismo de Guarnieri recorre a esses conflitos entre os sujeitos de modo mais complexo que o drama tradicional o faz. Aqui, o sentido histórico e social desencadeará possíveis ações desses personagens. Ou seja, a relação histórica presente nas obras não exclui a possibilidade de haver uma subjetividade forte, podendo Tião, mesmo ciente da importância de uma greve, escolher e prezar pela sua individualidade, não pensando em um âmbito de caráter coletivo, já que ele fura uma greve organizada por seu próprio pai. Porém, esse prezar pela individualidade acarretará mais especificamente em **Black-tie** em um desprezo da comunidade pelo personagem Tião, já que ela não aprova sua atitude. Nesse sentido, há um imbricamento dramático, uma possibilidade de escolha que causa tensão, mas ela também exige um encaminhamento social e coletivo. Não seria possível resolver a peça dramaticamente, e Tião precisará ir embora por ter furado a greve, mas a peça abre uma expectativa futura de que ele faça uma autocrítica e retorne diferente. Afinal de contas, sua noiva Maria, que está grávida, resolve ficar na favela onde nasceu e foi criada, e da qual depende sua identidade, enquanto Tião foi criado por um tio fora da favela, no asfalto, e não consegue pensar da mesma forma.

Em **Eles não usam Black-tie**, os problemas sociais são frutos da industrialização, expondo lutas reivindicatórias no contexto operário. Esse conflito dramático proposto por Guarnieri, nessa peça, entre Tião e Otávio nos faz repensar a relação entre os âmbitos individual e coletivo. Enquanto Otávio luta pelo plano coletivo, Tião preza por sua individualidade de escolha. Ele pretende salvar-se sozinho, mesmo conhecendo a importância de se lutar coletivamente. Com um ideal pequeno-burguês e sendo criado fora da favela por seus padrinhos, Tião prende-se à ideia de uma vida tranquila, juntamente à sua amada Maria, mesmo sabendo que está inserido em um contexto de exploração. Sozinho decide furar uma greve organizada, fato que causará profunda frustração em seu pai Otávio e também em sua mulher, Maria. Esses conflitos de geração se perpetuam também nas próximas obras do autor. Nessa fase do realismo crítico de Guarnieri, vemos que a forma apresentada não superou, contudo, os limites do drama tradicional.

Nesse âmbito, se pensarmos na relação entre forma e conteúdo, veremos que, em termos de conteúdo, temos indivíduos em conflito, mas sua constituição não se limita à da autonomia do sujeito burguês, porque o espaço social impacta na construção da subjetividade. Assim, o filho Tião, que foi criado “no asfalto” pelos tios, não se vê como parte de uma comunidade, e sim como um sujeito isolado, lutando solitário pelo seu sucesso. Já os demais – Otávio, Romana, Maria, Bráulio etc – só são compreendidos no contexto coletivo da favela. Embora essa questão não seja colocada como tal, nem desenvolvida pela peça, ela está posta; sem ser elaborada, mas presente. No campo da forma teatral, ela ainda está muito vinculada à tradição do drama, com o qual não rompe.

Quanto à segunda peça de Guarnieri, encenada pelo Teatro Maria Della Costa em 1959, **Gimba, Presidente dos Valentés**, também vemos uma nova representação do espaço da favela, como já ocorrera em **Black-Tie**. Porém, no ambiente explicitado, não há uma relação de problematização operária ou do próprio espaço da favela. Em sua forma dramática, não apresenta uma mudança significativa se comparada a **Eles Não Usam Black-tie**. Pelo contrário, apresenta um recuo em relação à obra anterior. Mesmo trazendo personagens da favela, a obra é insuficiente se pensarmos em um contexto social mais amplo. Segundo Magaldi (2004), **Gimba, Presidente dos Valentés** parece ser feita com os resquícios da obra de estreia, e as personagens ali inseridas tendem, como diz o próprio autor, à reprodução de

estereótipos de criminosos e malandros, apresentando, assim, uma mistificação da realidade do morro.

Gimba, personagem que retorna ao morro após uma viagem, fugindo da polícia, volta com ideal pequeno-burguês, com o plano de se mudar e trabalhar em uma fazenda no Mato Grosso. Trata-se de um herói negativo; o autor constrói uma personagem desvirtuada pelas circunstâncias sociais (Magaldi, 2004). Esse herói, que fora tão valente no passado e tão respeitado no morro, retorna cansado e enfraquecido, porém romantizado pelas demais personagens, como o grande Presidente dos Valentes. Segundo Magaldi: “O herói seria, sem dúvida, muito mais verdadeiro, se aparecesse como criminoso sem atenuantes convencionais, desde que patenteasse que a sua maldade foi provocada pelas injustiças de classe” (MAGALDI, 2004, p.

248). Para se contrapor a esse herói mitificado, o autor cria a personagem Carlão, que é exposto como herói positivo, mostrando, por meio de suas ações, a importância da união da classe oprimida contra os desmandos.

Ao formalizar essa mitificação do herói Gimba na peça, bem como do próprio ambiente no qual se insere a peça, o autor acaba por comprometer a problematização do aspecto político do texto. Segundo Magaldi:

Nada se alegaria contra essa perspectiva, apesar de tudo, se Gianfrancesco Guarnieri não tivesse o intento confesso de responsabilizar apenas a organização da sociedade pelos erros da favela. Relegando sua explicação para os fortuitos desígnios sobrenaturais, ele comprometeu a eficácia política do texto. E essa eficácia perdeu-se de todo quando, no desfecho, fez com que um policial, por acidente, matasse Gimba (MAGALDI, 2004 p. 249).

Importa notar, aqui, como é complexo o percurso em direção a um teatro épico. Como acompanhamos, alguns problemas da fatura dramática da peça anterior – como não conseguir fugir da armadilha dramática do conflito doméstico em primeiro plano – permanecem nesta peça, ainda tão próxima da encenação de **Black Tie**. Embora o embate entre os personagens apresentados possa ser visto no pano de fundo de uma construção coletiva, a idealização compromete uma perspectiva política mais próxima da luta de classes, refugiando-se em um registro algo transcendental, os “fortuitos desígnios sobrenaturais” de que há pouco falou Magaldi.

A Semente, terceira peça de Guarnieri, foi escrita e encenada em 1961 pelo TBC. Aqui, o TBC já vive uma fase na qual estava fortemente influenciado pela voga do autor nacional, iniciada pelo Arena. O TBC, desde 1960, fora entregue à direção artística de Flávio Rangel, e se volta para uma atividade teatral mais preocupada com questões brasileiras. A peça retrata uma greve de operários em um grande polo industrial e problematiza a exploração dos trabalhadores. Agileu, o protagonista, é membro do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e operário de uma fábrica. A peça é dividida em três atos, e o espaço é composto pelo barulho da fábrica, por uma praça e pelos encontros das personagens no bar, além da presença marcante de um depósito de lixo. Agileu é tido muitas vezes como frio, louco e, até mesmo, como “anticristo”, porque deseja instaurar uma revolução a qualquer preço – o que nos faz entender o apoio de parte da igreja a sua censura, em 1961, censura que durou apenas dois dias, mas foi sintomática das forças contrarrevolucionárias por conta do número elevado de apoiadores da censura que vieram a público nesse pequeno período de tempo (SARMENTO-PANTOJA, 2015, p. 31). Anatol Rosenfeld o coloca como um exemplar para uma discussão crítica sobre o herói no teatro brasileiro, marcado por ser “humilde e heroico, impulsivo e frio, humano e desumano [...]” (1996, p. 51).

A Semente, segundo Magaldi, chega às fontes do Cristianismo, e a ideia do símbolo “semente” pode ser interpretada como uma analogia à ressurreição na religião cristã, em um sentido de reabilitação desse herói (Agileu), de maneira análoga a Cristo, segundo Magaldi: “Foram a desonra e a humilhação de Agileu o elemento catalisador para o despertar da consciência dos operários: a semente, sem dúvida, a que alude o título. Um dia ele seria reabilitado, como Cristo foi a partir da Ressurreição” (MAGALDI, 2004, p. 251).

Em determinado momento da peça, uma armação da polícia faz com que ele seja tachado de traidor perante os operários, o que ocasiona extrema revolta dos operários e o espancamento de Agileu. Assim mostra-se, nessa obra, o quanto suas palavras e ação foram insuficientes para efetivar a conscientização dos operários sobre a exploração pela qual estavam passando: a notícia da suposta traição acarretou uma união maciça dos operários contra Agileu. Nada foi casual nesse episódio, mas calculado: Agileu é preso, e a polícia o sabia um dos principais articuladores do movimento – o que fora dito por sua esposa Rosa – e logo solto,

diferentemente dos demais agitadores, para que ele seja visto como traidor. O cálculo é exposto a nós, espectadores, e Agileu também o identifica, mas não consegue impedir sua efetivação do projeto.

Essa é uma estratégia usada não só para desarticular as oposições: ela ajuda a construir uma falsa imagem das ações dos militantes. A delação não é premiada, mas contribui para desvirtuar as práticas da resistência e convencer a opinião pública, na construção de uma espécie de memória amnésica às avessas (SARMENTO-PANTOJA, 2015, p. 39).

Agileu queria instaurar uma revolução, tendo em vista uma organização social mais humana, mas, para isso, tem um caminho árduo a percorrer, não só pela dificuldade do diálogo com os operários, mas também em relação à sua esposa Rosa. “A frieza sexual relaciona-se com o desejo de aproveitamento de qualquer meio para atingir os fins, desrespeitando até mesmo as dores humanas” (MAGALDI, 2004, p. 251). Deste modo, vê-se que, embora Agileu esteja movido por intenções nobres, ele luta contra um sistema que consegue desvirtuar seu discurso.

Dessa forma, as três primeiras peças de Gianfrancesco Guarnieri têm operários como protagonistas, às voltas com lutas contra um sistema opressor. O conflito de gerações entre pai e filho, que acontece em **Eles não Usam Black-tie**, se repetirá, com mudanças, em **A Semente**: ainda que os personagens Agileu e João não tenham uma relação sanguínea, mantêm posições antagônicas em relação à greve e à revolução.

No entanto, as diferenças são fundamentais. Enquanto em **Black-tie** há um único encontro decisivo entre Tião e Otávio, em **A Semente** acompanhamos diversos confrontos ideológicos entre Agileu e João, em um caráter processual muito rico.

Será no campo da forma, entretanto, que as inovações são mais explícitas. **A Semente** apresenta, em sua forma, o processo de conscientização de classe, que está totalmente ligada ao meio social no qual a peça se desenvolve – e não apenas a exposição de uma situação dada. Não estamos mais fechados em âmbito privado: há uma passeata, um velório, uma briga generalizada, uma praça diante de uma igreja, mais de 40 pessoas em cena. Isso, por si só, evidencia a busca pelo trânsito por espaços de criação de sentido coletivos, que não se resignam ao embate intersubjetivo.

Apesar disso, a construção dos personagens, dos espaços e das situações-problema não se distanciam muito do que ficou chamado de seu “realismo crítico” (ARANTES; PUPO, 2008, p. 6), pois aí estão personagens convincentes, em sua constituição psicológica, e com conflitos individuais pronunciados. No entanto, cada vez mais se percebe um caráter alegórico em personagens como Agileu, que também se configura como representação das questões sociais mais relevantes do povo brasileiro, e mesmo dos limites e desafios da esquerda brasileira, e do PCB. A apropriação de aspectos do teatro épico é uma das marcas mais visíveis desta perspectiva mais ampla e afeita à expressão dos problemas coletivos. A incorporação de instâncias narrativas as mais variadas mostram como entre essas três obras de Guarnieri, não obstante estarem próximas no tempo histórico, já evidenciam um acúmulo crítico significativo, entre outras coisas resultado de trabalho coletivo como, por exemplo, nos Seminário de Dramaturgia que o Arena realiza a partir de 1958. Nesse sentido, é importante verificar que a busca por novas expressões artísticas gerava resultados palpáveis e fundamentais para o teatro e a arte brasileiras.

Para uma discussão sobre representações femininas

Como se viu nesse artigo, há questões das mais importantes relativas a essas três peças em termos temáticos e formais. Gostaríamos de reservar essa parte para uma breve apreciação crítica sobre as personagens femininas de Guarnieri nessas peças, sem a pretensão de esgotar assunto tão vasto. Peter Szondi (2001) afirma que, logo no início da crise do drama burguês, ainda no final do século XIX, um dos primeiros tópicos colocados em xeque, em relação àquela forma dramática, relacionava-se a posição das personagens femininas no drama moderno. Henrik Ibsen mostrou, em **Casa de bonecas**, que a ideia de universalidade do sujeito, perpetuada pela forma dramática, excluía, de acordo com Costa (1998), a metade feminina da população mundial. Nesse sentido, acompanhamos a história vivida por Nora sob a perspectiva da impossibilidade da superação de seu lugar social no contexto do capitalismo. A personagem revela a situação das mulheres de sua época e problematiza, de certo modo, aspectos fundamentais a respeito da liberdade e autonomia feminina, num quadro social que a relega ao espaço doméstico. Costa afirma: “Não é pois casual que um dos primeiros capítulos do que se considera a crise do drama moderno envolve uma espécie de revolução na concepção do papel

feminino e que o dramaturgo responsável pela proeza tenha sido aclamado pelas primeiras feministas em toda Europa” (COSTA 1998, p. 177).

Quando estudamos a dramaturgia de Guarnieri aqui em tela, veremos que o papel dado às personagens femininas supera os limites formais do drama, de tal modo que elas acabam tendo importância decisiva e até superior, em uma dada perspectiva, se as compararmos com os heróis correspondentes em cada peça. Nesse sentido, Costa afirma: “O Brasil também tem desses capítulos em que o dramaturgo foi além das exigências formais do drama e acabou dando às suas mulheres um estatuto histórico superior ao de seu herói. Trata-se de Gianfrancesco Guarnieri em **Eles não usam black-tie**” (COSTA 1998, p. 179). Nessa peça está evidente a perspectiva ampla e profunda que Romana (mãe de Tião) e Maria (noiva dele) trazem à trama, se comparadas aos heróis Tião e Otávio, muito envolvidos em um conflito determinado.

Romana tem consciência do lugar tanto de seu marido Otávio, um dos responsáveis pela greve, como de seu filho Tião, que está prestes a furar a greve. Enquanto Otávio só vê diante de si a greve, suas dificuldades, sua luta, e Tião pensa em sua família nuclear a partir do nascimento do bebê que terá com Maria, Romana conhece a diferença entre a construção identitária do pai e do filho, que está intimamente ligada ao espaço social onde eles foram criados. Também Maria ensina Tião (que não sabemos se aprenderá ou não) sobre a importância de fazer parte de uma comunidade, entre pessoas pobres que se ajudam. Não se trata da idealização da vida na favela, mas do fato dela julgar fundamental estar entre pessoas que têm uma visão de mundo próxima à dela. Esse senso coletivo vem das mulheres, nesta peça.

Devemos notar, entretanto, que as personagens femininas propuseram novas camadas de leitura não só em **Eles não Usam Black-tie**, mas também nas peças seguintes desse autor, como podemos verificar em Rosa e Alice, de **A semente**, e também em Guiô, em **Gimba Presidente dos Valentos**. Veremos, então, uma grande intensidade dessas personagens e de seus conflitos ao caminharem junto a seus pares. E, ao mesmo tempo, podemos perceber o questionamento em relação ao lugar ocupado por elas, tanto no âmbito familiar, quanto no âmbito do mundo do trabalho. No entanto, cabe evidenciar que, apesar da importância dessas personagens, elas ainda não assumem o papel de protagonistas. Costa afirma, com razão: “Basta ver que os pilares do drama, indivíduo livre e diálogo como veículo da ação dramática,

excluem por princípio a possibilidade de mulheres exercerem papéis de protagonistas” (COSTA, 1998, p. 177).

De certo modo, nas instâncias do realismo proposto por Guarnieri, podemos verificar um movimento dramático que se instaura nas peças, na medida em que ocorrem alguns confrontos que se concentram no âmbito das relações das personagens femininas com a de seus pares, ou como, no caso de Romana, em sua relação com o filho Tião. Nesse sentido, novamente é necessário retomar as questões formais ligadas ao drama burguês, para a qual a mulher está restrita ao papel de esposa, mãe e mulher, sendo que os conflitos familiares são colocados ainda sob o ambiente doméstico. Nesse sentido, não há uma superação real dessa forma, como já dito antes, mas uma movimentação das mais instigantes que já prepara o terreno para outras etapas.

Tomemos Guiô de **Gimba, presidente dos valentes**: ao analisarmos sua trajetória e o contexto geral da peça, veremos que o espaço romantizado do morro através da mistificação proposta por Guarnieri elucida a posição social dessa mulher, que conseguiu ser respeitada no morro, mas que, no entanto, ainda é vista como símbolo e objeto sexual.

Negrão – (Inspiradíssimo)
Ninguém do meu morro esqueceu
Malandro bamba que eu muito conheci
Malandro triste cansado de vive e sofrê
O morro inteiro canta por ti.

Gimba, todo morro te chorou
Deixou a mulata pra gente consolá
Deixou a mulata prá gente usá na hora “h”
Sumiu da vida cansado de cansá.

Gimba, ói, Gimba, oi Gimba, ai, ai.
Vestido de zinco ficou
O Samba hoje é triste de soluço
Sem Gimba o morro acabou.
(GUARNIERI, 1973, p. 6 - 7)

Neste trecho, através de Guiô, podemos pensar na inferiorização da mulher negra perante à sociedade brasileira que, durante muito tempo, foi vista como simples objeto sexual, pensamento esse ainda perpetuado nos dias de hoje em discursos e pensamentos racistas. Além disso, podemos pensar na questão do racismo enquanto processo discursivo. De acordo com Van Dijk (2012) “[...] a maioria dos membros dos

grupos dominantes aprende a ser racista devido às formas de texto e de fala numa ampla variedade de eventos comunicativos” (VAN DIJK, 2012, p. 15). Assim, a peça de Guarnieri deve ser questionada uma vez que, nessa passagem, dissemina o racismo estrutural, presente na sociedade brasileira, inferiorizando e subalternizando a identidade negra feminina, na reprodução do estereótipo da “mulata sensual”, empreendida através da personagem Guiô. Sendo assim, ao mesmo tempo em que se vê o lugar social da mulher ser um ponto de partida fundamental para o questionamento da forma dramática, trazendo uma perspectivação histórica que não se vê nos personagens que carregam a carga dramática – normalmente homens – a peça também reproduz preconceitos estruturais que, à luz das demandas de hoje, são inaceitáveis e merecem ser identificados, e sua função na trama exposta e discutida.

Cabe também pensar na montagem da peça feita pelo TMDC em 1959, que resultou, apesar do ambiente retratado, em uma montagem alegre no estilo teatro musical – que visou bem mais um teatro para entretenimento do público do que voltado à problematização de questões ligadas à luta de classes, sob a qual se movem todas as personagens ali retratadas. Isso contribuiu para que essa montagem fosse um estrondoso sucesso, tendo viajado até à Europa.

Essa mistificação da realidade do morro adoçou a mensagem do autor, tornou-a candente para os ouvidos mais delicados, fez do texto pretexto para um lindo espetáculo, libreto para uma quase comédia musical, enfraquecendo o que poderia haver de sólido e eficaz (MAGALDI, 2004, p. 247).

Além disso, cabe evidenciar que a personagem Guiô foi interpretada pela atriz Maria Della Costa, maquiada como negra para representar a personagem. E, nesse sentido, percebe-se que a montagem não visou um debate profundo sobre as relações raciais e de gênero, nem mesmo deu representatividade necessária aos atores e atrizes, negros e negras, que deveriam encenar tais papéis – algo que, como já dito, seria muito questionado no contexto atual.

Nesse sentido, podemos lembrar da importância do TEN (Teatro Experimental do Negro) para a modernização do teatro brasileiro, e como ponto de partida para uma discussão profunda sobre o papel do negro no teatro brasileiro. Fundado por Abdias do Nascimento, na década de 1940, o grupo priorizou em seu trabalho o protagonismo negro, de modo a inserir não somente atores, mas também uma literatura dramática que problematizasse a fundo as questões afro-brasileiras e, assim, subverteram o

espaço destinado ao negro, no teatro brasileiro, aos papéis subalternizados e de cunho pejorativo. Como afirma Abdias do Nascimento.

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caído de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. Mesmo em peças nativas, tipo *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, ou *laiá boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas (NASCIMENTO, 2004, p. 209).

Voltando à montagem do TMDC, veremos que o grupo acabou por explicitar o que Abdias do Nascimento afirmava ante questões raciais e de representatividade negra. A montagem materializa essa negação que, durante muito tempo, foi perpetuada no teatro brasileiro. Desse modo, seria “natural” uma atriz branca representando uma personagem negra.

Na peça seguinte, **A Semente**, voltemos à personagem Rosa, dona de casa, esposa exemplar, estilo “mulher do lar”. Cabe evidenciar que o sonho alimentado por essa personagem é ser mãe, parir um filho, nutrir o amor materno. Porém, o sonho de Rosa jamais poderá se concretizar, pois ela acompanha o marido/herói Agileu. Veremos, então, uma mulher abandonada, solitária, revoltada. Isso se configura como uma possível contradição proposta por Guarnieri: enquanto o herói procura se distanciar de todo tipo de sentimentalismo, mirando sempre e de qualquer forma a revolução, Rosa, acompanhada de suas frustrações enquanto mulher, carrega sozinha o peso de seus sentimentos, bem como seu próprio envelhecer:

Jofre - A senhora não é da classe operária!

Rosa – Eu não sou? Vinte anos me matando de trabalhá, de manhã à noite nessa casa de cima pra baixo; sem roupa descente pra vestí, vendo as rugas na cara sem poder fazer nada; aguentando início de apendicite, perdendo os dentes, cabelo ficando branco bem antes do tempo, sem um tostão pra procurá médico; uma vontade doida de ter uma criança pra alegrá esta sala; e um marido de ferro que escolhe hora e dia pra dormí comigo; e esse sofrimento todo pra que? Pra sê chamada de grã-fina? (GUARNIERI, 1978. p. 83).

É interessante, contudo, pensar nas contradições nas quais estas personagens estão envolvidas. Agileu vive e respira a revolução. Mas com isso esquece-se dele mesmo e, principalmente, de sua mulher Rosa, ao não entender os conflitos enfrentados por ela, nem ao menos perceber que ela também faz parte do quadro de opressão geral. E, de certa forma, apesar de lutar ao lado de Agileu, ambas personagens perpetuam o sentido de solidão, pois em sua luta estão sozinhos. Não há compreensão mútua, antes isolamento, justamente sobre os personagens que lutam a partir de uma concepção coletiva de sociedade. Nesse sentido, eles não percebem que, de certa forma, reproduzem o fechamento subjetivo que querem combater. Rosa sente-se esquecida por Agileu: ainda assim, a personagem apresenta-se firme e forte perante as circunstâncias pelas quais ela passará durante a peça, como ser presa, e ainda acusada por denunciar Agileu.

Nesta peça, Guarnieri já mostra maior maturidade estética, quando comparamos com as outras duas peças. Apesar de não demonstrar e problematizar essas questões na peça, **A Semente** surge em um espaço que relativiza o registro realista, no sentido dramático do termo, pois essa peça trata antes de sujeitos isolados e perdidos que não são marcados por ações claras e consequentes. Guarnieri busca uma forma nova para dar expressão à reivindicação social: embora ainda marcada pela força dos diálogos, a peça não se resolve bem dramaticamente. Os diálogos são frouxos, fugidios, não superam os conflitos, antes expõem uma situação travada, sem solução fácil. Com isso, ela já questiona algumas “normas” do drama tradicional, como a prevalência da ação e do diálogo, a tal ponto que, sem deixar de ter como pano de fundo a revolução, mostra as contradições nas quais os personagens estão inseridos.

Considerações finais

Este artigo torna-se necessário pelo estudo aprofundado sobre o teatro brasileiro dos anos 1950 e 1960, em várias frentes: teatral, dramaturgic, da

formação dos grupos e de novos públicos. A obra de Guarnieri contribui muito para esse estudo, visto ele ter sido um dos atores/autores/diretores decisivos do período. Suas peças foram encenadas em vários dos grupos estudados, teve interlocução com todos os autores e diretores da época, foi muito ativo politicamente e levou tudo isso para sua estética. As peças aqui estudadas mostram a busca por formas novas de discutir questões que eram fundamentais para o Brasil de então e, de certa forma, ainda são muito atuais, visto que a desigualdade e a opressão ainda continuam muito fortes e atuantes.

Neste sentido, acreditamos que o trabalho propiciou compreender as mediações entre arte (teatro) e processo social, especialmente pela formalização estética de questões fundamentais da sociedade brasileira. Para isso, decidimos fazer considerações articulando as três peças iniciais de Gianfrancesco Guarnieri, partindo do pressuposto que essa abordagem era mais propícia para discutirmos processos longos e complexos de redução estrutural. O intuito é, antes, o de incitar o debate, mais do que de resolver questões ainda abertas, tanto em relação à importância do teatro dos anos 1960 anteriores ao golpe quanto, também, de sua apropriação para uma discussão sobre a função social da arte nos dias de hoje, em que associar a arte com qualquer processo formativo ou de ativação do pensamento crítico é tomado como um ato subversivo e, até, criminoso – situação contra a qual todos devemos lutar.

Referências

ARANTES, L. H. M.; PUPO, T. O mito na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri. **Horizonte Científico**, Uberlândia, v.10, n. 7, 2008. Disponível em:

<file:///C:/Users/Dell/AppData/Local/Temp/4191-Texto%20do%20artigo-15460-1-10-20081007-3.pdf>. Acesso em 14 de agosto de 2020.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. RJ: Paz e Terra, 1996.

_____. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

FARIA, J. R. (direção). **História do teatro brasileiro**. Vol. II. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FLORY, A. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, dez 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/80104>>. Acesso em: 29/05/2020.

GUARNIERI, G. **Eles não usam Black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Gimba, presidente dos valentes**. Rio de Janeiro: SNT, 1973.

_____. **A Semente**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

GUZIK, A. **TBC – Crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Global, 2004.

NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a19v1850.pdf>>. Acesso em: 29/05/2020.

PASTA, J. A. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, A. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Idem. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996b, p. 75 - 98.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SARMENTO-PANTOJA, A. Violência, censura e loucura: A semente, de Gianfrancesco Guarnieri. **Margem – Revista Interdisciplinar**, Abaetetuba, vol. 9, n. 13, dez./2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2671#:~:text=O%20presente%20estudo%20analisa%20a,%2C%20do%20dramaturgo%20Gianfrancesco%20Guarnieri.&text=No%20espet%C3%A1culo%2C%20Guarnieri%20consegue%20colocar,Censura>>. Acesso em: 20/07/2020.

SILVA, T. B. **Peripécias modernas**: companhia Maria Della Costa. 1998, p. 204 Tese (Doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

VAN DIJK, T. A. (organizador). **Racismo e Discurso na América Latina**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

Recebido em 02 de setembro de 2020
Aprovado em 14 de outubro de 2020

