

GIANFRANCESCO GUARNIERI:

A DIMENSÃO POLÍTICA DE SEU TEATRO À LUZ DE ELES
NÃO USAM BLACK-TIE, O FILHO DO CÃO, ARENA CONTA
ZUMBI E UM GRITO PARADO NO AR.

MARLI TEREZA FURTADO

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU

- DE MESTRE EM LETRAS -

E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS.

PROFª DOLORIS RUTH SIMÕES DE ALMEIDA

Doutora em Letras

Orientadora

PROFª ZAHIDÊ LUPINACI MUZART

Doutora em Letras

Coordenadora de Literatura Brasileira

BANCA EXAMINADORA:

Doloris Ruth Simões de Almeida

Dra. Doloris Ruth Simões de Almeida

Edda Arzúa Ferreira

Dra. Edda Arzúa Ferreira

Raúl Antelo

Dr. Raúl Antelo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GIANFRANCESCO GUARNIERI:
A DIMENSÃO POLÍTICA DE SEU TEATRO À LUZ DE ELES
NÃO USAM BLACK-TIE, O FILHO DO CÃO, ARENA CONTA
ZUMBI E UM GRITO PARADO NO AR.

Dissertação submetida à Universidade
Federal de Santa Catarina para a ob-
tenção do grau de Mestre em Letras ,
Área de Literatura Brasileira.

MARLI TEREZA FURTADO

AGRADECIMENTOS

-Aos Professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina,

-À CAPES, pela ajuda recebida,

-Aos companheiros da Pós-Graduação,

OFERECIMENTO

A meus pais pela vida,

A meus irmãos (Waldemar, Lúcia, Ovande, Osmar, Beto e "Bãdio"), por todos os momentos de irmandade

À Marlene pela amizade e estímulos constantes,

À Doloris, por ter sido o esteio desse estudo,

ABSTRACT

This paper aims at analyzing critically the political aspect of Gianfrancesco Guarnieri's theater following the Theoretical line which attributes to art a didactic - political function, attributing, as a result, to the artist a social commitment.

This study tries to show the chronology of the author's work associated with his 'hic et nunc', i.e., with his historical moment which surrounded it, given that Guarnieri has shown to be an artist/citizen preoccupied with and engaged in the reality of his time. This position has made it possible to divide his work into two phases: the first, prior to 1964, which reflects problems associated with classes; the second, after 1964, which uses the parable as a form of resistance to the historical moment. However, in this second phase, it was noted, in the beginning, that the parable was more open, resorting to the life of real or legendary heroes, as a form of warning man about his present. In the late part of this second phase, the parable is more closed and becomes a cry of resistance to objective reality, due to the historical vicissitudes resulting from the Ato Institucional No,5 (A-I 5).

Two plays of this first phase are analyzed: Eles não usam Black-Tie and O Filho do Cão, as well as two plays of the second phase: Arena Conta Zumbi and Um Grito Parado no Ar,

representing the moments of this parabolic phase.

After the critical analysis of the plays the conclusion was that, from its beginning up to the present day, the work of Gianfrancesco Guarnieri is engaged in the objective reality, combating and denouncing, with a variety of means, the forms of fragmentation, limitation and alienation of man's creative praxis.

Therefore, his work has a political and humanistic character, without losing its artistic significance.

Resumo

Seguindo os pressupostos teóricos que outorgam à arte uma função didático-política, outorgando, conseqüentemente, ao artista um compromisso social, analisamos criticamente o aspecto político do teatro de Gianfrancesco Guarnieri.

Por ter Guarnieri demonstrado ser um artista/cidadão preocupado e comprometido com a realidade de seu tempo, mostramos a cronologia de sua obra associada a seu "hic et nunc", isto é ao momento histórico que a circunvou. Isso nos possibilitou a divisão de sua obra em duas partes: a primeira, anterior a 1964, reflete problemas associados a classes sociais; a segunda, posterior a 1964, usa a parábola como forma de resistência ao momento histórico. Nesta segunda fase, entretanto, notamos, num primeiro momento, a parábola mais aberta recorrendo à vida de heróis verídicos ou lendários como forma de advertir o homem sobre o seu presente. Num segundo momento, devido às vicissitudes históricas desencadeadas pela instituição do AI5, a parábola é mais fechada e se torna já um grito de resistência à realidade objetiva.

Da primeira fase analisamos duas peças: Eles Não Usam Black-Tie e O Filho do Cão e duas da segunda fase: Arena Conta Zumbi e Um Grito Parado no Ar, sendo que cada uma representa um dos momentos dessa fase parabólica.

Analisadas criticamente as peças, concluímos que, desde o seu surgimento até nossos dias, a obra de Gianfrancesco Guarnieri se posiciona perante a realidade objetiva, combatendo e denunciando, com variados recursos, as formas de fragmentação, de limitação e de alienação da práxis criadora do homem.

Sua obra tem, pois, um caráter partidário humanista, sem perder, contudo, sua significação artística.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Notas	3
I- O COMPROMISSO SOCIAL DO ESCRITOR	4
Notas	18
II- GIANFRANCESCO GUARNIERI	
1- Tentativa Biográfica	20
Notas	27
2- As Fases de seu Teatro	28
Notas	34
III- A ARTE A FAVOR DOS OPRIMIDOS	
1- <u>Eles Não Usam Black-Tie</u>	35
Notas	73
2- <u>O Filho do Cão</u>	77
Notas	145
3- <u>Arena Conta Zumbi</u>	150
Notas	187
4- <u>Um Grito Parado no Ar</u>	191
Notas	218
CONCLUSÃO	220
Notas	224
IV- APÊNDICES	
1- Apêndice nº 1	225
2- Apêndice nº 2	226
3- Apêndice nº 3	239
BIBLIOGRAFIA	267

Introdução

Remanescente da fase teatral brasileira em que havia muita solidariedade e um verdadeiro trabalho em equipe (1), elemento participante na fase de buscas de diretrizes para o teatro brasileiro, Gianfrancesco Guarnieri, desde que surgiu como dramaturgo, se impôs no nosso panorama artístico.

Por outro lado, o social constitui sua obra isto é, conforme o quer Antônio Cândido (2), os elementos externos se organizam e fazem parte da estrutura interna de suas peças.

A linha constante no esboço do panorama de sua obra, de Eles Não Usam Black-Tie (1958) a Janelas Abertas (1978), é a preocupação com o ser humano como elemento que se insere numa estrutura social. E justamente por ter o ser humano como foco de sua obra, Guarnieri cresceu na resistência à "mã positividade do sistema" (3) não deixando, em momento algum, de denunciar as formas de fragmentação do homem.

No combate à alienação e à reificação do ser humano, Guarnieri moldou sua técnica de denúncia, fazendo uso dos recursos de Brecht, mestre e exemplo de artista voltado para o homem como ser social e histórico.

Nas evoluções que se obrigou a dar para "abrir caminho caminhando", Guarnieri valeu-se inclusive do mito para atingir o objetivo de despertar no espectador a consciência libertadora. O mito para Guarnieri foi a forma de (re)contar a História brasileira, assim como foi a forma de desmistificar o mito utilizado pela Direita (4).

A obra de Gianfrancesco Guarnieri fala por

si, por isso, quando se quer analisá-la criticamente torna-se difícil qualquer outra leitura que não seja centrada no seu aspecto ideológico. Por esta razão, o objetivo de nosso trabalho é dimensionar o aspecto político do teatro guarnieriano, acompanhando-o nos vinte e cinco anos de existência/resistência.

Notas:

1- Guarnieri enfatiza muito a importância do trabalho em equipe em suas entrevistas.

2-"Crítica e Sociologia" in: Literatura e Sociedade. Ed. Nacional. São Paulo. 1976.

3-Expressão de Alfredo Bosi.

4-BOSI, Alfredo. "Poesia Resistência" in: O Ser e o Tempo da Poesia. Cultrix. São Paulo. 1977. (p. 145).

I- Compromisso social do escritor.

"O dever do artista não é o de mostrar como são as coisas verdadeiras e sim o de mostrar como verdadeiramente são as coisas" (Bertold Brecht, Escritos Sobre Teatro).

Gianfrancesco Guarnieri, para quem o teatro é como comer, beber e dormir (1), aos 47 anos, a metade dos quais dedicada ao teatro, com uma carreira encetada, vislumbro sempre o homem, se faz uma das figuras mais importantes dentro do panorama teatral brasileiro atual face à luta que desenvolveu, desde os primórdios de sua carreira, para o enriquecimento e a sobrevivência dessa nossa arte.

Essa luta, que teve início em 1955 - quando fundou o Teatro Paulista do Estudante (2) - , que se tornou mais profícua a partir de 1958 - quando lançou-se como dramaturgo com a peça Eles Não Usam Black-Tie - e que enfrentou os anos de sufoco após a revolução de 1964, implantadora da censura e do AI5, trouxe uma singularidade em si: a preocupação com os problemas do povo brasileiro.

Voltado para a política, Guarnieri principiou no teatro, fundando o Teatro Paulista do Estudante (TPE) , porque "sentiu a possibilidade de motivar, através de um movimento cultural, um pensamento político" (3).

E ao Teatro Paulista do Estudante devemos dar maior relevância dentro de nossa História teatral, haja vista que, além de reunir entre seus membros figuras como Guarnieri e Vianinha, trazia em seus princípios os germens dos Centros Populares de Cultura (CPC) que vieram florescer no Rio na década seguinte. Isto enfatiza a inquietação do gru

po em meio a efervescência política que marcava os anos 1954/1955, quando surgiu oficialmente o TPE (4).

No mesmo ano de 1955, o TPE, a fim de suprir a necessidade material que lhe impedia a realização de seu projeto inicial, o teatro-escola, fundiu-se ao teatro de Arena, fundado em 1952 por um grupo recém-formado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e que representava uma oposição ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) o qual, desde sua fundação em 1948, se impunha como ideologia e linguagem no nosso panorama teatral de então, refletindo, porém, uma postura ideológica esteticista e burguesa, uma postura ideológica importada, sem fundamento na cultura nacional. (5)

A partir da fusão TPE + Arena a oposição ao padrão TBC se tornou mais acirrada no grupo e surgiu a proposta de se mudar a face do teatro brasileiro. Essa proposta trazia a preocupação com a forma de interpretação e com a dramaturgia brasileiras. Cabia-lhes, portanto, a missão de procurar o que seria, principalmente essa interpretação brasileira. Nessa procura o que se seguiu e se conseguiu, entretanto, foi apenas um rompimento em nível de produção, não em nível ideológico, uma vez que o repertório do Arena não se opunha ao do TBC.

Somente após a estréia e o "estouro" (6) de Eles Não Usam Black-Tie, em 1958, é que se chegou ao ponto crucial para a renovação concreta que se desejava: tinha-se que lutar ferrenhamente por uma dramaturgia brasileira! Houve, a partir de então, toda uma movimentação perseguindo esse intento. Um de seus frutos foi a criação dos Seminários de Dramaturgia que muito ajudaram o autor nacional a ganhar peso.

Guarnieri, porém, não parou em seu grito de eureka para a renovação teatral brasileira - Eles Não Usam Black-Tie. Sua dramaturgia criou corpo e se avolumou nesses vinte e tantos anos seguintes, sendo que nos anos subsequentes

a Black-Tie, até o golpe militar de 1964, sua obra instava pe-
 los problemas sociais imediatos: além do proletário (Black-Tie
 e A Semente), o "marginal" (Gimba) e o camponês (O Filho do Cão)
 tornaram-se protagonistas de suas peças.

Após 1964, muda-se o panorama histórico. Muda-
 se também a dramaturgia de Guarnieri. De arauto dos problemas
 sociais emergentes, ele passa, primeiro junto com Augusto Boal,
 e depois sozinho, a gritar através de uma técnica e de uma te-
 mática diferentes, a necessidade da libertação, alertando- nos
 para os perigos iminentes do momento histórico. Em seguida,
 principalmente após 1968, ao afunilamento da perspectiva da li-
 vre expressão, Guarnieri responde com o grito de resistência
 denominada por ele mesmo de "teatro de ocasião".

Ao longo de sua carreira, Guarnieri mostrou, as-
 sim como nos mostra freqüentemente, também através de entrevis-
 tas, a imbricação que para ele há entre o teatro e a política,
 entre o teatro e a problemática social. Detenhamo -nos, a títu-
 lo de ilustração, em pelo menos três de suas declarações: "a
 gente não pode se esquecer de que o teatro é um fato político"
 (7); "acho que continuo sendo o autor profundamente preocupado
 com os problemas do povo brasileiro. Minha dramaturgia começou
 com essa preocupação e continua com ela" (8); "é muito difícil
 você tratar de qualquer problema (no teatro ou na TV), ignoran-
 do a luta de classes, a exploração do homem pelo homem, sem
 se situar dentro da sociedade" (9).

Nesta postura de Guarnieri se assoma a velha e
 discutida questão da finalidade da arte e do compromisso social
 do artista. Questão essa que poderia ser longamente desenvolvi-
 da sob o ângulo dicotômico engajamento/alienação, o que, entre-
 tanto, nos levaria primeiro a um levantamento bibliográfico em
 larga escala para ilustrarmos as divergências da crítica. Enve-
 redando por um caminho paralelo, para nos situarmos, basta di-
 zer, conforme nos lembra Eric Bentley, que o tema "finalidade
 da arte" remonta ao questionamento: deve a arte ensinar ou pro-
 porcionar prazer? cujo debate para ele, está repleto de parado-
 xos e de paradoxos inevitáveis, uma vez que a ação de aprender

pode ser um prazer, e que, por outro lado, o fato de estar experimentando uma sensação de prazer não nos impede de estar aprendendo algo". (10)

Dada a assertiva de que para Eric Bentley no decorrer da história do mundo ocidental a concepção didática da arte tem prevalecido, e dado o fato de ser Eric Bentley um crítico teatral, atribuímos a associação que faz da finalidade da arte à sua função didática, à alteração da função social do teatro afetuada por Bertold Brecht, cujo teatro épico e teoria relativa (11) emergiram o tema arte e didatismo tratado pelos racionalistas Diderot e Lessing já no século XVIII (12).

Em se falando de Brecht, no entanto, há que se referir à contraposição pela qual instou com o teatro épico ao teatro aristotélico (13), objetivando apresentar não apenas relações inter-humanas individuais como também as determinantes sociais dessas relações, uma vez que na concepção marxista o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais.

Neste ponto reside justamente o valor de Brecht. Ao introduzir a dialética em sua arte ele refutou e contrapôs toda uma linha poética e filosófica anterior - o idealismo aristotélico e hegeliano (14), nos legando, por outro lado, a associação do teatro ao binômio didática/política.

Dentro da linha teatro e política ressalta - se entre nós o crítico e teatrólogo Augusto Boal para quem "o teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem e o teatro é uma delas" (15), e, em um nível mais abrangente, não se limitando apenas ao teatro, dentre outros, temos Franklin de Oliveira que atribui uma função política à literatura e à arte (16).

Na mesma trajetória de Franklin de Oliveira, Luiz Fernando Emediato e Ruben Elias (17) atribuem como preâmbulo do desenvolvimento da arte literária - sempre que entendida como produto necessariamente individual mas organicamente fundida com a realidade histórica - levantar perguntas, procurar respostas, combater o poder estabelecido (ou, de outra forma, conforme o dizem: procurar perguntas, levantar respostas, ser combatido pelo poder estabelecido).

Para eles há uma reciprocidade entre a su perestrutura artística - principalmente a que trabalha com a palavra - e o desenvolvimento das forças produtivas e seus conflitos de classe. Assim, literatura e política - a primeira em consonância com sua plasticidade, a segunda com sua coercibilidade - expressaram, desde o séc. passado, as mais radicais tentativas de mudança, razão pela qual é que agora se torna factível refletir a sociologia da literatura em termos aproximados aos da política.

Se a política se desdobra em reforma, centrismo e revolução, em consequência das oscilações das coordenadas históricas, a literatura, do mesmo modo, alterna suas variadas escolas e tendências entre as concepções de arte pura, arte pela arte e arte engajada, sem que se possa invalidar sua legítima representatividade. Eles concordam, todavia, com os artistas e intelectuais que sustentam que toda arte é comprometida, e que, como acontece em política, também na arte e na literatura o não compromisso é uma das várias formas de comprometer-se.

Para Franklin de Oliveira "em todas as criações literárias a realidade social, por mais que escamoteie a sua presença, sempre comparece, dada sua qualidade de fato radical - o mais peremptório da vida humana - e uma verdade primária é o fato de que o opus mental está indissolivelmente ligado à sociedade em cujo contexto cultural irrompe, o que não implica na subserviência do escritor, na condição de prestante servidor da ordem social. Pelo contrário,

prossegue ele, apesar de seu caráter de superestrutura, o papel de toda criação literária genuína é o de voltar-se contra as suas bases sociais, sobretudo quando elas se assentam nos contravalores que denigrem a existência humana.

Para ele a função da literatura e da arte não é a de refletir passivamente a vida como ela é, e a da sociedade que a determina. Muito menos será a de compensar-nos da vida malograda que vivemos, proporcionando-nos, no campo das gratificações aliciantes, imaginárias experiências de plenitude vital sem correspondência em nossas vidas reais. A consciência do nosso déficit existencial tem de ser intensificada, mas de forma alguma com propósitos alienantes.

Arte e Literatura são instrumentos de Conhecimento-de conhecimento operativo. Desnudam, desvelam, revelam a vida como ela é, indicando a vida que deve ser: a presuntiva beleza injetável no existir humano. A arte é um poder. Consiste esta potência em sua capacidade de mobilizar o homem, motivando-o para a posse da vida autêntica. Os homens produzem as obras de arte, e elas ensinam os homens a se produzirem e às suas vidas, conforme as leis da beleza.

Adverte, Franklin de Oliveira, entretanto, que é preciso não confundir a significação social da obra de arte com a sua significação artística. A arte é impensável sem o seu fundamento social, mas esse fundamento não é a causa da qualidade da obra de arte, como também não é o limite de sua significação humana. As estruturas sociais e as estruturas artísticas são paralelas, e é esse fato que permite à Arte ser a crítica da vida: a auto-consciência da humanidade. Por conseguinte, o compromisso da Literatura e da Arte consiste em: promover possibilidades de vida feliz para o homem, iluminá-las, delas tornar os homens conscientes, inculcá-las, em sua vontade de ação, injetá-las em sua determinação de atuar, infundi-las no seu projeto de existência individual e coletiva, incuti-las em seu espírito, criar a demanda da beleza vital.

E Franklin de Oliveira arremata seu artigo dizendo que na sociedade capitalista, quem tem uma de suas contradições fundamentais nos conflitos que estabelece entre as relações de produção e o desenvolvimento das forças produtivas, a literatura, em especial a ficção, não realizará a defesa do homem se o escritor não souber apreender e revelar os fatores da estrutura e da superestrutura sociais que determinam o psiquismo e a afetividade humanas, e não só aqueles que convertem a vida quotidiana do homem em dilacerações e frustrações contínuas. Novamente, contudo, ele adverte: não se trata de postular uma literatura agitacional, mas uma arte que, em vez de camuflar os antagonismos sociais com a ilusão de uma harmonia inviável, colocando-se a serviço do "status quo", ajude os homens a assumirem a resolução de refazerem em beleza e justiça o universo das relações humanas, através da transformação qualitativa do próprio homem e da organização racional de sua sociedade, e assim conquistarem a vida grata. De outra forma não alcançaremos a Democratic Civilization que a humanidade persegue há dois milênios e meio".

Uma vez apoiados por autores que seguem a linha da crítica marxista, é mister lembrarmos que, embora o reconhecimento da função social do artista tenha existido desde as sociedades pré-históricas (18), e que o século XIX tenha sido marchetado pelos estudos sociológicos de Madame de Stael e de Taine, "a problemática referente às relações entre a arte e a sociedade, o problema das relações do artista com a peculiar sociedade de seu tempo, deve-se a Karl Marx, cabendo à crítica marxista o mérito de ter contribuído de maneira determinante para uma mais orgânica e madura definição dos nexos que enquadram as manifestações estéticas nas condições gerais da sociedade". (19)

E conforme nos informa Carlos Nelson Coutinho (20), "concebendo a arte como um modo peculiar de manifestação do reflexo da realidade, modo que não é mais do que um gênero das universais relações do homem com a realidade, nas quais

aquele reflete esta", a crítica marxista tem o realismo como sua categoria central, pois, "para uma crítica marxista e lukacciana, toda grande arte, todo autêntico reflexo estético da realidade, é realista". E "uma obra é realista quando manifesta em sua conformação singular a totalidade das determinações do reflexo estético da realidade objetiva".

(21). Dado, porém, que tanto a arte como a ciência refletem a mesma realidade objetiva e que, portanto, são também as mesmas as categorias de cada um desses reflexos, na arte se manifesta o caráter antropomorfizador, a necessária referência ao homem, característica que lhe é própria. Este humanismo da arte, por sua vez, se caracteriza na afirmação de que toda autêntica produção artística, toda obra realista, toma posição em face da realidade que representa, é essencialmente partidária.

"O caráter partidário humanista da arte - o qual não deve ser entendido de um modo estreito e imediatamente político - consiste no fato de que a criação artística é, ao mesmo tempo, descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida. Ou seja, a arte toma posição na medida em que combate e denuncia, com os meios que lhe são próprios, todas as formas de fragmentação, de limitação e de alienação da práxis criadora do homem. Este combate à alienação faz parte da própria essência do reflexo estético: para cumprir a sua tarefa básica, a evocação sensível do destino de homens típicos vivendo em circunstâncias típicas, a obra de arte deve não só reduzir as idéias abstratas a realidades vivas e imediatas, como superar igualmente a superfície empírica e reificada do real. E a figuração do homem como tipo concreto de múltiplas determinações, como homem total, é uma exigência básica do reflexo estético do mundo, já que a sociedade alienizante do capitalismo tende objetivamente a destruir esta unidade nuclear do homem, na tentativa realista de figurar artisticamente a essência do real, o artista honesto é levado necessariamente, em sua práxis criadora, a se opor à alienação fetichista e ao próprio capitalismo, ou

seja, ele é obrigado a descobrir e a dar forma às tendências que se opõem à fragmentação do homem, à perda de seu núcleo, e que apontam para a possibilidade de sua reunificação. Daí porque, espontânea e necessariamente, o artista autêntico representa a sociedade como uma unidade de contradição e o capitalismo (bem como qualquer outra formação social fetichizante) como uma etapa transitória e desumanizante da evolução do gênero humano. A descoberta do homem e a crítica da vida são, portanto, dois momentos de um mesmo processo desalienador".

Seguindo esta mesma linha, o professor Alfredo Bosi (22) ensaia sobre a resistência da poesia desde que a ideologia dominante passou a dar nome e sentimento às coisas, roubando à poesia o seu fundamento que é justamente o poder de nomear, poder este que se traduzia para os hebreus como dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la.

Segundo ele, "a concorrência entre os nomeadores tem muitas faces históricas, mas no mundo moderno a cisão começa a pesar mais duramente a partir do século XIX, quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira. O Imperialismo tem construído uma série de esquemas ideológicos de que as correntes nacionalistas ou cosmopolistas, ou humanistas ou tecnocráticas são momentos diversos, mas quase sempre integráveis na lógica do sistema".

No entanto, prossegue ele, conforme os tempos foram ficando egoístas e abstratos, conforme cresceu a "mã positividade" do sistema, cresceu também a resistência da poesia. E Alfredo Bosi vê em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes.

"A resistência", porém, diz ele, "tem muitas faces". Ora ela propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza), ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionários, da utopia)".

"Nostálgica, crítica ou utópica a poesia moderna abriu caminho caminhando e resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos. Resiste ao contínuo "harmonioso" pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia!" Em suma, Alfredo Bosi defende a tese da resistência da poesia como uma possibilidade histórica e sobre as formas de poesia resistência ele reconhece três especificamente: aquelas em que a ruptura com a percepção cega do presente levou a palavra a escavar o passado mítico, os subterrâneos do sonho ou a imagem do futuro.

Já o professor Antonio Cândido dá o seu parecer discorrendo sobre as modalidades de estudo das relações entre a literatura e a sociedade. (23).

Ele denomina de "paralelística" a primeira e mais persistente modalidade de estudo das realções entre a literatura e a sociedade, segundo a qual há uma relação causal entre ambos, de modo tal que a sociedade se reflete na literatura e o texto é uma incorporação dos elementos tomados à realidade e transformados em assuntos, temas, motivos da composição. Por isso, a via normal para conhecer e compreender um texto seria procurar este reflexo, porque em última instância ele é veículo de uma visão do mundo e da sociedade.

Esta concepção do positivismo crítico, diz Antonio Cândido, apesar do refinamento dos conceitos, devido ao ponto de vista dialético, ainda reponta em teóricos marxistas de grande originalidade no campo estético, como Lukács e Della Volpe.

Com Lukács, no entanto, ela assume matizes novos, sobretudo porque ele se interessava não apenas pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra. Neste caso, o elemento social se torna fator de constituição da estrutura, não modelo do conteúdo, e o paralelismo se atenua até eventualmente desaparecer. Sobretudo porque, graças aos conceitos de infra-estrutura e de ideologia, os marxistas desconfiam da camada aparente e procuram vê-la como afluente, manifestação superficial de significados profundos, que podem ser diferentes e que, estes sim, exprimem as relações reais com a sociedade. Formam-se, portanto, no texto, dois níveis: um primeiro nível de articulação formal - produto sobretudo da independência do

autor e de sua adequação às normas estéticas vigentes; e um segundo nível de articulação propriamente estrutural, devido a impregnações vindas da sociedade e escapando ao governo racional do autor.

Ao distinguir um plano profundo de significado e insistir na sua decisiva importância, A.C. concluiu que o marxismo não apenas abre caminho para a análise das ideologias, mas permite estratificar a compreensão do texto, estabelecendo a possibilidade da existência de mais de um nível de significado e, sobretudo, da divergência dialética entre ambos, o que enriquece muito a visão crítica, devido ao senso das tensões.

Num apanhado geral, A.C. diz que os problemas propostos pelo positivismo crítico e retomados de maneira muito mais requintada pelo marxismo levam a constatar, no domínio das relações entre literatura e sociedade que: 1) há um vínculo entre a produção do texto e a sociedade a que pertence o autor; 2) este vínculo consiste basicamente na possibilidade de exprimir os traços desta sociedade, fazendo do texto uma representação especial da realidade exterior; 3) ao passarem de "fato" a "assunto", os traços desta sociedade, fazendo do texto uma representação especial da realidade exterior se organizam num sistema diferente, com possibilidades combinatórias mais limitadas, que denota a sua dependência em relação à realidade. 4) há portanto uma deformação criadora, devida à tensão entre o desejo de reproduzir e o desejo de inventar; 5) esta deformação depende em parte da discrepância entre o intuito do autor e a atuação de forças

por assim dizer mais fortes do que ele, que motivam a cons
tituição de um sub-solo debaixo da camada aparente de sig
nificado; 6) tais forças determinantes se prendem sobretu
do às estruturas mentais dos grupos e classes sociais a
que o autor pertence, e que se caracterizam por um certo
modo de ver o mundo; 7) o elemento individual puxa a ex
pressão estética para um lado, enquanto o elemento social
puxa eventualmente para outro o significado profundo, diver
sificando o texto verticalmente e dando-lhe uma profundida
de que obriga a complementar a análise estética pela análi
se ideológica; 8) na medida em que a superfície aparente do
texto é sua organização formal, a sua camada estética pró
priamente dita, ela comanda o trabalho analítico sobre a
camada profunda, que só se configura através dela, mas que
por sua vez a esclarece, de torna-viagem.

Em seguida Antonio Cândido diz que
esta é uma sugestão de enfoque das relações entre obra e
sociedade, do ângulo dos chamados fatores externos, de mo
do tal que o estudioso é obrigado a considerar forma e con
teúdo como momentos dialéticos de uma compreensão total,
podendo a análise do texto ser feita tanto a partir de um
quanto de outro. Com efeito, se tivermos uma concepção to
talizadora, adverte ele, qualquer análise adequada da forma
termina por recuperar o conteúdo; e qualquer análise ade
quada do conteúdo termina por recuperar a forma.

E Antonio Cândido enfatiza o fato de
ser possível uma análise do texto de um ângulo que ressal
te ao mesmo tempo a sua integridade específica de constru

ção literária e a sua natureza de incorporadora da realidade social e cultural de um dado momento.

Para tanto toma como base a posição que pressupõe que as camadas aparentes devem ser não apenas discutidas e analisadas em si, mas também (eventualmente sobretudo) como signo de outras camadas mais profundas e ocultas, que só podem ser desvendadas mediante uma análise sistemática adequada. No seu caso será a análise ideológica, que tentará mostrar sob o nível estético do texto o seu nível estrutural.

Notas:

- 1- Entrevista a Waldemir Silva Santos, especial para FSB.
11/11/73
- 2- Junto com Vianinha e outros.
- 3- "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri" (Fernando Peixoto)
in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 1 Rio de Janeiro, 1978.
- 4- Oficialmente o TPE foi fundado em 5 de abril de 1955, mas já existia antes. Sua primeira diretoria foi eleita em 5 de agosto de 1955.
- 5- Sábato Magaldi, in Panorama do Teatro Brasileiro, registra o repertório do TBC: "Sucederam-se no cartaz, desde a fundação, os mais desencontrados nomes, entre os quais Saroyan, Kesselring, Goldoni, Sartre, Sauvajon, Jonh Gay, Oscar Wilde, Tennessee Willians, Pirandello, Jules Renard, Anouilh, Gorki, Dumas Filho, Noel Goward, Barillet e Grédy, Sófocles, Sardou, Rochualder, Roussin, Jan Hartog, Emile Mazaud, Verneuil, Shaw, Frederic Knott, Ratigan, Ben Jonson, Schiller, Diego Fabri, John Patrick, Ugo Betti, Benavente, Artur Miller, Audiberti, Strindberg, Ustinov, William Noble e Shelagh Delaney. Entre os brasileiros, figurou quase somente Abílio Pereira de Almeida, a princípio tímido e tateante, e depois escrevendo com extraordinária capacidade de atingir o público burguês, ao qual se dirigia", (p. 197).
- 6- Expressão usada por Gianfrancesco Guarnieri em entrevista ao Canal Livre, TV Bandeirantes, em novembro de 1981.
- 7- Folhetim. 11/nov/1979. Entrevista a Florestan Fernandes Júnior.

- 8- Folha de São Paulo, 2 de julho de 1973.
- 9- Folha de São Paulo, 10 de novembro de 1979.
- 10- BENTLEY, Eric. Teatro Engajado. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969.
- 11- Vide apêndice: Bertolt Brecht e o teatro épico.
- 12- O próprio Brecht se reporta a esses autores em Escritos sobre Teatro. Ed. Nuova Visión. B. Aires, 1976.
- 13- Vide nota 11.
- 14- Idem.
- 15- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido. Civilização Brasileira, RJ. 1977. (p. 1).
- 16- Oliveira, Franklin de. "Função Política da Literatura e da Arte", in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 2 RJ. 1978.
- 17- EMEDIATO, Luiz Fernando e ELIAS, Ruben. "O Compromisso Social do Escritor", in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 12. RJ, 1979.
- 18- CÂNDIDO, Antonio. "A Literatura e a Vida Social", in: Literatura e Sociedade. Comp. Ed. Nacional. SP. 1976.
- 19- RICCIARDI, Giovani. Sociologia da Literatura. Publicações Europa-América, Lisboa. 1971.
- 20- COUTINHO, Carlos Nelson. "O Realismo como Categoria Central da Crítica Marxista" in: Literatura e Humanismo. Paz e Terra, RJ. 1967.
- 21- LUKÁCS, George. Apud Carlos Nelson Coutinho. Ob. Cit.
- 22- BOSI, Alfredo. "Poesia Resistência", in: O Ser e o Tempo da Poesia, Cultrix, SP. 1977.
- 23- CÂNDIDO, Antonio. Análise d'O Cortiço. Dep. Letras e Artes CCE/PUC. RJ. 1976.

II - Gianfrancesco Guarnieri

1) Tentativa Biográfica.

"E, na sua opinião, qual é a função do es
critor no Brasil?"

"É a de expressar o seu mundo, como qual
quer outro artista. É procurar entender-
se dentro do mundo e transmitir isso atra
vês de sua própria linguagem. O artista é
sempre um filtro de experiência. No caso
do teatro, então, sua função passa a ser
a de fazer reviver uma experiência".

(Gianfrancesco Guarnieri. Literatura Co
mentada - p. 5).

Gianfrancesco Guarnieri nasceu em Milão,
na Itália, a 6 de agosto de 1.934, sendo registrado, no en
tanto, no dia 8, devido a multa que seu pai teria que pa
gar por ter deixado esgotar o prazo de registro.

Para fugir do fascismo florescente na
Itália, seus pais imigraram para o Brasil em 1.936. E Guar
nieri passou sua infância e adolescência no Rio de Janeiro,
onde fez os cursos primários e ginásial e de onde saiu em
1.952, quando mudou-se para São Paulo.

Filho único do maestro Edoardo de Guarnieri, e da harpista Elsa Martinenghi Guarnieri, desde cedo ele conviveu com a arte, passando grande parte de sua infância e adolescência dentro de um teatro, ouvindo ópera. Foi com os pais, portanto, que aprendeu a gostar de espetáculos.

Aos 14 anos foi expulso do Colégio Santo Antonio Maria Zacharias, no Rio, por ter escrito uma peça (Sombras do Passado) que criticava a figura do vice-reitor, o qual, para Guarnieri, era um "paranóico fascista". A esse Colégio remonta sua primeira experiência com o teatro amador e com a censura.

Sua vida de secundarista foi marcada pela política estudantil. Foi secretário-geral da União Paulista dos Estudantes Secundários (UPES); presidente da Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários (AMES); vice-presidente da União Nacional dos Estudantes Secundários (UNES).

A partir do 18 anos, em São Paulo, no entusiasmo da política estudantil, Guarnieri passou a pensar no teatro como possibilidade de ser instrumento para realizar alguma coisa no campo da organização de sua classe, e no espetáculo encenado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), O Canto da Cotovia, de Anouilh, ele descobriu a possibilidade de motivar, através de um movimento cultural, um pensamento político, em termos de prática mesmo (1). E foi então que, junto com Vianinha, Vera Gertel, Pedro Paulo,

Raimundo Duprat, Jurandir Vianna, Maria Estela Rodrigues, Julio Elman e outros, presididos por Ruggero Jacobbi, fundou o Teatro Paulista do Estudante (TPE), o qual, não tinha ligação com nenhuma entidade estudantil e tinha, a princípio, os seguintes objetivos, em nível de trabalho prático: "promover a divulgação da arte cênica em meio aos estudantes secundários e universitários; promover espetáculos periódicos destinados a seus sócios; colaborar com as iniciativas que contribuam para a solidificação de nossa cultura; promover a cooperação e a união entre os grupos de teatro amador e de ensino médio; incentivar por todos os meios a cultura da arte teatral; pronunciar-se quanto a todas as iniciativas que venham direta ou indiretamente contribuir para o desenvolvimento de seus objetivos". (2). Dissemos "a princípio", porque, no mesmo ano em que foi oficializada a sua fundação (1955), a fim de suprir suas necessidades materiais, o TPE fundiu-se ao Teatro de Arena. Nos termos do acordo firmado entre os dois grupos, consta como objetivo: "a formação de numeroso elenco que atuará sob denominação de Elenco Permanente do Teatro Arena, divulgando a arte ^{científica} em fábricas, escolas e cidades do interior do Estado; formação de um movimento Teatral de apoio às obras de autores nacionais, bem como a divulgação teórica e prática dos problemas teatrais (...)" (3).

Antes, entretanto, de fazer parte do Elenco Permanente do Teatro Arena, Guarnieri atuou como ator na peça de estréia do TPE, A Rua da Igreja, de Lennox Robinson e no mesmo ano de 1955, no II Festival Paulista de Amadores Teatrais, recebeu o prêmio "Arlequim" de melhor ator amador do ano, por sua atuação na peça Está Lá Fora um Inspetor, de

J.B. Priestley. Por esta época também, salvou o grupo de uma situação financeira difícil, conseguindo o prêmio máximo do programa "Chance na TV", de Cacilda Becker.

Ainda como amador, já integrando o elenco do Arena, Guarnieri atuou em Escola de Marido de Molière e em Dias Felizes, de Claude André Puget. Optando pelo profissionalismo, dentro do Arena, interpretou o papel de George em Ratos e Homens, de Steinbeck, que lhe valeu o prêmio Revelação de Ator, em 1.956, conferido pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APTC).

Se em 1.957, sua estréia no cinema foi laureada com o prêmio de melhor ator, concedido pela crítica carioca por sua atuação no filme O Grande Momento, de Néelson Pereira dos Santos, em 1.958, sua estréia como autor, com a peça Eles Não Usam Black-Tie; foi laureada com os prêmios : "Revelação de Autor", de 1958; prêmio "Governador do Estado" e prêmio "Saci".

Eles Não Usam Black-Tie, sobretudo, marcou a época, transformando o Arena em "baluarte do movimento nacionalista" (4), pois representou o achado para os que procuravam mudar a performance do teatro brasileiro. E em vez de fechar com coerência o então moribundo Teatro Arena, ela lhe trouxe vitalidade e o restabeleceu, dado que só em São Paulo permaneceu 12 meses em cartaz.

Quando o golpe militar de 1964 surpreendeu e suspendeu a encenação da peça O Filho do Cão, Guarnieri já

era um autor consagrado, uma vez que no intervalo de Black-Tie a esta peça, ele escreveu GIMBA - que foi considerada a melhor peça de teatro popular no Festival das Nações em Paris - e A Semente, além da telepeça O Cimento, para a TV Excelsior. O sucesso destas peças lhe deu condições de comprar, em 1962, junto com Augusto Boal, Paulo José, Juca de Oliveira e Paulo Cotrin, o teatro Arena que havia sido dividido desde que parte de seu pessoal ficara no Rio para começar uma proposta nova de teatro junto ao povo.

Ainda que os ventos estivessem soprando ao contrário, em 1965, em co-autoria com Augusto Boal, surge um novo Guarnieri com a peça Arena Conta Zumbi, logo seguida por Arena Conta Tiradentes, também auxiliado por Boal. Depois ainda escreve, agora sozinho, Maria Saré (cuja canção título, de parceria com Edu Lobo, conquistou o segundo lugar no festival de Música Popular da Record) e em 1968, participa da 1ª Feira Paulista de Opinião com a peça Animália. Esta foi sua última peça no Arena que, conforme expressão de Fernando Peixoto, "Foi estrangulado" com a Instituição do AIS.

No período difícil que se seguiu então, Guarnieri entrou para a televisão (em fins de 1968, inícios de 1969), primeiro na TV Excelsior de São Paulo, depois na TV Tupi, TV Bandeirantes e TV Globo. Na televisão atuou como ator em geral e autor de casos especiais e de seriados. De lá para cá escreveu para a TV: O Sim e o Não; As Pessoas da Sala de Jantar, O Pivete, Flores no Asfalto, Gino, Solidão, além de

participar da criação do seriado Carga Pesada, mostrada pela Rede Globo.

Sua atuação na televisão não interferiu em sua produção para o teatro, pois até 1978 escreveu Castro Alves Pedre Passagem (prêmio Molière de melhor texto nacional de 1971; prêmio Governador do Estado, 1972; prêmio APCT de melhor espetáculo; e prêmio da crítica carioca de melhor texto nacional), Botequim, Um Grito Parado no Ar (prêmio Governador do Estado; prêmio APCT de melhor autor em 73; e pelas duas peças recebeu o prêmio Molière de 1974), Basta (proibida pela censura), Ponto de Partida e Janelas Abertas. produziu ainda, com Edu Lobo o show Me dá o Mote.

Nesses anos todos Guarnieri conciliou o teatro, a televisão e o cinema, atuando em diversos filmes, sendo uma de suas recentes atuações a do filme Eles Não Usam Black-Tie, do qual, junto com Leon Hirszman, foi autor do roteiro-adaptação da peça que estreou há 24 anos. E o filme, agora no exterior, repetiu o sucesso da peça, pois foi premiado com o "Leão de Ouro" especial do júri do Festival de Veneza, em 1981, além de ter recebido mais outros quatro prêmios (5).

No outro plano de sua vida, o de cidadão, no decorrer dos anos, Guarnieri casou-se duas vezes e é pai de cinco filhos (Flávio, Paulo, Cláudio, Fernando Henrique e Mariana).

A 1ª de novembro de 1981, juntamente com o cineasta João Batista de Andrade, com a atriz e empresária Ruth Escobar, com o poeta e crítico Ferreira Gullar, Guarnieri assinou sua ficha de filiação ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

Notas;

- 1- "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri" (Fernando Peixoto), Encontros com a Civilização Brasileira, nº 1, RJ , 1978.
- 2- idem, ibidem.
- 3- idem, ibidem.
- 4- Expressão de Sábato Magaldi,
- 5- (Da Ocic-Office Catholique Internacional du Cinema; da Crítica Internacional; da Federação dos Exibidores Italianos para Melhor Direção; da Associação Italiana de Cinemas de Arte).

2) As fases de seu teatro.

FP - "De Black-Tie até Ponto de Partida, o que é que se mantém?"

GG - "São dois dramaturgos diferentes. Dois escritores diferentes. Mas há uma coerência entre eles. Conservam uma mesma coisa. Acho que de forma mais amadurecida, mais dura também. Tanto em nível formal como em nível de pensamento. Mas conservam o mesmo ponto de vista, a mesma esperança, a confiança". ("Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri", in: Civilização Brasileira, nº 1, 1978).

Maria Helena Pires Martins percebe três fases na obra dramaturgical da Gianfrancesco Guarnieri, (1): "de 1958 a 1963, fase do realismo crítico, onde a ideologia política do autor se mostra de forma clara e onde a análise da sociedade é feita de maneira penetrante e contundente". Ela exemplifica essa fase com Eles Não Usam Black-Tie, Gimba e A Semente; "de 1964 a 1968, fase das alegorias, exemplificada com Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes; de 1968 a 1978, fase do "teatro de ocasião" onde entram Marta Saré, Botequim, Um Grito Para do no Ar, Sinal (?) de Partida (interrogação nossa), entre outras."

Ora, se atentarmos para os seguintes aspectos da obra de Guarnieri: cronologia, momento históri

rico em que surgiu e construção textual, temos bons argumentos para refutarmos a tese de Maria Helena Pires Marins.

Ao contrário dela, achamos que a obra de Guarnieri está dividida em duas grandes fases, separadas pelo golpe de Estado de 1964. Fazem parte, pois, da primeira fase: Eles Não Usam Black-Tie, Gimba, A Semente, O Filho do Cão. Esta última ou foi esquecida pela autora, ou está "entre as outras" da terceira fase enumerada por ela. À segunda grande fase pertencem: Arena Conta Zumbi, Arena Conta Tiradentes, Marta Saré, Animália (2), Castro Alves Pedre Passagem, Botequim, Um Grito Parado no Ar, Basta!, Ponto de Partida, Janelas Abertas.

A característica marcante da primeira fase é a reflexão de problemas associados a classes sociais. São os problemas das "minorias" oprimidas que são discutidos dentro do drama dramático, sem pretensões formais revolucionárias. Guarnieri inseriu, através dessas peças, uma inovação no contexto histórico da época: a discussão de problemas sociais emergentes. Com essas peças o povo ganhou o palco.

O ponto comum mais saliente entre as quatro representantes dessa primeira fase é a tradicional divisão em três atos e a não existência de jogos com o tempo: em Black-Tie a greve ocupa o palco impulsionando o operário a discutir sua realidade; Gimba traz o favelado, marginal e não marginal, para debater suas mazelas; A Semente insiste novamente na realidade

operária; O Filho do Cão, já com algumas técnicas de construção brechtianas, protagoniza o trabalhador rural, não proprietário de terra, encurralado pelas agruras do latifúndio.

A segunda fase é a fase das parábolas. Guarnieri, impossibilitado de abordar problemas das "minorias" oprimidas pelo sistema econômico social, utiliza-se da linguagem analógica - "a estética das correspondências" (3) - para resistir e, ato contínuo, mostrar o caminho da resistência para a agora maioria oprimida pelo sistema político.

Esta grande fase parabólica, está, todavia, marcada por dois momentos. No primeiro momento Guarnieri distancia-se no tempo e recorre à vida de heróis brasileiros verídicos ou lendários, enfatizando-lhes ou criando-lhes força mítica, capaz de suscitar no espectador a inquietação transformadora. Perseguindo com mais virulência o objetivo de instigar a ação transformadora no espectador, para se constituir seu teatro adere à forma narrativa e utiliza-se de técnicas brechtianas, tanto no nível textual como no de espetáculo.

Agrupam-se nesse momento Arena Conta Zumbi, Arena Conta Tiradentes (ambas em co-autoria com Augusto Boal), Marta Saré e Castro Alves Pede Passagem (4).

Na primeira o mito de Zumbi é reconstruído para recontar

a rebelião negra e para advertir os homens de seu tempo sobre o presente e o futuro; na segunda, com o mesmo objetivo, Tiradentes assoma com toda sua força de revolucionário, transgredindo a imagem veiculada pelos órgãos de comunicação de massa, a do pobre mártir da independência, com expressão facial muito triste devido à corda que lhe envolve o pescoço; na terceira uma retirante nordestina adquire ar de personagem lendária e, através de constantes "flash-backs", técnica própria desse momento, rediscute-se outra fase histórica brasileira: a dos anos 40 e 50; na última, Castro Alves, num processo dialético, ressurgente tanto como mito quanto como homem comum e deixa-nos "vivo" seu ideário de liberdade.

Neste primeiro momento dessa fase de parábolas, se concretiza o que Otávio Paz nos diz sobre a "estética das correspondências" (5): "ironia y analogia son irreconciliables. La primera es al hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogia se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento".

Justamente por esse jogo, "o futuro está no passado e ambos estão no presente", todas essas peças são verdadeiras parábolas da advertência: advertente-se o homem para sua realidade histórica vigente.

No segundo momento do uso das parábolas, não se retoma mais o herói mítico e sente-se que a parábola é mais fechada devido ao uso mais incrementado da metáfora. É um momento de resistência. Estávamos sob o arrocho da Censura, ao que Guarnieri respondeu com o teatro por ele mesmo denominado de "teatro de o ca si ão".

"- O que vem a ser isto?"

Pergunta natural, a qual Fernando Peixoto respondeu (6):

"-Trata-se de uma excelente categorização de Guarnieri para o teatro que ele vem fazendo hoje. Ou seja, ele sempre fez um teatro ligado à realidade do momento histórico vivido. Mas na palavra Ocasão deve-se ter não o fato desta vinculação de sua dramaturgia com seu momento histórico, mas sobretudo, a tentativa difícil de se descobrir uma linguagem que, aqui e agora, permita ao teatro expor e confrontar uma realidade criticamente. Seria uma busca, através disso, de uma "Dramaturgia de Ocasão", das possibilidades de se manter vivo um teatro crítico. Assim, suas peças não são escritas para a posteridade, mas para funcionar dentro das limitações de nossas oportunidades, de nossa ocasião. Peças que assim tentam desvendar esse momento".

Ao "teatro de ocasião" pertencem: Bote guim, Um Grito Parado no Ar, Basta!, Ponto de Partida

e Janelas Abertas.

Note-se que nesse momento houve variações de peça para peça: Botequim e Um Grito Parado no Ar não se distanciam no espaço nem no tempo e nas duas há uma forte metáfora a coroar-lhes o tom de parábola. Na primeira o temporal é a situação histórica repressiva do momento e na segunda o grito é a metáfora da resistência. Em Basta! e Ponto de Partida reporta-se ao período medieval (distância no tempo), sendo que a segunda assume ares de lenda espanhola. Esta peça, que é uma parábola da morte do jornalista Wladimir Herzog, é um dos mais belos hinos à resistência, que temos no teatro brasileiro.

Quanto a Janelas Abertas, mais amena e sem o ar fechado das anteriores, é um canto de esperança nos tempos que surgem: Romeu e Julieta, ex-militantes políticos, estão separados porque ele vive na clandestinidade e sua história de amor poderá ter um "happy end" se a anistia vier...

Por esse breve relancear de olhos pela obra teatral de Guarnieri refutamos a tese de Maria Helena e indagamos por que ela nos diz que é apenas na primeira fase de seu teatro "que a ideologia política de Guarnieri se mostra de forma clara e onde a análise da sociedade é feita de maneira clara e contundente". (?!)

Notas:

- 1- MARTINS, Maria Helena Pires, "Gianfrancesco Guarnieri"
Literatura Comentada, Abril, SP, 1980.
- 2- Advertimos que não temos o texto de Animália. O que sabemos sobre a peça é que com ela Guarnieri participou da 1ª Feira Puaulista de Opinião, Guarnieri acha que com esse texto ele foi um dos autores que melhor respondeu à pergunta feita pela Feira: "O que você pensa do Brasil de hoje?".
- 3- PAZ, Otávio. Los Hijos del Limo, Seix Barral, Sa, Barcelona. 1981, (pp. 91 a 113),
- 4- Guarnieri insere Castro Alves Pedes Passagem no "Teatro de ocasião", mas pela temática nós, assim como Fernando Peixoto a inserimos na linha da parábola da advertência.
- 5- Ob. cit. p. 111.
- 6- "Enquanto há um grito parado no ar", in: Teatro em Pedacos (1959 - 1977), Ed. Hucitec. SP, 1980.

III - A arte a favor dos oprimidos.

1) Eles Não Usam Black-Tie, 1958/1981.

Veja- "Como você chegou à conclusão de que uma peça de 1957 poderia fazer sucesso mais de vinte anos depois?"

L.H.- "Não foi a perspectiva de sucesso que terminou minha atitude, mas a emoção, uma emoção que nunca se apagou de minha memória: Oduvaldo Vianna Filho fazendo o "Tião", Lélia Abramo fazendo o "Romana". A partir de um certo momento, passei a achar que o desenvolvimento recente do Brasil me levava para São Paulo. Eu precisava ver de perto aqueles trabalhadores ali, vivendo numa periferia que crescia sem parar. Quem eram? Como viviam aquelas famílias? Essa necessidade puxou de minha memória afetiva, imediatamente, a peça do Guarnieri, meu fraterno amigo". (Leon Hirszman, Revista Veja, 23 de setembro de (1981).

a) "O despertar de uma geração".

Em 1958, quando foi representada pela primeira vez, Eles Não Usam Black-Tie consagrou Gianfrancesco Guarnieri como autor. Mais que isso, no entanto, ela representou para o teatro brasileiro. "Marcou o despertar da geração de hoje" para Paulo Francis (1), e para nós, conforme já o dissemos no primeiro capítulo, foi o grito de eureka para a renovação teatral brasileira a que se propunham os grupos à esquerda do padrão TBC (Teatro Brasileiro de Comédia).

O que fez, afinal, Guarnieri, para "marcar o despertar da geração de hoje", ser o grito de eureka para a renovação teatral brasileira, representar "o canto do cisne", ou o "milagre do fênix" (2) e enfim receber tão grande louvação, outrora alcançada apenas por Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues (3)?

Dentro dos três níveis segundo os quais podemos analisar/criticar (ou vice versa) a peça - nível formal, nível conteudístico, nível do espetáculo - são os dois últimos os pilares da sustentação revolucionária da peça.

Sobre o nível do espetáculo (4), o qual não nos compete analisar, apenas achamos interessante lembrar, a título de ilustração, que a representação do elenco distanciou-se da elegância e do estilo alienígenas então imperantes (5). Conforme nos disse o próprio Guarnieri, "era

uma interpretação muito solta, muito largada, muito baseada na observação do dia a dia do comportamento do homem comum". (6).

Sem pretender lançar uma proposta de criatividade formal (7), Guarnieri foi inovador do nível da mensagem. Assim sendo, no decurso dos três tradicionais atos do drama convencional - podemos chamá-lo de drama aristotélico ou de drama dramático - o proletário pela vez primeira em nossa dramaturgia se fez protagonista e a favela perdeu seu aspecto exótico (8) e apareceu na peça como mundo que é. Mundo de homens, mundo de conflitos ...

A ação de Eles Não Usam Black-Tie decorre na favela e a expectativa de uma greve envolve as personagens. No início do primeiro Ato Tião e Maria decidem se casar rapidamente porque vão ter um filho. Mal terminam de marcar a festa do noivado, chega Otávio, pai de Tião, e informa-lhes que está em iminência uma greve para conseguirem aumento. Tião não gosta da notícia. No dia do noivado, em meio da festa, pai e filho comentam a greve. Enquanto Otávio a defende, Tião demonstra desacreditá-la e um possível desentendimento entre os dois é cortado pela chegada do representante da família de Maria e de outros convidados. Tião pede a mão de Maria a João. Pouco depois, Bráulio, amigo de Otávio, traz a notícia da decretação da greve. No segundo Ato, após a festa, Maria comenta com Romana, mãe

de Tião, seu receio de que ele fure a greve. Há uma cena na qual Tião e Jesuíno, também operário, discutem a possibilidade de furarem a greve. Tião decide-se por furá-la e Jesuíno quer fazer um engodo de combinação com os patrões. No terceiro ato temos o dia da greve. Tião sai de casa antes do pai, visivelmente nervoso e Romana percebe a perturbação do filho. Maria vem contar a Romana que está grávida. Repetindo a situação anterior, Tião chega em casa sem o pai. Antes, porém, que conte à mãe e à noiva que furou a greve, Bráulio vem lhes trazer a notícia da prisão de Otávio. Bráulio e Tião discutem sua posição. No outro dia, quando Otávio é liberto e chega em casa, depara-se com o filho e frente a frente discutem seus posicionamentos. Não há mais lugar para Tião no morro e ele decide sair dali com Maria. Como esta não aceita acompanhá-lo, ele parte sozinho. Otávio espera que ele adquira consciência de classe e volte.

Apenas visto o enredo de Eles Não Usam Black - Tie, percebemos que com esta peça Guarnieri fez jus ao momento histórico brasileiro em que foi escrita.

Numa década marcada pelo suicídio de Vargas e em pleno quinquênio do desenvolvimento juscelinista, quando se assentava no poder a aliança PSD/PTB (9) e "o movimento operário aproveitava os espaços abertos nos vaivéns do pacto populista para avançar em organização e

arrancar melhorias, independentemente do Estado" (10), Black-Tie introduziu no palco brasileiro a problemática social urbana provocada pela industrialização. Embora a estratificação social não representasse novidade alguma em termos históricos, em termos artísticos foi novidade trazer à tona a dicotomia capitalista X proletário, vendo as coisas sob o ponto de vista do segundo.

Black-Tie, contudo, não teve vida efêmera e não se desgastou com o tempo, como um modismo. Pelo contrário, se mantém atual, tanto é que recentemente surgiu como filme e deu seu segundo estouro, conforme expressão de Guarnieri (11). Ainda que "adaptada" (12), Black-Tie filme comprova a modernidade de Black-Tie peça, pois as mudanças elaboradas por Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman supriram os senões que o texto inicial teria dentro da perspectiva atual.

b) A greve

Uma vez assentadas a ação e a mensagem de Eles Não Usam Black-Tie num conflito que contrapõe pai e filho, nossa primeira tendência é querer classificar esse conflito como conflito de gerações. Assim o insinua Maria Helena Pires Martins quando diz que "o conflito central da peça é a luta entre as formas de pensar de duas gerações diferentes" (13). Em virtude disso, segundo declaração de Guarnieri, na época da estréia de Black-Tie sua problemática foi levada mais para o lado da moral e discutiu-se mui

to o autoritarismo do pai (Otávio) que lavava o filho (Tião) a recusá-lo (14).

Há, entretanto, algo singular nessa luta entre as formas de pensar de duas gerações: o choque decorre como consequência de posições políticas antagônicas: Otávio, o pai, é um líder operário que além de acreditar na greve como forma de reivindicação proletária, é consciente da força de sua classe; e Tião, o filho, não só desacredita na greve como recusa ser operário.

Essa posição política entre pai e filho muda nosso ímpeto inicial, pois, face ao nosso contexto político onde ser "comunista" sempre foi inovação, ela nos revela um conflito de gerações às avessas, com um pai "progressista", o que quer mudar o sistema, e um filho "conservador", apenas quer mudar sua vida, não só dentro do mesmo sistema, como usando suas armas.

Ora, é justamente com esse confronto de posições políticas colocado como um conflito de gerações às avessas, que Guarnieri consegue presentificar, no texto, os fenômenos da realidade objetiva, tornando-o altamente crítico, razão pela qual sobrevive até hoje e sobreviverá enquanto estivermos dentro de uma estrutura social como a vigente.

Evidentemente, dentro dos padrões do teatro épico brechtiano, um dos grandes pecados de Eles Não Usam Black-Tie são os momentos de sentimentalismo que cruzam a peça, impedindo a racionalização ou a objetivação e conduzindo-nos a uma empatia indesejada. Esse aspecto seria decisivamente negativo para a peça não fosse a presença ostensiva da greve cortando o possível pieguismo em que esse sentimentalismo poderia cair.

"Já na primeira vez em que a greve é mencionada, "Otávio - Farra?... Farra vão Vê eles lá na Fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro ... (...) Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (...) Se não pagá, greve... Assim é que é"... (I,I) (15) ; ela rompe o clima idílico entre Tião e Maria (lembremos que eles abrem a peça trocando juras de amor, e, com a notícia da gravidez de Maria, decidem se casar no próximo mês) e passa a partir de então, a operar como o "leitmotiv" da realidade do problema do operário, instaurando um clima de tensão e uma expectativa até certo ponto angustiante para as personagens, especialmente para Tião, Maria, Otávio e Romana, haja vista que para o primeiro deflagra-se a "necessidade" de traír sua classe e para os demais

há o pressentimento de sua traição.

Dada sua característica de "leimotiv" da realidade do operário, somada à sua onipresença, a greve é, junto com Otávio, Bráulio, Romana e Maria (os que afirmam a força da classe operária) "um herói" de Black-Tie. Ela está presente durante todo o decorrer da ação como uma espécie de força invisível que permanece numa posição de pano de fundo na peça, mas participando da ação, e interferindo nela a todo momento.

Embora, na realidade contextual, a greve seja a instauradora da oposição de Tião à sua classe social, já que ela é um recurso do proletário, mas um recurso que exige dele um posicionamento, a contraposição entre pai e filho (Otávio X Tião) foi um meio utilizado por Guarnieri para discutir a greve e aflorar na peça as forças que movem a realidade objetiva.

Contraopondo Otávio a Tião, Guarnieri contrapôs os fenômenos consciência/alienação, presentificando melhor a dicotomia proletariado X burguesia que insere no contexto o mundo capitalista. Vejamos.

Otávio está colocado no texto (peça) como um líder operário, "o maior greveiro carioca", que é consciente da força de sua classe ("É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não dominui o lu

cro deles nem de um tostão! Operário que se dane, Barriga cheia deles é o que importa... I,1) e cujo nível de consciência está associado a um respaldo teórico ("Tu devia ê deixa de lê essa livraria que tu vive lendo". I,2). Por isso ele luta por sua classe, não visando apenas a greve pela greve, mas a organização de todos para uma mudança geral, a do regime: "Romana - Hoje em dia essa moçada tá tudo de cacabeça virada!... Otávio - Que é que tu queria vivendo assim ! ... Deixa mudá de regime pra tu vê como melhora" I,2).

Juntamente com Bráulio, Otávio representa a força da classe operária, tanto é que "vence" os patrões com a greve.

Muito embora o respaldo teórico que a apóia seja o stalinismo ("Porque o velho disse, porque o velho falou" I, 2) e Otávio se revele, segundo disse o próprio Guarnieri de agora, "monolítico", ou seja, um homem de partido, com uma linha de partido inquestionável"(I6) - "... que tá tudo podre e que é preciso dá um jeito, isso, é que devia dizê. Mas esses vagabundo de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar!" (I,2) - não nos autorizamos a defendê-lo ou a acusá-lo por suas acepções políticas porque temos, antes, que considerar dois fatores. O primeiro é o momento histórico da peça - estávamos ainda apenas surpresos com o relatório apresentado por Krushev no XX Congresso

do PCUS (17) - e o segundo fator é Guarnieri não ter colocado Otávio, na peça, a serviço de Stalin. Ele não é um veiculador das idéias de Stalin, ele é um veiculador da força do proletariado e da necessidade de sua organização: "é preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado" (I,1); "Espera só a assembléia de hoje e tu vai ver se tem peito ou não! Eu tinha avisado, hein! O ano passado entramos em acordo com o patrão e foi o que se viu. Agora, aprenderam" (I,2).

É importante assinalarmos que no filme Black-Tie Otávio transformou-se. Como esse homem monolítico seria obsoleto hoje, ele passou a ser um ativista sindical. "Hoje ele é um homem sofrido, querendo entender mais, se colocar melhor, mas também com suas dúvidas, embora com princípios inabaláveis. Hoje ele é mais aberto, ele se sente mais perplexo" (18).

Temos na peça uma outra personagem com o mesmo nível de consciência de Otávio: Bráulio. Ele é um desdobramento de Otávio e reforça-lhe a posição de representante da força da classe operária. Tal como ele, seu nível de consciência está associado a um respaldo teórico (ele pertence ao sindicato) e na ausência de Otávio é com ele que Tião se confronta, ouvindo dele uma das frases mais bonitas da peça: "não fica muito pior, não! Arriscar salário mínimo é o mesmo que não arriscar nada". (III,1).

A personagem Bráulio é muito bem construída, pois ainda que não tenha muitas "aparições", sua presença é marcante. Assinale-se que ele é introduzido no texto (peça) pela fala de outras personagens (Otávio e Romana) que comentam-lhe o caráter solidário: "vai ver que era dinheiro do armazém ou do aluguel. Tu não deve pedir mais nada pr'aquela negro. É capaz até de vender as calças prá presta um favor" (I,2). Desenha-se, então, seu perfil e quando ele aparece, já no final do primeiro ato, trazendo a notícia da deflagração da greve, é como se o conhecêssemos há tempo. Sem leviandade podemos dizer que Bráulio, a nível de personagem e de contexto, é um líder carismático, cuja presença reforça o tom político da peça. Tanto isso é verdade, que não sofre alteração no filme, sendo assassinado pelo aparato policial que "protege" a fábrica.

Se por um lado Otávio e Bráulio presentificam no texto o fenômeno consciência e são os representantes da resistência aos engodos do capitalismo, Tião se opõe a eles presentificando o fenômeno alienação (19) cuja consequência mais nefasta é a negação da resistência e a afirmação do capitalismo.

Quando da estréia da peça, Tião foi visto com certa indulgência pela crítica. Décio de Almeida Prado assim falou dele: "(...) ora, é uma alternativa desta natureza que o nosso jovem operário tem de enfrentar. Para ele, greve, revolução, são palavras longínquas e problemá

ticas promessas de um futuro melhor. A realidade imediata é a mulher, o filho, a fome, a miséria, à qual é preciso fugir a todo custo. E uma sociedade que se fundamenta sobre o individualmente, como a nossa, não está em condições de exigir sacrifício de quem quer que seja" (20). Paulo Francis, por sua vez, disse: "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 a sua classe. Guarnieri faz do rapaz um traidor e não o vilifica por causa disso. Muito ao contrário. Procura entendê-lo e explicá-lo como ser humano, com certos direitos inalienáveis de escolha, com um certo prazer neste direito de escolha, ainda que, em última análise, não seja livre, pois continua sujeito aos patrões" (21). Sábato Magaldi o viu de forma diferente: para ele Tião é um alienado da vida autêntica do morro porque morou na cidade. E ele quis ver nisso uma sugestão de Guarnieri de que "as circunstâncias moldam o indivíduo" (22).

Desses três críticos, o único que usou o termo "alienado" foi Sábato Magaldi, enfraquecendo, contudo, sua observação ao querer ver uma sugestão determinista transmitida por Guarnieri. Deixando esse aspecto para ser refutado mais tarde, o que nos importa agora é observar que de um modo ou de outro a visão desses críticos confirma o seguinte fato: eles não entenderam que Tião é um alienado, é um verdadeiro fruto da ideologia dominante (23). Ele está

tão imbuído da ideologia dos sistema, cujo "papel específico como instrumento da luta de classe é impedir que a dominação e a exploração sejam percebidas em sua realidade concreta" (24), que trai sua classe convicto de estar certo ("Ele acha, o seu pai, que você é mais filho da mãe! Que você é um traidô dos seus companheiro e da sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção", III,2) e pensa estar negando sua condição proletária (... "Fazê greve é sê mais operário ainda! III,2). Ingênua ilusão! Como se o fato de furar a greve, que significa trair sua classe, somado aos dez mil que perceberia a mais, assim como uma possível promoção na fábrica, ou talvez a mudança para uma casa de cômodos na cidade, descaracterizassem ou negassem-lhe a produção da mais-valia, transformando-o no burguês consumista que usufrui as "delícias" produzidas pela "massa proletária", excluída da abundância que ela produz.

Alienado de sua essência (25) e consequentemente convicto de que como homem ele é apenas paciente e não sujeito da história (26), ("Greve! (Greve! E daí? A turma fez greve o ano passado, já em outra... e assim por diante. Tu consegue um aumento numa greve, eles aumentam o produto, condução, comida, tudo...", II, 1), Tião é um veiculador da ideologia burguesa, presentificando no texto uma contradição do sistema capitalista, pois, como sabemos,

esse sistema social, alienando o homem transforma-o numa mercadoria com consciência e atividades próprias. E esse homem-mercadoria só conhece um meio de relacionar-se com o mundo exterior: o de tê-lo e consumi-lo (27). Mas, faz parte da essência do capitalismo excluir o proletariado do usufruto dos bens que produz. Assim Tião é o burguês a quem está vetado o mundo burguês. E ele vive o conflito dos que não querem pertencer a uma camada social que seja baixa na estratificação geral, passanso por cima de tudo para "subir", ascender na verticalidade da estratificação social. Vejamos alguns exemplos que catalisam e esquematizam o pensamento burguês de Tião.

Primeiramente vejamos os exemplos que condensam a necessidade do "ter" que perturba Tião. Para ele é o ter que determina o ser, assim como seu conceito de felicidade e de harmonia está indissolivelmente ligado ao mundo do ter:

Tião - "(...) Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulher vivesse em barraco..." (I,1).

Tião - "Os pelego que furaram a greve o ano passado tão bem na vida, é?" (I, 2).

Tião - "Ia brincar? Preciso casar no mês que vem... E te juro pela alma de minha mãe que eu caso com Maria e não faço ela passar necessidade (...)" (II,1).

Romana - "O que tu vai fazê?"

Tião - "Vou continuar na fábrica, tá claro! Lá dentro eu me arrumo com o pessoal. Arranjo uma casa de cômodos e venho buscar Maria!"

Romana , "Tu fez tudo isso pra ir pra uma casa de cômodos com Maria?"

(III, 2)

Tião * "Minha Miss Leopoldina, eu quero bem!... Eu queria que a gente fosse que nem nos filmes!... que tu risse sempre! (...) Porque eu quero viver! E viver não é isso que se faz aqui!"

(III 2)

Se para Tião a felicidade e a harmonia es tão ligadas ao mundo do ter, conseqüentemente o dinheiro não poderia deixar de estar presente no seu pensamento como um dos elementos mais importantes da vida:

Tião - "Besteira! Eu tô fazendo isso consciente. Único jeito que eu tenho é me arrumã, não devo satisfação pra ninguém. Quem quisê que se arrebeñte de fazê greve a vida toda por causa de mixaria. Eu não sou disso . Quero casã e vivê feliz com minha mulhé! Se a turma quisê pode dã o desprezo,.. Nesse mundo o negócio é dinheiro , meu velho. Sem dinheiro até o amor acaba! Pois eu vou . . . Sê feliz, vou tê dinheiro, nem que pra isso eu tenha de puxã saco de meio mundo!"

(II,1)

E , para Tião, ter bens e dinheiro significam subir na vida, subir da base do triângulo que exemplifica a divisão social para seu ápice.

Tião "Pra eles é bom, têm a impressão que a gente pode subir mesmo na vida. E bem que podia tê acontecido mesmo..."

(II,2)

Tião , "(...) O negócio é consegui gente com boas relação... Daí é subi..."

(II, 1).

Tião aprendeu bem a lição: para "subir" na vida, dentro do mundo burguês, tudo é válido, O indivíduo precisa ter "esperteza" para aproveitar as situações certas, o que significa que individualismo, malandragem, oportunismo e corrupção caminham juntos:

Tião - "Traidô, Nada! Greve é a defesa de um direito, nós não qué usá esse direito e tá acaba do, Cada um resolve seus galhos como pode".

(II 1)

Tião - "O negócio é consegui gente com boas relação... Daí o negócio é subi..."

(II, 1).

Tião - "(...) Que fiquem por aí com suas greve, eu não sou trouxa, Já imaginou, Zuíno... A gente entra no escritório, faz um curso de qualquê coisa. sai da fãbrica e arruma a vida..."

(II, 1)

Tião "Chance é a fãbrica! Chance é tu conhecê gente de posição! Chance é tu tê cabeça e provei tá as situação! "

(II, 1)

Tião . "Não foi por covardia e não me arrependo".

(III 2)

Na linha do pensamento burguês, o trabalho exercido pela mulher fora de casa não é bem visto. Ele é sinônimo de inferioridade, causando nos homens vergonha e não orgulho. E Tião se revela imbuído dessa vergonha:

Tião. "O que foi que eu disse?"

Romana - "Um monte de ingratidão,,, Que o culpado da tua vida era teu pai,,, Que a gente devia tê te deixado com teus padrinhos,,, Que se eu tivesse na cidade, Maria não ia precisá continuã trabalhando e um monte de besteira..." (II,1)

Tião - "Sabe, mãe, uma coisa que me inyo ca,,, É Maria tê de continuã trabalhando depois de casa da..."

(II,1)

Já a viagem para o burguês simboliza liberdade e status social, por isso não importa que as estas nos lugares sejam mínimas. O importante é que pelo menos se tenha chegado ao local:

Tião - "Tô pensando..."

Romana - "Na morte da bezerra?"

Tião - "Em como seria bom viajã. Pegava um avião e zuuuuuuum! Ia embora, Tomava café aqui, almoçava na Bahia,,, Jantava no México,,, Dormia no Japão,,, Eu e Maria... Já imaginou se Maria fosse japonesa que gozado?"

(II,1).

Um outro aspecto que realça o caráter burguês de Tião é o seu machismo", a tendência burguesa de anular a mulher como ser e transformá-la na "pequena costela de Adão":

Tião - "Maria é minha mulhê e gosta de mim, O que eu fizê ela bai achá certo!.... (II,1)

Todos esses exemplos, na realidade, são desdobramento do que Chiquinho fala a Tião no primeiro quadro do segundo Ato (II,1), numa das vezes em que este reclama o fato de Maria ter de trabalhar depois de casada - "Imperturbável", Chiquinho diz: "pensamento burguês", sendo esse o maior índice da intenção de Guarnieri de caracterizar Tião como tal.

Podemos, então, voltar à crítica e refutar a tese de Sábato Magaldi. É importante assinalar-se que o tom político da peça não dá margens para pensamentos deterministas quais o dele (lembre-se que ela viu no fato de Tião ter morado na cidade uma sugestão de Guarnieri de que as circunstâncias moldam o indivíduo). O afastamento de Tião do morro - espaço proletário - para a cidade - espaço burguês - foi a forma utilizada por Guarnieri para melhor exemplificá-lo como um ser alienado. Ele distanciou fisicamente Tião para melhor relacioná-lo ao mundo burguês, representando no texto pela cidade. Se ele quisesse ser determinista, não teria criado outros elementos alienados, que tentam se evadir da vida do morro, ou da vida operária, utilizando-se de outros recursos. Exemplifiquemos.

Muitas crianças se evadem através do roubo , formando grupos que são respeitados dentro de seu território: Chiquinho - "E depois eu não roubei mas deixei roubá!" Terezinha - "Chiquinho, tu deixou?" Chiquinho - "deiu

xei". Mas não tive culpa, não. Eles me obrigaram,... "Terezinha - "Quem?" Chiquinho - "A turma do Tuca, aquele mole que sardento que vende amendoim,... A turma dele é braba... A Amélia tava cheinha de compra. Tinha três dúzias de fruta, uma porção de chocolate e o uísque do Dr. Pedro. Eu passei perto do Tuca,... Eu tava até rindo pra ele não cismã comigo! Mas foi piô, perguntô porque eu tava rindo..." Terezinha - "Eu se fosse tu quebrava a cara dele!" Chiquinho - "É uma turma de mais de vinte! Tiraram tudo!"(II,1).

Outros elementos utilizam-se da "esperteza" para "subir" na vida e se corrompem moralmente para atingir esse ideal:

Romana - "Estefânia é que não precisou de muita luta pra melhorã de vida! Marido era porteiro de um clube grã-fino. Muito puxa-saco, esperto que nem ele só, arrumou dinheiro emprestado e alugou apartamento. fizeram rendez-vous, tá bem? Agora já compraram apartamento; o mamrido deixou a portaria e trabalha no escritório do clube . E é respeitado. Tudo quanto é sócio é freguês do rendez-vous. Tem Todos eles na mão..." (I,1).

Outros elementos (agora adultos) se elevam através do roubo, formando grupos organizados que tentam

os demais elementos que estão oscilando entre a retidão e a corrupção;

Jesuíno - "Sabe, outro dia, o Grã-fino " veio falá comigo. Conversa vai, conversa vem, me elogiô, disse que eu tenho panca etc, e tal. Resultado, me convi dô pra turma dele." Tião - "E tu? Jesuíno - "Eu não disse nem que sim, nem que não!" Tião - "Se metê com la drão não dá futuro pra ninguém!" Tião - "O jeito é ar riscá! Vou furá a greve. Vou falá com o gerente e ficá do lado dele." Jesuíno - "Tião! Tem outro jeito..." Tião - "Qual?" Jesuíno - "Furá e não firá..." Tião - "co mo?" Jesuíno - "A gente explica a situação pro Carlos. A gente finge que fura de combinação com eles, assim não dá bolo!" (II, 1).

Esses exemplos enfatizam o que dissemos anteriormente: a tentativa de evasão á realidade operá ria não é um fenômeno isolado em Tião. E de todos os ca sos citados, o de Jesuíno, também operário, é o que me lhor ilustra a nossa assertiva,

Para refutarmos então, de vez a idéia de

Sábato Magaldi, assim como reafirmarmos o posicionamento de Tião como ser alienado e fruto da ideologia dominante, podemos indagar: se foi só a vivência citadina de Tião que o alienou e que o transformou num burguês, o que podemos dizer de Jesuíno que é um "nativo" do morro?

Em Jesuíno temos uma amostra da manipulação capitalista: ele é manipulado diretamente por seu explorador (o patrão), aprendendo com ele a fazer jogos de cintura tal o que ele quis fazer com seus companheiros de classe. Jesuíno é um elemento manipulado por uma das armas do poder: a corrupção. Notemos que Guarnieri conseguiu catalisar a dicotomia operariado/capitalistas, presentificando no texto as armas de cada um: o primeiro tem a greve e a solidariedade (a greve por si só exige a solidariedade) como meio de se impor, de se afirmar; o segundo tenta enfraquecer-lhe os recursos através da corrupção e da força (recurso fascista). Enquanto na peça o recurso da força, representado pela Polícia, aparece apenas citado ("Prenderam o Onofre, o Mafra e o Tito. Foi hoje de madrugada. Tão pensando que vão metê medo na gente! II, 1; "Otávio ficô antusiasado e começô a fazê comício na porta da fábrica. Foi em cana! Prenderam ele como agitadô!"(III, 1), no filme essa singularidade é

melhor exposta: Maria, na greve, é atacada por um policial e Bráulio é assassinado. Sem dúvida essa alteração no filme reflete fidedignamente a violência policial de hoje, a qual cresceu muito.

Ao mesmo tempo em que foi indulgente com Tião, a crítica na época da estréia da peça, "atacou" a solidariedade que Guarnieri presentificou no morro. Consideremos a opinião de dois deles, Sábato Magaldi e Delmiro Gonçalves. O primeiro diz que "embora o ambiente seja a favela carioca, o cenário existe apenas como romantização de possível vida comunitária, já que a cidade simboliza o bracejar do indivíduo só" (28). O segundo acha que "o autor, amando tanto seus personagens, nos dá uma idéia um tanto romântica da favela (note-se da favela, e não da vida de seus habitantes), exaltando a vida de comunhão e camaradagem que ali se leva" e conclui dizendo que a meta seria conseguir o contrário (29).

Indo ao texto, temos um círculo de ajudas que realmente nos dá idéia de que a solidariedade é uma das características no morro. (Terezinha auxilia Romana nos afazeres domésticos; por intermédio da mesma sabemos que sua tia está lavando a roupa da Cândida enquanto esta se recupera; Bráulio empresta o possível dinheiro do arma

zêm ou do aluguel a Romana: João traz doces para a festa de noivado; Maria diz que na cidade é pior do que no morro porque ninguém se conhece). Por outro lado, como ressalva, vemos que esses elementos nos mostram que a solidariedade se dá em nível maior quando as pessoas estão unidas por uma causa comum. Sendo o morro o habitat da camada mais explorada da sociedade, os detentores da mão de obra barata, a luta contra os aparatos do sistema se torna uma causa comum, e, no caso do proletariado, é com a solidariedade que ele pode se firmar como classe.

Devemos lembrar que há, no texto, um determinado antagonismo entre morro e cidade que é reforçado pela solidariedade. Esse antagonismo, entretanto, se faz necessário porque divide os espaços: o morro é o espaço do operário, enquanto a cidade é o espaço do burguês. A cidade, (ou espaço burguês), na realidade contextual, opõe-se ao morro, (ou espaço operário), porque lhe mostra de uma forma ou de outra, a sua nudez, a sua miséria, além de ratificar a estratificação social vigente. Descer o morro (quer dizer, ir morar na cidade) significa "subir" na vida, de modo que o sonho de Tião - veiculador da ideologia burguesa - é sair do morro, "onde não se ajeita muito", e morar numa casa de cômodos na cidade. O espaço burguês, a cidade, inclusive rouba muitos valores do morro e atrai para si os elementos deste, de forma que, se existe um vilão em Black-Tie, ele está repre

sentado pela cidade, pois, no final da peça sabemos por intermédio de Chiquinho e Terezinha que o samba "Nós Não Usa Black-Tie", do mulato Juvêncio, está tocando no rádio com o nome de outro "cara". Se a peça não tratasse de questão operária, e não desse diretamente nome aos bois, isto é, não filtrasse como essência dos problemas sociais o sistema capitalista que através da ideologia burguesa interioriza no homem a suposição de que ele é apenas paciente e não sujeito da história" (30), diríamos que em Eles Não Usam Black-Tie peça a cidade corporifica o sistema capitalista, ou seja, a usurpação desse sistema.

Notemos que em Black-Tie filme a cidade perdeu essa perspectiva, pois a ação foi transportada da favela do Rio para uma vila operária da periferia de São Paulo. Desapareceu também o círculo de ajudas, instaurador da idéia de uma solidariedade solidificada, a qual foi criticada na época. Se já na peça Guarnieri não livrou o morro das quizílias humanas (afinal o bando do Tuca roubou as mercadorias da "Amélia" de Chiquinho, o que denota serem eles uma constante ameaça aos demais garotos; "as crianças do 28 pisaram na roupa estendida e sujaram tudo" (III,1); Maria refere-se ao assassinato de Bodinho por Carmelo (II,2), agora elas foram melhor presentificadas, pois, há no filme, o assassinato de um menor policial e o pai de Maria (que não aparece na peça) é vítima, segundo Leon, do desenvolvimento de um fenômeno recente: a violên

cia de assaltantes contra gente humilde (31)

Nossa visão de Tião também é reforçada pelo filme Eles Não Usam Black-Tie. Sua personagem permanece inalterada: é o mesmo fruto vitaminado pela ideologia dominante, disposto a trair sua classe, convicto de que terá vantagem nessa traição.

Guarnieri declarou que é mais fácil hoje "ver Tião como fruto mesmo do capitalismo, dessa sociedade de consumo, com os órgãos de comunicação de massa cada vez mais poderosa. É mais fácil vê-lo hoje como o exemplo da época, de uma época em que todo mundo procura levar vantagem em tudo" (32).

c) A mulher

As personagens femininas de Eles Não Usam Black-Tie corporificam ainda a mulher dona de casa. Romana, embora lave roupa para fora, só trabalha em casa e Maria, formada em corte e costura, trabalha numa oficina (atelier). Elas não estão integradas à produção industrial.

Romana, considerada por Décio de Almeida Prado "a figura dramaticamente mais bem desenhada da peça" (33), é uma personagem admirável. E é válido completarmos o pensamento do crítico: "não há cinismo nem desespero, nem amargura e nem desengano, na bravura terra-a-terra com que Romana desafia diariamente a miséria". De fato, Romana revela-se uma mulher de personalidade forte que tem uma visão realista da vida ("É a verdade, e da verdade ninguém escapa, meu nego. E depois, cadeia foi feita pra ladrão, caixão pra defunto. Pra que ficá enganando os outros. É o fim mesmo. É ou não é minha filha?" (I,2)). Esse realismo de Romana mais a sua disposição para enfrentar os acontecimentos podem ser definidos como "bravura terra-a-terra". Todavia, indo ao texto, percebemos que Romana "desafia a miséria" não só por sua coragem, mas por ser, na reta guarda, dentro da atmosfera do lar, uma operária. Ela não tem a consciência política de Otávio, tanto é que às vezes implica com ele ("Tu devia é deixá de lê essa livrariada que tu vive lendo. Aposto que não ficava

vendo problema onde não tem" I,2), mas acredita nele e, acreditando nele, acredita em sua classe: "Tião? Deixa disso,.. Tião é filho de Otávio, o maior greveiro carioca,.. (;;;) E depois, as greve que Otávio se meteu sempre deu certo... " (II,1). Em consequência disso, não hesita e nem teme se defrontar com a força, o aparato policial utilizado pelos donos dos meios de produção: vai ao DOPS quando Otávio é preso e faz uma revolução lá ("Também, D. Romana fez revolução na Polícia!" III,2); diz para o filho que ele fez besteira ao furar a greve (III,1) e sem protecionismo despede-se dele no final, entregando-o ao caminho por ele escolhido.

Completando esse nosso pensamento, observamos que Romana se mostra admirável quando critica a tia de Terezinha por ter aumentado o preço da lavagem de roupa, sem ter melhorado a qualidade (III,1), acusando-a de exploração, o que se traduz por uma percepção aguda de que ao explorado não cabe repetir a posição do explorador e sim lutar contra ela, resistir-lhe.

Wagner Carelli (34) definiu bem essa Romana. Ele diz que o seu heroísmo explícito e retórico faziam dela uma espécie de República Conduzindo o Povo, como na tela de Delacroix:

Concordamos com o crítico porque tão logo Romana aparece, notamos que a sinceridade e a espontaneidade

são as suas características essenciais - ela não deixa de brincar quando acha que deve e não hesita em falar o que sente: "E não vem depois se queixar de reumatismo. Andando na chuva preparando encrenca, depois de velho fica bobo... (A Maria) Como vai Maria... / melhor ir andando; sua mãe daqui a pouco desentrevia e vem te procurá..." (I,1). Isso faz com que ela seja respeitada pelos membros de seu grupo, exercendo um papel de força propulsora para eles. Para Otávio ela é a força dialética que o ajuda - nega - o quando implica com ele, porém sintetiza-o quando assume suas atitudes (tenhamos como exemplo sua ida ao DOPS) - para Tião, Maria e demais é a força de apoio: serve de confidente de Maria ("Eu estou escondendo de todo mundo, mas não queria escondê da senhora". (III,1); assim como, mesmo no final, é a grande amiga conselheira do filho (Romana - "Teu terno tá lavando. Tu busca outro dia". Tião - "A senhora é um anjo, mãe!" Romana - "Tu vai vê que é melhor passá fome no meio de amigo, do que passá fome no meio de estranho!..." (III,2).

O único senão de Romana que enfraquece um pouco sua semelhança com as generosas figuras de Brecht, conforme a viu Sábato Magaldi (35), é um certo fatalismo associado a um certo misticismo: "Não começa com tuas idéias, Otávio, pra mim isso é coisa do diabo e tá acabado!" I,2.

Embora o misticismo de Romana possa ser

encarado como índice reiterativo do espaço operário - o morro - a pequena mudança que elaboraram nela para o filme e que abole esse misticismo, tornou-a mais forte como personagem representante da "resistência estóica na retaguarda, sempre solidária ao marido" (36).

Enquanto Romana segue a mesma linearidade no decurso da ação, Maria, por sua vez, cresce como personagem, nos surpreendendo no final da peça.

Apesar de não se mostrar convencional, no início da peça, ao dizer para Tião que se case com ela só se quiser (lembre-se que ela está grávida), sua personagem é marcada por várias nuances que fazem dela a imagem da "doce namorada". Essas nuances são: uma transparente docilidade que quase pode ser descrita como passividade (ela não contesta o fato de Tião querer que pare de trabalhar depois de casada), e uma transparente ingenuidade (ela acreditou na mentira pregada por Tião sobre o produtor de cinema que teria encontrado, I,2).

Há, entretanto, uma série de manifestações de Maria no decorrer do texto, que coroadas por sua atitude final (não aceita seguir com Tião para a cidade), plasmasse uma consciência fragmentada da realidade objetiva.

Eis aqui duas de suas falas nos dois primeiros atos; a) Tião - "Eu é que não me ajeito muito no morro". Maria - "Por quê? Aqui também tem tanta coisa boa...Só o que eu quero é vivê contigo..." (I,1). b) Tião - "Tu não gostaria de sair daqui? Pensa!" Maria (olha em volta) - "Gostaria! Mas levando todo mundo comigo: D.Romana, Mamãe, João, Chiquinho, Seu Otávio, Tezinha, Ziza, Florra... o Espanhol... todo mundo. (...) Até o cruzeiro lá do alto, Favela sem cruzeiro deve sê feia!" Tião - "Eu não acho favela bonita..." Maria - "Não é não... Mas a gente faz ficã... Tu me faz a favela bonita!" (II,2).

Por essas manifestações de Maria somos apresentados a uma personagem que se mostra apegada a seu meio e às pessoas nele inseridas. Como o morro representa (no texto) o espaço do proletário, podemos dizer que Maria é "apegada" à sua classe e não quer negá-la, além de intuitivamente saber que o apenas ir para a cidade será somente uma mudança aparente, não mudando a essência de sua condição.

Ainda no segundo Ato (II,1) ao confabular com Tião, Jesuíno adverte-lhe que "Maria pensa como eles, e é capaz de não gostar se ele furar a greve". Tião rebate-lhe dizendo: "Maria é minha mulhé e gosta de mim. O que eu fizé ela vai achá certo!... O que ela podia achá errado é eu tê medo de tomá posição. Mas eu vou tomá posi

ção, contra a greve, Furo a greve e ninguém tem nada a vê com isso!" Todavia, no terceiro ato, Maria contraria to talmente Tião, mostrando claramente essa consciência fragmentada de que já falamos. Ela nomeça por mudar o nome do filho de Durval para Otávio ("Otávio tem uma razão, Durval não tem"), depois acusa Tião de ter medo e diz: "Deixá o morro, não! Nós vamo sê infeliz! A nossa gente é essa! Você se sujou... Compreende!" "Então, vai embora... Eu fico, Eu fico com Otavinho... Crescendo aqui ele não vai tê medo... E quando tu acreditã na gente... por favor ... volta!"

Notemos que o que ela diz se assemelha às palavras finais de Otávio ("Enxergando melhõ a vida , ele volta") fortificando a necessidade de se ter a consciência e o espírito de luta que Otávio tem.

Cabe-nos aqui uma observação assinalada por Dêcio de Almeida Prado sobre o desfecho da peça. Ele observou que algumas espectadoras protestaram contra esse desfecho, em nome da psicologia feminina, mas defendeu o autor dizendo que "não se tratava de psicologia e sim de moral: o autor necessitava externar de algum jeito seu pensamento, dizer afinal de que lado estava, deixando a neutralidade do puro naturalismo para entrar no terreno em que desejava colocar-se: o da peça de idéias e mesmo

de idéias políticas" (37).

Conquanto defenda Guarnieri, Décio de Almeida Prado erra ao ver seu posicionamento como autor apenas no final da peça, através da atitude de Maria. De fato, Guarnieri utilizou-se desse desfecho para reforçar o tom político da peça, porém seu posicionamento perante a realidade não se limita aí, pois considerando-se o momento histórico que originou Eles Não Usam Black-Tie, apenas a sua proposta de discutir a greve, somada à criação de personagens como Otávio e Bráulio já nos revelam de que lado ele estava. E se ele desse um "Happy end" à história de amor de Tião e Maria, nós teríamos um melodrama com algumas idéias políticas, haja vista que reataria a empatia instaurada em nós pelo casal no início da ação e que foi cortada pela presença da greve.

Quanto à observação das espectadoras, apenas podemos dizer que elas, infelizmente, não captaram a mensagem da peça, pois, ainda que Maria não esteja diretamente ligada à produção industrial e embora não discuta abertamente com Tião sobre a questão operária, através de sua consciência fragmentada, tem fibra suficiente para assumir a maternidade sozinha e solteira (não nos esqueçamos de que tudo se passava entre 1956/1957) por não compactuar com o posicionamento do "marido". Elas não notaram que Guarnieri, tentava, tateante, mostrar que "não se pode as

segurar a verdadeira liberdade, não se pode edificar a de
mocracia - sem falar de socialismo - se não chamamos as
mulheres ao serviço cívico, na milícia, na vida política ,
se não a tiramos da atmosfera brutal do lar e da cozinha "
(38).

Em virtude disso, no filme, Maria passou
a integrar a produção industrial e adquiriu o que faltava
de consciência à Maria costureira. Agora ela participa do
piquete e não aceita o "machismo" de Tião, discutindo bra
vamente com ele no seu rompimento. É claro que 25 anos de
pois, ficou mais fácil para Guarnieri e Leon Hirszman mos
trarem que "a evolução de uma época histórica é determinada
pela relação entre o progresso da mulher e da liberdade,
porque relações entre o homem e a mulher, entre o fraco e
o forte, fazem ressaltar nitidamente o triunfo da natureza
humana sobre a bestialidade. O grau de emancipação femini
na determina naturalmente a emancipação geral..." (39).

d) O título,

Em Eles Não Usam Black-Tie, o samba do mulato Juvêncio, cujo nome é o mesmo da peça, permeia-lhe a ação. Por isso torna-se necessário comentá-lo antes de nos determos no título em si.

O samba de Juvêncio representa o espírito de criatividade do morro que lhe é roubado pela cidade. E, em termos de composição poética, louva a maior autenticidade da vida de seus habitantes, comparada com a vida burguesa citadina. Note-se que os três primeiros versos da primeira estrofe são afirmações ("Nosso amor é mais gostoso/ Nossa saudade dura mais/ Nosso abraço mais apertado") sendo o quarto uma negação ("Nós não usa as "bleque-tais"), o mesmo se repete na segunda estrofe que contém seis versos ("Minhas juras são mais juras/ Meus carinhos mais carinhoso/ Tuas mãos são mãos mais puras,/ Teu jeito é mais jeitoso.../ Nós se gosta muito mais,/ Nós não usa as "bleque-tais"). Há aí uma crítica ao mundo burguês - o mundo da gravata preta: no morro os homens estão no mesmo nível, onde uma só situação é comum a todos, onde não existe artificialismo porque ninguém precisa provar ser melhor que o outro; há lugar para maior pureza de ações e autenticidade.

Para comentarmos agora o título Eles Não Usam Black-Tie, vejamos primeiro como a crítica o viu.

O crítico B.B. viu nele "uma desolada resposta ao problema de Tião" (40); Paulo Mendonça achou-o o infeliz porque não dá idéia do que seja a peça" (41); Sábato Magaldi achou-o de claro propósito panfletário" e diz que ele seria ingênuo ou de mau gosto, não fosse também o nome da letra de samba que percorre a ação" (42).

Realmente, num primeiro momento o título não nos dá idéia do que seja a peça e talvez soe estranho à classe operária, a quem se dirige a deve ser encenada. Mas, nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Se, num primeiro momento, ele não nos dá idéia do que seja o texto, também não é panfletário, nem seria ingênuo ou de mau gosto mesmo sem o samba de Juvêncio. Na realidade, embora pareça ser uma contradição ao texto, ele é uma síntese do mesmo.

O que nos chama a atenção de imediato no título Eles Não Usam Black-Tie é a expressão "estranha" que, no entanto, na correlação mental entre significante e significado(43) instaura-se nos o símbolo "black-tie/ gravata preta. Vejamos: a imagem correspondente ao significado de "black-tie" (44) é a do ser humano empertigado dentro de um traje a rigor - o "smoking" - todo "boas maneiras". Logo, "black-tie" simboliza burguesia, uma classe ostentatória, tanto no sentido de bens materiais quanto no de status social. Entretanto, a negação encerrada no título suspende a possível correlação do burguês com o texto. Essa negação, asso

ciada à idéia de conjunto que nos dá o pronome "eles" completa a significação do enunciado: trata-se de um conjunto de homens caracterizados pelo não uso de "black-tie", ou seja; não pertencem ao mundo burguês, não ostentam status. Trata-se então de uma camada desprovida de...

Em seguida, o texto vem ao encontro do título esclarecendo de vez que a camada desprovida de é a classe operária, cujo espaço é o morro.

Realcemos, contudo, que o americanismo / anglicanismo "black-tie" choca-se com a linguagem da peça que é natural, simples e na qual se inclui até algum coloquialismo exacerbado - "Tu gosta de eu". - Todavia o choque se atenua se considerarmos a declaração de Guarnieri a respeito do porquê do título: "havia o modismo da época, as palavras do colunismo social eram muito usadas, também nos títulos das peças - Soçaites em Baby Boll, Adultério em Petit Comitê. - O público era muito atraído por esses títulos, e eu quis contestar isto: não, eles não usam "black-tie" (45).

Se atentarmos para o que Guarnieri disse sobre a necessidade que sentiu de contestar um modismo com o título da peça, podemos concluir que com Eles Não Usam Black-Tie Guarnieri contestou politicamente todo um momento histórico no palco brasileiro. Sabemos que mesmo em meio à efervescência revolucionária de então, nosso repertório teatral era marcado por uma avalanche de textos estrangeiros ou de comédias brasileiras escritas especialmente para a burguesia frequentadora do teatro. Com Black-Tie, introduziu-se uma nova temática: urbana e social, em prol dos oprimidos. Prova dessa revolução foi seu sucesso e o sacolejo que despertou a geração de então, abrindo outra perspectiva para o teatro brasileiro, o qual, em plena época em que morria aquele que havia mudado a função social do teatro, Bertolt Brechet, ainda engatinhava procurando novos ramos para definir-se.

Eles Não Usam Black-Tie, portanto, não deixou de cumprir sua missão artística. Entrando em choque com a ideologia do sistema, ela mostrou que o caminho para o homem torna-se o sujeito da história é o da resistência e solidariedade; indicou também o caminho para o teatro brasileiro deixar de ser fantoche repetidor do que se fazia no exterior, sem cair, contudo, na xenofobia. Ensinou-lhe a ver a realidade de que o circunda, e como arte que é, a fazer alguma coisa por essa realidade.

Por isso tudo, o tema de Eles Não Usam Black
-Tie é e sempre será atual enquanto estivermos numa estru-
tura social que precise da miséria de muitos para que pou-
cos ostentem exagérõs, e que use, para manter o "status quo"
toda uma série de artimanhas para alienar duplamente o homem: aliená-
-lo no trabalho e aliená-lo de sua condição histórica.

Notas:

- 1- FRANCIS, Paulo. "Revista Sr.", Janeiro de 1960, apud Teatro de Gianfrancesco Guarnieri, 1. Civilização Brasileira.
- 2- Expressões de Ronaldo Hein, Revista Ela/Ela, nº 150,
- 3- Notemos que Vestido de Noiva foi um dos marcos renovadores do teatro brasileiro moderno, introduzindo, no palco, uma nova técnica de iluminação e também uma nova temática.
- 4- Lembremos que neste aspecto o mérito não recai em Guarnieri, mas em toda a equipe de produção e representação da peça.
- 5- Discorrendo sobre o Teatro Brasileiro de Comédia, Sábato Magaldi diz: (...) "Alguns críticos, afeitos à velha escola, chegaram a denunciar a frieza do estilo do TBC. Na verdade, faltando ainda os estabelecimentos formadores de intérpretes, processava-se no próprio palco o aprendizado, em padrões de requinte e sutileza. O teatro brasileiro podia agora competir em elegância e justeza com o melhor teatro europeu". (Panorama do Teatro Brasileiro. STN, DAC/FUNARTE e MEC.
- 6- Entrevista concedida a nós, em 17 de abril de 1982.
- 7- Entrevista ao Canal Livre, TV Bandeirantes, nov. de 1981.
- 8- Delmiro Gonçalves escreveu e, 27/02/58, na Folha da Manhã: "Eles Não Usam Black-Tie ficará, por certo, na história de nosso teatro, como a primeira peça séria escrita sobre as favelas cariocas, pondo de lado o seu aspecto exótico e pitoresco"; in: Teatro de Gianfrancesco Guarnieri, 1. Civilização Brasileira. RJ. 1978,

- 9- MARANHÃO, Ricardo. O Governo Juscelino Kubitscheck.
Brasiliense, SP, 1981.
- 10- idem, ibidem.
- 11- Canal Livre, TV Bandeirantes, nov. de 1981.
- 12- Leon Hirszman declarou ao jornal O Globo "que eles não adaptaram a peça, porque seu trabalho foi começar do marco zero". (06/09/81).
- 13- MARTINS, Maria Helena Pires. Literatura Comentada (Gianfrancesco Guarnieri). Ed. Abril SP. 1980.
- 14- Voz da Unidade. nº 82. 13 a 20 de novembro de 1981, SP.
- 15- Quando se estuda o drama convencional, utiliza-se um algarismo romano para indicar o Ato e um algarismo arábico para indicar a cena, pois as cenas são numerosas nessa espécie de drama. No nosso caso usaremos o algarismo romano para indicar o Ato e o algarismo arábico para indicar o quadro do Ato. Assim, em (I,1), leia-se: primeiro Ato, primeiro quadro.
- 16- Voz da Unidade, nº 82. 13 a 20 de novembro de 1981, SP.
- 17- NETTO, José Paulo. O que é Stalinismo. Brasiliense. SP. 1981.
- 18- idem nota 16.
- 19- Nosso conceito de alienação foi retirado do livro de Eric Fromm Conceito Marxista do Homem. Zahar. RJ. 1979.
- 20- PRADO, Décio de Almeida de. Teatro em Progresso. Livraria Editora Martins. SP. 1964.
- 21- FRANCIS, Paulo. "Impressões de Néelson Rodrigues e Guarnieri", in: Opinião Pessoal (Cultura e Política) Civilização Brasileira. RJ. 1966.
- 22- Ob. Cit.

- 23- Utilizamos como pressuposto teórico concernente à ideologia, a concepção marxista do termo, dada por Marilena Chauí in: O que é Ideologia. Brasiliense, SP. 1978.
- 24- idem, ibidem.
- 25- FROMM, Eric. Ob. cit.
- 26- CHAUI, Marilena. Ob. cit.
- 27- FROMM, Eric. Ob. cit.
- 28- Revista Anhembi, nº 89. Abril/1958. Ano VIII.
- 29- GONÇALVES, Delmiro. Folha da Manhã (27/2/58), apud Teatro de Gianfrancesco Guarnieri, l. Civilização Brasileira. RJ. 1978.
- 30- CHAUI, Marilena. Ob. cit.
- 31- Revista Veja, 23 de setembro de 1981.
- 32- Voz da Unidade, nº 82. 13 a 20 de novembro de 1981. SP.
- 33- PRADO, Décio de Almeida. Teatro em Progresso. Ed. Martins. SP. 1964.
- 34- CARELLI, Wagner. Revista Isto É, nº 248. 23/set/1981.
- 35- Ob. cit.
- 36- CARELLI, Wagner. Ob. cit.
- 37- Ob. cit.
- 38- LENIN, apud Marx Engels Lenin Sobre a Mulher. Coleção Bases, 17. Global Editora. SP. 1980.
- 39- MARX. idem nota 38.
- 40- Revista Anhembi, nº 89. Abril/1958. Ano VIII.
- 41- idem, ibidem.
- 42- Ob. cit.
- 43- Terminologia de Saussure. Dicionário de Linguística. Cultrix. SP. 1973.

44- Nosso conceito de símbolo é o de Michel Le Guern, o qual, diferenciando símbolo de metáfora diz: "a diferença essencial entre o símbolo e a metáfora consiste na função que cada um dos dois mecanismos atribui à representação mental que corresponde ao significado habitual da palavra utilizada, e que poderá se designar comodamente pelo termo imagem." (Semântica da Metáfora e da Metonímia. Livraria Telos Editora, Porto, 1973 (?)),

44-- Jornal do Brasil. 02/10/81.

2) O Filho do Cão: cangaço e fanatismo sobre o latifúndio.

"São doze milhões de vendedores de força de trabalho, presos ao campo como à galé perpétua de que falava Castro Alves. Todos se encontram manietados pelo regime de servidão, movendo-se dentro do mesmo cenário trágico de onde sã emergem para ir habitar o mocambo, a favela, a maloca, o prostíbulo, o hospital, o cárcere, e, por fim, o cemitério. Não conhecem o berçário, a creche, a escola, a cultura, a saúde, a paz, o futuro, a vida" (Francisco Julião, "Cadernos do Povo Brasileiro", apud Revista Nosso Século. Ed. Abril. SP1980).

a) Um Nordeste insurgente.

Em 1959, quando ainda estávamos sob o clima de novidade propiciado por Eles Não Usam Black-Tie, Guarnieri lançou no teatro Maria Della Costa sua segunda peça: GIMBA. "Gimba foi a tentativa do grande espetáculo. Queria verificar se saberia escrever um texto grande montagem, para uma empostação maior. Foi uma tentativa profundamente fascinante de ampliar um tipo de expressão, de apanhar um palco grande" (1) - e em abril de 1961, pouco antes da renúncia de Jânio Quadros, estreava no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (2), em continuidade à discussão de Black-Tie, A Semente, terceira peça de Guarnieri,

sucedida três anos depois, pouco antes do golpe de estado de 1964, por O Filho do Cão. Esta peça encerna duas novidades do autor: a transportação do ambiente citadino para o meio rural e a introdução de novas técnicas na construção da peça, denunciando pela primeira vez em Guarnieri a influência palpável de Brecht.

O momento histórico se encarrega de aclarar as indagações naturais que nos surgem a respeito dos motivos que levaram Guarnieri a transportar-se do ambiente citadino do operariado e dos marginais para o do homem rural.

Nos inícios da década de sessenta vivíamos anos de ebulição social, oriunda do período de desenvolvimento e nacionalismo juscelinistas e incentivadas pelo clima democrático então reinante em nossas terras. Assim sendo, diversos setores da camada social se organizavam em prol da construção de um homem brasileiro livre. O operariado se firmava em suas reivindicações; greve era fato corriqueiro em nosso cotidiano; a UNE (União Nacional dos Estudantes) gozava de plena liberdade para seu exercício (3) e criaria no Rio, em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC) (4), numa tentativa de reproduzir no sul o que o Movimento de Cultura Popular (MCP) fazia no Nordeste; e o Nordeste brasileiro deixava de ser notícia nacional só nos tempos das secas. De Recife, mais amplamente de Pernambuco, vinham ecos de revolução social: as ligas camponesas, tuteladas por Francisco Julião, e o Movimento de Cultura Popular (MCP), oficializado em maio de 1962, sob o governo de Miguel Arraes, ladeavam-se no tra

balho de conscientização popular. O programa de ação do MCP (5), ligado à Secretaria de Educação da Prefeitura de Recife, abrangia desde a alfabetização popular, baseada no método de Paulo Freire, até o teatro participante, enquanto que as ligas camponesas representavam a organização do homem rural e lutavam pela instituição da reforma agrária para liquidar o monopólio da terra exercido pelo latifúndio.

Segundo Francisco Julião (6), a origem das ligas camponesas foi a "Sociedade Agrícola dos Plantadores de Pernambuco", fundada em 1955, pelos camponeses do "Engenho Galiléia", município de Vieira de Santo Antão, não muito longe do Recife, em cuja fundação ele não interferiu. Dado que foram mal interpretados pelo dono do engenho, a princípio Presidente de Honra da Associação, (7) o qual desencadeou uma série de ameaças e violências contra os associados, os camponeses precisaram de um advogado e acorreram a ele (Julião) porque sabiam que há muitos anos ele lutava por suas causas. Ao aceitar o patrocínio da causa, fundava Julião a primeira liga camponesa no Brasil, adotando inclusive o nome de Liga porque era utilizado por seus adversários para frisarem o caráter subversivo da Sociedade dos Plantadores de Pe" (8). Tornava-se ele, a partir de então, seu líder inconteste.

E o fato é que a Liga da Galiléia se proliferou e em 1962, as Ligas Camponesas eram um fenômeno Nacional. Estavam implantadas em todos os Estados do Nordeste e

começavam a ser organizadas em Minas e no Estado do Rio. Em Pernambuco, as Ligas contavam cerca de 40.000 associados. Na Paraíba, apenas uma Liga, a de Sapé, somava 12000 sócios (9). Em novembro de 1961, realizava-se o Primeiro Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em Belo Horizonte.

Aqui Guarnieri entra em cena: ele "assistiu" ao Congresso de Belo Horizonte e sentiu, através de muitos contatos e conversas, em meio ao clima efusivo de consciência generalizada, que, infelizmente, os camponeses continuavam entregues a mitos e superstições, a medos... Declarou Guarnieri que "a visão apreendida do camponês não foi heróica, não foi uma visão de consciência, mas de apatia, de submissão, de incapacidade, ainda, de enfrentar os problemas reais" (10). Daí a necessidade que sentiu de escrever O Filho do Cão. Incentivado por Augusto Boal, o texto nasceu e foi a cartaz, numa produção do Teatro de Arena, no dia 31 de janeiro de 1964. Exatamente dois meses depois, caía sobre o país a cortina que silenciou toda a ebulição social reinante, tornando distante, muito distante, tudo o que se fizera nos dias anteriores (11). E a peça de Guarnieri não coube diferente destino senão naufragar junto com o barco na qual se inseria. No dia 1º de abril ela já pertencia ao passado, a um passado "remoto" na História Brasileira (12).

b) A constituição da peça.

A ação de O Filho do Cão se passa no sertão nordestino e tem como personagens duas famílias de foreiros de uma fazenda; o filho do dono da fazenda e seu administrador, um "Homem Santo" (Santo Homem) e uma menina, sua seguidora.

No primeiro Ato, somos introduzidos à ação por três figuras de camponeses quase estáticas, que lembram as estatuetas populares do Mestre Vitalino. Elas comentam fatos ocorrentes no quotidiano local e nos dão dados que nos situam no espaço dramático. Surge-nos, então, a figura do Santo Homem, seguido por uma menina que carrega uma grande saca às costas. Aparecem Osmar e Aurélia em sua palhoça, discutindo a falta de chuva e a diminuição da colheita. São surpreendidos com a chegada de Pedro, seu filho, que traz mantimentos e presentes para eles. Enquanto isso, na Casa-Grande, Ciro, o filho do fazendeiro, e Afrânio, o administrador, discutem as ordens deixadas por Feliciano, o fazendeiro, antes de viajar. Aparece Jeremias perseguindo Gertrudes porque sabe que ela está grávida. O Ato termina quando o jantar da família de Osmar é interrompido por tiros e, em meio à curiosidade e o medo de todos, Pedro se sobressalta e diz que talvez sejam soldados à sua procura, pois ele " brigou na plantação e feriu um homem".

No segundo Ato, o Santo Homem chega à choupana de Aurélia e pede-lhe hospedagem. Os homens chegam (Osmar, Pedro e Zê Toledo) contando a novidade: Gertrudes foi mulher do Cão, o qual decidiu possuir todas as donzelas da região. Pedro contesta o fato por desacreditá-lo, Rosa se perturba e o Santo Homem aproveita a ocasião para mostrar suas qualidades e para contestar Pedro, ele diz que o Cão tem um escravo naquela casa. Dado que a perturbação de Rosa cresce, o Santo Homem pede que todos se prostem ao chão, em atitude louvativa, para que ele expulse os maus espíritos de Rosa. Enquanto ele ora, Cordeirinho rouba objetos da casa. Rosa não agüenta o sufoco e confessa ter sido também mulher do Cão. Num "flash back" é reconstituída a visita do Cão à Rosa. Evidencia-se que o Cão não é ninguém diferente de Ciro. Passado o susto inicial, Osmar e Aurélia conversam, sendo que ele questiona a existência do Diabo. A seguir, Aurélia descobre que Rosa também está grávida.

No terceiro Ato, surgem as três figuras e nos informam que Rosa e Gertrudes estão juntas, sendo cuidadas pelo Santo Homem, esperando um sinal dos céus. "Eles" fazem uma aposta a respeito do defeito físico que terão as crianças - sinal de que são filhas do Demônio. Aparecem as duas moças; Gertrudes está desanimada e Rosa pede-lhe que tenha fé. Ciro e Afrânio discutem agora a expulsão dos foreiros, uma vez que Feliciano ordenou a plantação de cana por toda a fazenda. Ciro pede mais um prazo a Afrânio porque

tem muito "interesse nas crianças". Nasce o neném de Rosa sem defeito nenhum. As três figuras voltam e comentam o sucedido, mas esperam pela próxima criança. Pedro surge em cena baleado e fica revelado seu segredo: os gêneros, que trazia para casa, eram provenientes de saques a armazéns. Osmar revolta-se. Nasce o neném de Gertrudes. Como este tem um pé torto, fica claro o sinal dos céus: as crianças são filhas do demônio. O Santo Homem dá a sentença (as crianças devem ser sacrificadas pelas mães) e vai embora. Durante a noite, Pedro e Rosa fogem com o filho dela. No outro dia, Gertrudes não vacila em sacrificar seu filho, seguindo os ritos ordenados pelo Santo Homem. Participam do sacrifício, além de Gertrudes, Osmar, Aurélia e Jeremias. Surgem as três figuras novamente e decidem descascar o dinheiro da aposta. Passado isso, Ciro e Afrânio expulsam o grupo de foreiros da fazenda sob a alegação do crime que praticam, mas prometendo-lhes silêncio. Eles saem devagar e agradecendo a Ciro tudo o que fez por eles.

c) "Males do monopólio da terra".

Posto que a peça O Filho do Cão incide em dois fenômenos sociais, o cangaceirismo e o fanatismo, cuja causa comum é o latifúndio, vejamos anteriormente o que Rui Facó nos diz a respeito desses fenômenos em seu livro Cangaceiros e Fanáticos (13).

Empenhado em dar respostas às indagações das causas do surgimento e desaparecimento do cangaceiro e do fanático e igualmente empenhado em saber o que gerou o capanga, Rui Facó atribui ao monopólio da terra, ou seja, à terra distribuída em latifúndios (14), a causa interna (15) primordial da série de crises de ordem econômica, ideológica, de autoridade, ocorridas no Brasil no final do século XIX e início do século XX, expressas em rebeliões espalhadas pelo país (Canudos, Juazeiro, o Contestado, Caldeirão, Pau de Colher, Pedra Bonita). Segundo ele, embasado no trabalho escravagista, este sistema monopolista não resiste ao advento da República e da libertação dos escravos, gerando, após este, o aparecimento do trabalho semi-servil. Diz Facó "do trabalho escravo ainda hoje restam marcas evidentes em nossas relações de produção no campo. É o trabalho semi-servil, em vastas áreas do interior, particularmente no Nordeste." (16).

Para Facó, além de outros males, o monopólio da terra nos reduziu ao mais lamentável atraso cultural, com o isolamento, ou o encarceramento em massa das populações rurais na nossa hinterlândia, e que chamamos Sertão, estagnada por quatro séculos. Analfabetismo quase generalizado. Ignorância completa do mundo exterior, mesmo o exterior ao sertão, ainda que nos limites do Brasil. A única forma de consciência do mundo, da natureza, da sociedade, da vida, que possuíam as populações interioranas, era dada pela religião ou por seitas nascidas nas próprias comunida

des rurais, variantes do catolicismo.

No Nordeste, cuja situação agravou-se desde a segunda metade do século XIX, quando o centro da gravida de econômica se foi transferindo gradativamente para o Sul, mais desenvolvido do ponto de vista capitalista, a parcela da economia que conseguiu sobreviver ao maremoto da Abolição foi a agro-indústria do açúcar. Assim, nessa região, a classe dos senhores de engenho sucede a dos usineiros, que são ao mesmo tempo latifundiários e capitalistas e não empreendem nenhuma revolução na zona canavieira nordestina, pois, ainda que implantem uma nova estrutura mecânica para a elaboração do açúcar, aproveitam ao máximo o arcabouço do velho latifúndio do antigo engenho. A notável particularidade do advento das usinas no fim do século XIX é o gigantismo do latifúndio canavieiro. Sua fome de terras não encontra limites, de forma que intensifica-se o processo de monopolização das terras, que na região nordestina se concentram cada vez mais nas mãos de uma minoria. Facó cita um colaborador do Diário de Pernambuco dos meados do século passado, em cujo discurso contra o latifúndio, já assim falava da situação do homem menos favorecido: "nas terras dos grandes proprietários, eles não gozam de direito algum político porque não têm opinião livre; para eles o grande proprietário é a política, os tribunais, a administração, numa palavra, tudo; e afora o direito e a responsabilidade de os deixarem, a sorte desses infelizes em nada difere da dos servos da Idade Média" (17).

A situação dos pobres do campo, continua Facó, no fim do século e mesmo em pleno século XX não se diferenciava daquela dos meados do século passado. Era mais natural, pois, que esses homens sem terra, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma "saída" nos grupos de cangaceiros, nas seitas dos "fanáticos", em torno dos beatos e conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor. E muitas vezes lutando por ela a seu modo, de armas nas mãos. Eram eles o fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo.

Discorrendo a respeito do advento de Canudos, originado precisamente dos males do monopólio da terra, do regime latifundiário, o autor nos declara que "eliminado o principal foco insurrecional de pobres do campo até hoje surgido no Nordeste, o latifúndio foi mantido intato, com todo o seu atraso e suas ignomínias", (18).

Um dos fatores, entretanto, que modificou o panorama nordestino, que se particularizava pela imobilidade quebrada com a movimentação das populações interioranas que entraram em choque com o latifúndio, foi a emigração em massa. O famigerado semi-servil nordestino, ao eclodir das secas começa sua escalada ao êxodo: é atraído principalmente pelo surto da borracha na Amazônia e mais tarde pelo do café no Sul. Entre outras informações, que nos dá Facó sobre a emigração, o que nos é de profundo interesse é a atri

buição que faz ao monopólio da terra e à seca de gerarem dois tipos de reação da parte dos pobres do campo: a) a formação de grupos de cangaceiros que lutam de armas nas mãos, assaltando fazendas, saqueando armazéns, cidades e vilas ; b) a formação de seitas de místicos - fanáticos - em torno de um beato ou conselheiro, para implorar dádivas aos céus e remir os pecados que seriam as causas de sua desgraça.

O cangaceiro e o fanático eram os pobres do campo que saíam de uma apatia generalizada para as lutas que começavam a adquirir caráter social, lutas, portanto, que deveriam decidir, mais cedo ou mais tarde, de seu próprio destino. Não era ainda uma luta diretamente pela terra, mas era uma luta em função da terra - uma luta contra o domínio do latifúndio semifeudal. Desses dois elementos, entretanto, enquanto o cangaço é ativo, o misticismo é de início, passivo. "O misticismo, modalidade de reação dos pobres do campo contra a tirania econômica, social e política dos potentados locais, inicialmente uma reação passiva, só é enquanto o núcleo rebelde é pequeno, restrito ou não consegue expandir-se. Desde que ganha influência sobre massas consideráveis da população o fanatismo desempenha um papel ativo, impulsionador da luta emancipadora local" (19).

Releva-se ainda do que Facó falou, que o traço comum entre os movimentos de rebelião de pobres do campo, ocorridos entre meados do século XIX e começos do

século XX (Canudos, Contestado, etc) é o choque aberto entre a religiosidade popular e a religião oficial da Igreja dominante. Aos componentes dos grupos rebeldes deu-se o nome de fanáticos (20) desde que sua ideologia tinha um cunho religioso, místico. Essa onda de fanatismo revela uma separação entre a ideologia das classes dominantes e camadas médias urbanas e a ideologia dos setores empobrecidos da população rural.

Dentro de uma nomenclatura específica Facó acha necessária a distinção entre jagunço, capanga e fanático. Jagunço, segundo ele, é sinônimo de capanga e tem um sentido mais genérico enquanto o de capanga é mais restrito. O capanga pode ter sido cangaceiro, ou vice-versa, como qualquer deles pode tornar-se adepto de um conselheiro ou monge, e então é o "fanático". Do ponto de vista social há diferença uma vez que capanga é o assalariado para a prática de crimes; é mais submisso. O cangaceiro pratica os crimes por livre arbítrio. É um rebelde contra a ordem dominante que esmaga os pobres do campo. O fanático está às voltas de um monge e sua atuação é diversa da dos cangaceiros.

Facó complementa dizendo que dos três elementos gerados direta ou indiretamente pelo latifúndio, sobrevive, até os nossos dias, aquele que é seu filho dileto: o capanga ou cabra. Continua ele a manter guarda na

grande fazenda, embora os coronéias sejam hoje apenas a sombra do que foram no passado, até mesmo um passado de um pouco mais de um quarto de século. Se a defendia, inicialmente contra os índios, depois contra os posseiros, mais tarde contra os cangaceiros e os fanáticos, hoje procura defendê-la contra o proletário rural sem terra e que ronda, em número crescente, a grande propriedade pré-capitalista. Os capangas, ainda hoje são os assalariados do crime político nos sertões de Alagoas, os que marcam com ferro em brasa membros das ligas camponesas em Pernambuco, os que assaltam ali no Estado do Rio, a duas horas da segunda cidade do País e sua capital até bem pouco tempo (...)" (21).

d) Opressores x oprimidos.

Em O Filho do Cão a ação nos leva para uma extensa fazenda do sertão nordestino ("Filho dele é que tá fulo! Maginou? Da cidade praquele fim de mundo de fazenda! (...) O velho garantiu que preferiu ver o filho morto que sustentá estroinice dele no sul!" II, 34 (22), focalizando o tema da exploração do homem pelo homem através da singularidade do latifúndio.

Se, portanto, em Eles Não Usam Black-Tie, a dicotomia explorador x explorado (= opressor x oprimido) é traduzida pelo binômio capitalista x proletário em O Filho do Cão aflora essa dicotomia no binômio latifundiário x foreiro (23), a qual se quer sinônimo de: possuidores

de grandes extensões de terra x sem terra. Há uma nítida divisão entre as personagens da peça que podem ser vistas em blocos conforme as dicotomias supracitadas. Ao grupo opresor pertencem Ciro, o filho do fazendeiro que está ausente no momento ("Diz que o homem vai ficã dois anos lá pelo além.mar!, I,3) e Afrânio, o administrador. Ao grupo oprimido pertencem: Osmar e Aurélia, juntamente com os filhos Pedro e Rosa; Jeremias e a filha Gertrudes, além de Zé Toledo. Paralelamente a esses dois blocos de personagens temos as figuras do Santo Homem e de Cordeirinho, os quais poderiamos dizer, a priori, que são representantes de um terceiro grupo no qual ao primeiro cabe o papel de opressor e ao segundo o de oprimido. No devido tempo veremos que esses dois elementos não representam um terceiro grupo genuíno, sendo apenas uma variante dos dois primeiros.

Em relação aos elementos do segundo grupo, sentimo-los encurralados na extensão do latifúndio debatendo-se como num emaranhado. Desprovidos de terra, estão atrelados ao latifundiário pelo regime do cambão (dia em que trabalham de graça para o dono da terra) e da foragem (aluguel pelo uso da terra) o qual lhes impede de progredir e de sair da condição de trabalhadores semi-servis: Aurélia- "As condições do foro?" Osmar - "Ainda se agüenta..." Aurélia-" ficando sem nada..." (I,13).

Assim sendo, com exceção de Zé Toledo que caracteriza o capanga, eles, os foreiros, representados pelos demais elementos do bloco, vivem constantemente pressionados, pelo foro sendo que a seca, ou mesmo a possibilidade de sua chegada, avoluma-lhes o leque de preocupações, fortificando a (o) pressão que os assola:

- AURÉLIA - "Vem a estia, meu velho!... é bom se prepará!"
- OSMAR - "Tenho fé!"
- AURÉLIA - "É o que não falta. Mas não tem dado efeito!"
- OSMAR - "Para de resmungã, Aurélia. Quanto mais se vê escuro pra frente, quanto mais escuro fica". Aurélia.
- Aurélia - - "É o que tem sido". (I,11).

De tal modo pressionados, e isolados nos ermos do latifúndio ("Eta que tem caminho seu Ciro... Suas terras são um mundo!" III, 15), ignoram completamente o mundo exterior ao deles, o do sertão, desconhecendo até aspectos triviais de nossa "civilização", como a comida enlatada:

- PEDRO - (...) "Tem mais, até latinha colorida! (Descobre algumas latas de conserva).
- AURÉLIA- "Pra que serve isso?"
- PEDRO - "Tem dentro o que comer!"
- AURÉLIA- "Tantinho assim?"
- PEDRO - "Pois é muito! Essa aqui é de leite..."

AURÉLIA - "Não enche nem meia gamela,..."

OSMAR - "Esse é o tal do pó!" (I, 15).

É natural, portanto, que tenham preconceito com o que lhes é novo (Osmar - "Mas bom, Aurélia. Prova." Aurélia - "Deus que me livre!" I,17) e se sintam distancia dos do ambiente citadino, aparecendo-lhes este como um ou tro mundo, um mundo feito para outros homens:

CIRO - "Levo sim, ... Imaginou você numa bu te? Imaginou?" Ciró "Umas casas de festa que tem por lá! ... Cada mêlhe rão seu moço que você ia cair sô de sentir o perfume!"

Zê Toledo - "Deus que me livre! Que que eu havera de fazer lá?" (I,29).

Para enfatizar ainda mais esse isolamento dos foreiros, traça-se na peça uma linha divisória entre a esfera de vida deles e a do latifundiário, faltando-lhes inclusive subsídios para compreenderem o "modus vivendi" do segundo: Zê Toledo - "Aqueles tem outro modo de tratã com o mundo! Eles lá e nós aqui. Inútil tentã compreensão!" (I,33).

Existe, por conseguinte, um grande contraste entre a "Casa-Grande" do latifundiário e a choupana do camponês (no caso a de Osmar), sendo que a fartura e o fausto da primeira respondem a escassez e a nudez da segunda, o que nos leva a lembrar do que disse Francisco Julião: "A contradição existente entre o castelo do nobre e a choupana do servo era igual à que, hoje, ainda existe entre a Casa Grande da Usina, do capitalista, e a cafua miserável do camponês. Qualquer dos grandes viajantes europeus que, nos últimos três séculos, percorreram nossa Pátria, não esconde o seu espanto diante desse contraste alimentado pela crueldade do rico contra o pobre; o fausto da casa senhorial, com sua baixela de prata e uma infinidade de criados, a dois passos apenas da tosca cubata de barro e palha, sem luz e sem ar, onde se estiola na miséria e na promiscuidade criminosa a imensa massa dos sacrificados". (24) Vejamos, entretanto, como Guarnieri exterioriza no texto esse contraste: Palhoça de Osmar. Aurélia, Osmar, Rosa Pedro e Zé Toledo comem em gamelas...

Pedro - "Lá no "Cascalho" como é que é?"

Zé Toledo - "Ah, fartão! Tolentina chega a ter espanto. Três a quatro prato no almoço e na janta. Agora, então, que seu Feliciano viajou é um gasto sem limite... Seu Ciro é danado pra se entochar. Come que o benza Deus! Dr. Afrânio também não deixa por menos. Ficam os dois naquela mesona por mais de uma hora que só se escuta nhoc-nhoc-nhoc, dando cabo das terrina... Coisa de pasmar!" (I, 31/32).

De tal modo vitimados pelo isolamento, quer seja no sentido de distanciamento espacial, quer seja no de distanciamento cultural, ocorre com esses camponeses um fenômeno característico, discorrido por Facô: concebem o mundo com o substrato da religião, buscando nela a explicação para tudo o lhes acontece, aceitando passivamente os fatos como obras de um fado e/ou atribuindo aos maus espíritos e ao demônio o que de mal lhes sucede.

Ilustremos esse fenômeno com as falas das personagens, agrupando as principais idéias que traduzem sua mundividência mística.

Como é característico do mundo místico os santos indicarem os fenômenos da natureza, Aurélia procura neles a indicação de chuva:

Aurélia - "Pelo visto, Santa Luzia mentiu!"

Osmar (Calmamente levanta-se e vai até a janela, olhando para o céu) - "Sabe-se lá? A santa não mente, nós é que não entende direito os sinal!"

Aurélia - "Hum, hum! Tava bem certinho. Chuva!" (I,11).

Aurélia - "Menina ainda, vi Nossa Senhora que me disse que chuva vinha. E veio". (I,35).

Quando as coisas não vão bem, como no caso , a colheita vem diminuindo e o gado adoeceu, pensa-se em maldição:

Aurélia - "Assim quis porque daqui não se tira nada. Amaldiçoado que está o sítio..." (I, 14).

Aurélia - "Eu digo, Osmar, tem coisa nesse sítio! Donzela e animal presente os maus esp'rito!" (I, 21).

Para evitar a maldição, entretanto, deve-se buscar proteção nos santos, cultuando-lhes as imagens:

Osmar - "Amaldiçoado coisa nenhuma! Uma casa forte de santo e santa, Tem por todo lado, Vai dizer que não é de valia? Imagem e bentinho é o que não falta nesta casa..." (I, 14).

Por outro lado, acredita-se que muito mal reunido de uma só vez é sinal de um passado ancestral pecaminoso, o que não deixa de ser uma continuação da saga de Adão e Eva, expulso do paraíso e disseminadores do pecado entre os homens:

Osmar - "Mais essa!... É, Aurélia! Acho que você é que está com a razão! Parece que tem uma trava na vida da gente."

Zé Toledo - "Isso é assim mesmo!"

Aurélia - "Isso é mau que fizemo e tamo pagando!"

Osmar - "Que mau, Aurélia?"

Aurélia - "Sabe-se lá? Vem dos antigo parentes nosso devem ter feito muito estrago. Os que vem depois é que paga." (I, 36).

Em consonância com a idéia de maldição e do Deus cobrador, próprio do mundo místico, e castigo aparece-lhes como forma de punição de Deus:

Aurélia - "Bem pensando tem seu fundo de possível. Castigo!"

Ora, munidos de todo esse arsenal místico e dessa visão maniqueísta do mundo, e vivendo um presente problemático - a colheita vem diminuindo e o gado adoeceu - que é agravado pela possível estiagem e pela decisão do dono da terra de acabar com os arrendamentos, o que-lhes tira qualquer perspectiva de futuro, encontram eles duas saídas para se aliviarem dessa (o)pressão pungente: buscar um apego ainda maior na religiosidade, ou rebelar-se e buscar refúgio no cangaço. Assim, Osmar, Aurélia, Rosa, Jeremias e Gertrudes escorregam para a primeira saída enquanto Pedro escolhe a segunda. Para os primeiros, passar da crença, ou intuição, que o lugar estava tentado pelos maus espíritos, para a crença que é verdadeiramente o demônio (ou Cão) que está lhes atrapalhando, sendo responsável por todo o mau que lhes acontece, não é um salto, é apenas um deslizar.

É mister referir que para conturbar o presente problematizado do camponês, a notícia do fim dos arrendamentos é concomitante a onda de que o demônio quer "desposar" as donzelas da região: Zé Toledo - "Pois diz que é ... O danado do Cão resolveu ter o direito da pernada. Diz que de vingança por causa da profissão; não quer deixar moça donzela!" (II,48).

Desse modo o demônio passa a ser para estes camponeses a força que catalisa e ao mesmo tempo irradia o mal que lhes oblitera a vida. Ele se transfere de um mundo virtual para o mundo real do camponês, se "concretizando". E se "concretiza" melhor nas gestações de Rosa e Gertrudes. Uma vez "concretizado", o Cão passa a representar na vida dos foreiros um elemento contra quem é necessário lutar. E eles se entregam com dedicação a essa luta, canalizando, as sim, cegamente, seus ímpetos de revolta por toda a situação que os oprime (Osmar - "Perseguição danenta! Pois me ouça, seu diabo! Me ouça! Luto consigo e não lhe dou minha fa mília pra pasto. Vem pra mim, porqueira, e larga dos ino cente. Por que que não vem pra mim, Tinhoso do inferno?!" II,76).

Não nos esqueçamos de que são dirigidos pe lo Santo Homem nessa luta contra o demônio, depositando ne le toda a confiança que lhes dá sua fé (Gertrudes - "Não agüento mais, Rosa, vou sentar!" Rosa - "Não faz isso que estraga toda a penitência! Ele falou!" II,81). Pela sua mun dividência mística e por todo atraso cultural de que são vítimas, não são capazes de entender o charlatanismo do pro feta a ponto de quererem cumprir ã risca sua ordem de assas sinar as crianças ("Meu conselho é sangrã os dois largando ao relento para que a própria natureza lhe dê sumiço. Ga ranto que fica livre a terra de danação! Terra e gente pu rificada. O que é do mal, ao mal retorna com a bênção de

tudo que é santo." III, 102). Nesse momento se concentra um ponto forte da peça, pois Rosa, recusando-se a cumprir a profecia, foge, na companhia de Pedro, com o filho. Observe mos antes, o seguinte fato: o bloco de personagens oprimidas, que se apóia ainda mais na religiosidade, totaliza na peça um grupo de cinco pessoas. De forma geral podemos dizer que todos, sem exceção, são manietados tanto pelo latifundiário como pelo Homem Santo e seu grau de alienação é tão alto que podemos realmente chamá-los de fanáticos (25), sem esquecer, é claro, que esse fanatismo nasce da própria situação social de oprimidos em que vivem, sendo ele, pois, nada mais do que um dos tenebrosos lastros do latifúndio escravagista. De um modo mais restrito, temos que abrir parênteses para Osmar e pa ra Rosa, cujas atitudes divergem um tanto das de Aurélia, Je remias e Gertrudes. Essas três personagens podem ser anali sadas conjuntamente, servindo o que se diz de uma para to das, dado que, salvo alguns senões - uma intuição mais agu çada de Aurélia, por exemplo, (ela pressente os problemas antecipadamente) - não há nada que lhes distinga a ignorân cia, a visão maniqueísta do mundo e a atitude passiva peran te os superiores, especialmente o beato. Obedecem à risca o ritual do sangramento da criança, totalmente tomados da fé de estarem a se libertar do mal (Aurélia puxa a reza, Ger trudes sangra a criança e Jeremias acha "que foi feito o mandado" III, 108/109/110).

Já Osmar, do mesmo modo manietado, é marcado por uma inquietação, por uma ânsia de entender tudo que o cerca. Esse aspecto o distingue dos demais, muito embora, no final sucumba à situação e participe do sacrifício como eles o fazem, além do que saia agradecendo a Ciro pelo "bem" que lhes fez: "No mais, seu Ciro... Obrigado por tudo. Diga pra seu pai também quando ele voltá... Nunca fizemo desrespeito... Sinto que o que aconteceu, acontecesse em terras vossas... (III,117).

Todavia, apesar de declarar-se um crente ("Eu também que não sou descrente, (...)" I, 35) e de revelar-se imbuído da mesma mundividência místico- maniqueísta dos outros membros do bloco ("... mas ficã falando a todo instante é coisa que dá nō no peito. Um cristão vive assombrado. Vamo rezã. Prã rezã tou aqui, Mas não ficã falando... isso pra mim alimenta os mau esprito!" I,35) enquanto estes passam a ação acreditando piamente no demônio, ele questiona o porquê da existência do demônio.

No segundo Ato há um grande diálogo entre Osmar e Aurélia que ilustra bem a divergência entre ele e os demais:

Frente da palhoça, Osmar e Aurélia.

Aurélia - "Tudo nesse mundo é um feitiço!"

Osmar - "Quisera saber por quê!"

Aurélia - "Não adianta indagar!"

Osmar - "Pois, As coisas vêm numa desordem ,e depois a gente nota que elas têm entre^laçamento. Mas sô depois de já ter acontecido..."

Aurélia - "É a mão de Deus!"

Osmar - "É uma luta de dois mundos, não é Au^{re}lia? Deus de um lado benzendo, o Cão do outro atazanando o espí^{ri}to. Nós no meio. Quando a sorte começa a tomá^r jeito de coisa boa: bumba! Lá vem o demo dando o troco!"

Aurélia - "Pois aí está porque é preciso tomá^r partido. Ficã do lado de um e de ou^{tro}! Quem fica com o diabo consegue uma aparêⁿcia de boa sorte. Quem fi^{ca} com Deus tem o descanso garanti^{do}."

Osmar - "O que me agonia é saber porque é que Deus tendo criado tudo tão certinho resolveu dá^r vez pro Tinhoso. Devia ter capado ele de iní^{ci}o..."

Aurélia - "Tá se pondo no lugar de Deus, Osmar? Já é petulância!"

Osmar - "Que o quê!... É que sou burro, não entendo as coisas!... Não entendo e que^{ro} entender!... Eis onde me atrapalho!"

Aurélia - "O jeito sô é ter fê: cum^{pr}i com os mandamen^{tos}, pegã o que ensina os mais velhos e ir vivendo de acordo... Sem muita pergunta, sem muita questã^o!"

Osmar - "Pois veja sô: o diabo vem, encontra brecha e se instala, já é um ponto pro

Tinhoso. Pega Deus e já respondendo manda um Santo Homem que sabe lidá com o demo ... Mas, enfim, quem manda mais - Deus ou o diabo?"

Aurélia - "Isso nem é coisa que se pergunta. Se diabo existe é que Deus criou..."

Osmar - "Pois pra quê? Pra ter mais trabalho?"

Aurélia - "Sei lá que não peço satisfação pro Altíssimo. Ele lá sabe o que faz. Já no meu pobre entendimento acho que é pra ter como castigá a gente..."

Osmar - "Mas Deus mesmo castiga..."

Aurélia - "Mas não castiga "Ele", Deus! Castiga com o diabo. Deus sendo bom, não pode fazê mal... Mas é preciso fazê mal pra dá castigo. Então, Ele criou o diabo..."

Osmar - "Que seria assim como que uma polícia de Deus!"

Aurélia - "Olhe, que mais ou menos!"

Osmar - "É!... Teu pensamento tem justeza. Mas em assim sendo como é que a gente tem de lutar contra o diabo?"

Aurélia - "E vai deixá de lutá, Osmar?! Onde já se viu?"

Osmar - "Mas se o diabo castiga por mandado de Deus, tem de agüentá o castigo!"

Aurélia - "Ora, Osmar!"

Osmar - "Ora não, que o que digo tem cabimento! Veja o negócio do Pedro. Se os soldado tivesse vindo pra castigá ele e a gente fosse lutá contra os soldade, quem tava no errado era a gente, que o castigo vinha em cumprimento da lei. E luta contra os soldado era luta contra a lei..."

Aurélia - "Aí nao pode não ..."

Osmar - "Mas o caso é o mesmo. Se a coisa se dá como você tá dizendo, lutá contra o diabo é lutá contra a lei de Deus. Então , não pode!"

Aurélia - "É, sendo assim, de fato não pode..."

Osmar - "Então, teu pensamento tá errado..."

Aurélia - "Vai vê, tá mesmo..."

Osmar - "Mas tando errado, Deus e o diabo tem o mesmo valor!"

Aurélia - "Diz isso não, velho!"

Osmar - "Então como é que é?"

Aurélia - "É ir vivendo, Osmar. Sem muita pergunta, sem muita questão!"

Osmar - "Hum!... Mas Deus tem de ser mais forte..."

Aurélia - "Tem de ser..." (II,68/69/70)

Por este diálogo notamos o quanto Aurélia é mais acomodada que Osmar e o quanto este se debate procurando entender o emaranhado em que se encontra (m).

Outro aspecto que lhe dá tons diferentes dos de mais é o ato de revoltar-se contra tanta perseguição do demônio, expressando totalmente sua ira: "Caridade coisa nenhuma que pra mim já chegou! Tomei fartão de coisa ruim nessa casa. Que tinha i peso de tudo quanto mais odeio essa gente que deixou o Cão tomã conta de tudo!... (III, 98). "Vá entrando, irmão! Ali é a porta do inferno, pode ir entrando... Entre no inferno'" (III,99).

Infelizmente, a situação se torna a tal ponto caótica que Osmar perde de uma vez a parca capacidade de entendimento que possui ("Meu pai, já não sou homem de pensamento. Minha cabeça esvaziou. Não sou de muito pensã. Sou homem da terra. Me sumiu todo o entendimento..." III, 102) e tal qual os demais, ou seja, do mesmo modo torturado, quer desfazer-se do "entulho" o mais depressa possível. Nada mais questiona, apenas ajuda para que o sacrifício saia tal qual o mandado pelo Santo Homem.

Ainda que essa vontade de Osmar de entender o que lhe é ininteligível esvoace no final da peça, esse seu aspecto diferente tira a tonalidade do naturalismo com que Guarnieri plasma esse bloco de personagens e esse aspecto da peça (26).

Guarnieri quebra ainda mais com esse tom naturalista ao compensar o "Sucumbir" de Osmar com o "despertar" de Rosa, a qual, conforme já foi referido, ajudada por Pedro, foge com o filho na véspera do sacrifício.

Com tal atitude Rosa corta a linearidade de seu comportamento, revelando-se rebelde e sancionando a atitude de Pedro. Daí o momento de peso da peça, pois não podemos deixar de salientar que devido a caracterização de sua personagem, tomar essa atitude representa para Rosa um salto muito grande.

Rosa é profundamente ingênua (não é capaz de identificar o falso demônio como homem), teme veementemente o demônio (sofre porque não quer entregar-lhe a alma) e age de acordo com as regras preestabelecidas do mundo em que vive, sendo apenas a Rosinha, a doce-pacata filha casadoira do casal. No entanto, domina de tal forma a força do medo e, depois de mentir para tentar salvar o filho ("...Não tinha nada de diabo. É filho de um vaqueiro de seu Feliciano... Ele passava por aqui, nós se encontrava..." III, 101), o que representa a primeira transgressão às leis de seu misticismo, foge com ele, jogando por terra toda a crença no diabólico que lhe toldava o juízo. Seu ato de fuga representa acima de tudo uma afronta ao Santo Homem a quem obedece cegamente durante muito tempo.

A fuga de Rosa, não obstante seja marcada pelo instinto maternal e não por uma tomada de consciência da situação que os aflige, não deixa de representar um romper de elos com o grilhões das forças opressoras. Não deixa de ser, sobretudo, uma amostra para os camponeses de que para eles há outras possibilidades além de dizer amém.

Ao bloco de camponeses oprimidos e alienados que deslizam para o fanatismo quando tudo começa a descambar, sobrepõe-se Pedro que, desprovido da cegueira de seus pais e companheiros, opta pelo cangaço como resposta à opressão de que é vítima:

Pedro - "As coisas que venho trazendo... não é de trabalho nenhum. Eu e mais quatro caminhamos até a vila. De lá pegamos cavalos e vamos bem mais pra frente ... Limpamos os armazéns!"

Rosa - "Coisa de cangaço, Pedro!"

Pedro - "Cangaço sem fardamento. Sem espelhinho nem estrela. Só peito pra fazê. Enfrentamos três tiroteio..." (II,67).

Observemos que Pedro foi criado como uma personagem cujo nível de consciência não está maduro o suficiente para servir de agitador naquele universo hermético do sertão, de modo que ele também "é um crente e devoto na medida de seu possível" (II, 51), provando-o quando, em meio à confusão que os demais fazem por ele ter duvidado que foi o demônio o "desinocentador" de Gertrudes (segundo Ato, pp.48/49/50) 51), acaba pedindo perdão ao Santo Homem pela "blasfêmia".

O traço singular de sua personagem, entretanto, está sintetizado em suas próprias palavras: "não faço nada sem entender", (II, 51). Isso explica sua recusa em aceitar o demônio como monopólio do mal que os rodeia e como elemento que se tenha concretizado na forma de homem para "desposar" as donzelas do lugar.

Mal "entra em cena", Pedro se mostra jovial e divertido, destoando um pouco do clima de mansidão de sua casa, e demonstra também um bom senso de humor para fazer brincadeiras: "Descrença, mãe. O que é verdade se experimen

ta! (Representando) Venham vê o que olho de homem jamais viu! Ei, povo de minha feira! Do pô veio o homem e do pô ele faz o que bem entende! Da latinha viva de cor sai alimento que vossemecê quiser. Peça o irmão o que lhe é de mais agrado! Então, irmão, o pedido! (I, 16). Já mostra, no entanto, sua insubmissão ao recusar-se a devolver os presentes que trouxe, dizendo à mãe: "Trabalho é meu, minha mãe, e disponho dele... São lembrança que eu trouxe e que vão ficá." (I, 21).

No mesmo Ato (o primeiro), a seguir, no jantar, detectamos-lhe duas peculiaridades: um juízo crítico aguçado quando diz que "compreender tem seu lado perigoso" (I, 23); a consciência de que para eles o mundo é frugal ("Deixe estar que aqui de comer ninguém tem muito costume", I, 31), sendo-lhes difícil passar dessa frugalidade à fartura: "É! Pra gente só farinha de mandioca mesmo!" I, 34.

Sobressaltemos que Pedro, dentro do bloco dos oprimidos, é um pólo negativo porque nega a presença concreta do demônio, obstruindo um pouco o caminho do misticismo exagerado de seus consortes.

De tudo o que fala, reproduzamos o que denuncia aspectos interessantes de sua concepção de mundo, para que lhe tracemos o perfil.

Primeiramente vejamos como ele não é um crenate exacerbado e tem os pés no chão, desacreditando que o

diabo tenha sido o autor de toda aquela trama que envolve Gertrudes e Rosa.

Zé Toledo - "Jeremias ficou avexado de contar todo o sucedido. Por isso é que foi embora sem mais aquela, dando conta de doido. Mas agora tá o fato esclarecido!"

Pedro - "Ou bem inventado." (II,48)

Zé Toledo - "(...) não quer deixar moça donzela!"

Pedro - "Pra mim e léria!"

Santo Homem - "Que não se duvide dos mistérios!"

Pedro - "Qual mistério, meu santo! Essas danadinhas não podem explicar o sucedido e põem a culpa no Cão. Quando não é o Cão é o soldado!" (II,48)

Rosa - "É mentira! Só pode ser mentira!"

Pedro - "Tá se vendo que é."

Aurélia - "Gertrudes foi sempre boa menina, exemplo de inocência."

Pedro - "Um dia desinocenta e o Cão paga o mau feito."

Pedro - "Entregou a alma coisa nenhuma. Isso é léria!"

Rosa - "Fala assim não, Pedro, que vem castigo! Eu é que sei!...

Pedro - "Rosinha, minha irmã, agora você pode falar... Eu sei que você deve tá achando que tudo isso é verdade, que veio o Cão e fez o que fez. Mas não pode ser, confia em mim!" (II,65)

Posto que respeite o Santo Homem, Pedro, ao contrário dos outros, não deixa de refutar suas teses, reafirmando sua opinião e demonstrando, às vezes, uma ironia mordaz, concernente à racionalidade que declara ter:

Santo Homem - "Que tua alma encontre perdão."

Pedro - "Esse negócio de demo tá mal arranjado"

Zé Toledo - "Ocê é moço e vê as coisa no impulso, Mas por falar demais muita gente já se surpreendeu,"

Pedro - "Não é desrespeito, Tou falando como me dá a razão,"

Santo Homem - "Há coisas que um cristão não desconfia,"

Pedro - (intencional); "Pois é o que eu digo, meu santo,"

Zé Toledo - "Até lá na casa de seu Feliciano tão tomando suas precaução, Chamaram padre pra benzê..."

Pedro - "Não sei pra que! Seu Feliciano só tem filho homem. Sera que o demo tem desses gostos?"

(II, 50).

Seu pensamento mais uma vez difere do de seus consortes quando demonstra sensibilidade à força erotismo (ou sensualidade) sobre as pessoas independentes do sexo, controvertendo o pensamento "geral" de que as donzelas (Rosa e Gertrudes) "são pura inocência":

Rosa - "Não tinha jeito de gente. Também pensei numa certa hora, Mas não! Era coisa do outro mundo. Todo ele era diferente... Me arrepiava inteira toda a vez que ele chegava!..."

Pedro - "Era arrepio de chegada do diabo ou de chegada de homem?!"

Aurélia - "Fala assim dela não, que Rosa é pura inocência!" (II, 62)

Outro índice de sua insubmissão ante o sagrado se revela no momento em que o Santo Homem, apelando para a pureza de Cordeirinho, tenta persuadi-lo da presença de Satanás em Rosa.

Santo Homem: "Psit! Mas quem duvida de um pecador não pode duvidar de um anjo. Cordeirinho que o diga. Olhe bem pra ela, Cordeirinho. Faz apelo de tua pureza, alarga tua visão e diz. Diz se não é o demo que habita aqueles olhos!"

Cordeirinho - "É o demo, meu pai!"

Aurélia - "Tãí,, pronto, Não há como duvidar.
É um inocente que falou!

Pedro (com voz surda) - "É gente, comete enga
no..."
(II,63)

O perfil de Pedro, contudo só se define real_{mente} para nós quando diz: "(;..) Estava me sentido tão li_{vre} e agora..." (II,68), uma vez que se evidencia o fato de que ele sentia necessidade de se libertar da pele do servo do regime de cambão e foragem, sendo que a liberdade se ob_{jetivou} para ele no cangaço.

Porque lhe exige coragem, posto que é um desa_{fio} às leis (e o que é uma lei senão uma ordem estabelecida?), o cangaço lhe dá condições de romper com toda a ordem esta_{belecida} de seu mundo, dando-lhe satisfação de ordem econô_{mica} (traz gêneros para casa) e espiritual (sabe ser forte o suficiente para dar uma resposta à estrutura vigente: "só peito pra fazê. Enfrentamos três tiroteio,.."). Assim, ao regime de escravidão que usa da violência, melhor represen_{tada} na peça pelas referências às emboscadas, para manter - se intacto, Pedro responde também com a violência para man_{ter}-se intacto, ou seja: não se confinar com a fome e a mi_{séria} ("Se não fosse isso queria ver o que se comia" II,68) e não ser sugado ao ponto de se tornar um títere nas mãos do latifundiário que no texto representa de modo abrangente o sistema e o poder.

Apesar de pedir perdão ao pai por ter pratica

do o cangaço (Pedro - "É isso mesmo, mãe... É isso. Quero perdão!" Osmar - "O que é que você quer, excomungado?" Pedro - "Perdão vosso, meu pai!", III, 98), ele coroa tudo o que falou (os índices de sua consciência) e fez ao fugir levar do consigo Rosa e o sobrinho. Sua fuga não só reafirma, pois, a insubordinação à ordem estabelecida, como a rebeldia aos preceitos/preconceitos religiosos oprimentes. Pedro e Rosa representam no final um exemplo de superação do preconceito religioso o qual, conforme nos disse Francisco Julião, "é amplamente utilizado pelo capitalismo latifundiário para trazer-los manietados à terra como escravos". (27)

Zé Toledo personaliza no texto o capanga posto que trabalha na fazenda como o "mantenedor da ordem" e, de acordo com a definição de Facó, o capanga é o assalariado para a prática de crimes, tendo como uma de suas características peculiares a submissão ao patrão. Vejamos como esse aspecto se opera em Zé Toledo:

Ciro - "Pra garantia contrata mais alguns capangas, gente boa que tope o que vier!"

Zé Toledo - "Não tem precisão!"

Ciro - "Faz o que mando e não dê opinião!"

Zé Toledo - "Pois não, seu Ciro!"

Jeremias - "Você está aí, Zé Toledo?... Teus homens... Chegaram lá em casa e me puseram pra fora!"

Zé Toledo - "Te falei que tava pra acontecer!"

Jeremias - "Dê um jeito de eu voltar, Zé Toledo!"

Zé Toledo - "Como posso? Sou empregado..."

Pelos exemplos, detecta-se que ele é uma espécie de chefe dos jagunços, tendo um bando de comandados a quem transmite servilmente as ordens do patrão e a quem é ele o encarregado de contratar. (28).

De índole pacífica, Zé Toledo convive bem com os elementos das duas esferas existentes dentro do latifúndio: a dos patrões e a dos foreiros. É compadre de Osmar e Aurélia e é digno da simpatia de Ciro: "Ei cabra burrão! Mas você é simpático, peste!... Liga não, Zé Toledo, ando nervoso! É muito sertão pro meu gosto! (Pequena pausa) Quer saber? Próxima viagem minha pro sul, levo você!" (I, 29).

Muito embora afirme o sistema opressor em que vive, posto que é assalariado para manter a "ordem no latifúndiário", Zé Toledo, como capanga, é um fruto desse sistema e pertence ao bloco dos oprimidos. pois, tal como eles, é um despossuído de terras e é vítima das consequências do latifúndio, revelando-se de uma ingenuidade cultural muito grande, a ponto de acreditar nas mentiras de Ciro sobre a vida nas cidades:

Ciro - "Coisa de sonho, Zé Toledo!... Você entra na buate e tem torneira pra tu do... Você abre uma, sai pinga. Sai tanta que chega a formar um riacho!. Abre outra, sai vinho, limonada... O que você quiser, tem!"

Zé Toledo - "Coisa de louco!"

Além do mais, é partidário da mesma visão maniqueísta do mundo dos foreiros, acreditando, sem ressalvas, no demônio e no engodo de que o demônio tenha se concretizado e gerado filhos. Conseqüentemente, respeita o Santo Homem como divindade a quem não ousa contradizer.

Afora esses, aspectos, ainda é excluído de qualquer das regalias do fausto da Casa Grande, mesmo em se tratando de alimentação:

Pedro - "Você é que se espoja, hein, velhaco!?"

Zé Toledo - "Que esperança! Não que falte vontade, mas mais parece a casa dos mistério - tudo trancafiado a treze chaves. Entrã na casa propriamente dita ninguém pode que é pra molde de não sujar. Só Tolentina e Maria que tem permissão pra passada soleira. E mesmo assim, tem cômodos onde não entram. Naquele só põe o pé D. Santa!"

(I, 32)

Apesar de tudo, desempenha com acuidade sua função, separando no momento em que esta lhe exige, "amizade de negócios", haja vista que não hesita em apontar armas para seus compadres:

Afrânio - "Compreenderam?"

Osmar (Imóvel) - "É..."

Zé Toledo arma o rifle.

Aurélia - "Que é isso, compadre! Não precisa isso não..."

Zé Toledo - "Tou no meu trabalho, comadre!"
(III, 115)

Ora, com Zé Toledo Guarnieri reafirma a deterioração do regime latifundiário, uma vez que nos mostra um ser humano alienado e reitificado cujo existir é despovoado de questionamentos, operacionalizando, como fato corriqueiro,

a violência necessária para oprimir o homem num regime de servidão. Zé Toledo é um homem duplamente reificado. É reificado dentro da estrutura latifundiária porque, conforme já foi dito anteriormente, é como os demais foreiros oprimidos, e se torna mais reificado ainda cada vez que usa a violência para manter os "status quo" opressivo, pois a cada momento em que age como capanga ele repete o gesto do sistema opressor, oprimindo os oprimidos entre os quais se enquadra.

Ciro Medeiros e Afrânio compõem o grupo dos opressores e dentre os dois destacamos primeiramente Afrânio Este, Guarniere faz questão de caracterizar expressamente no texto, pois diz: "Afrânio é o protótipo do administrador. Calça botas e veste culote, usa camisa tipo militar. É franzino e usa óculos." (I, 24).

Tal qual a descrição concisa, Guarnieri o contrói como personagem. Como protótipo do administrador que é, não perde tempo com meias palavras: é direto e claro quando fala e não deixa de obedecer à risca os mandamentos do fazendeiro ausente:

Ciro - "(...) Antes do velho chegar, eu volto e fico quietinho, como se nunca tivesse saído! Bem bolado, hein?!"

Afrânio - "Sinto muito, mas ordens são ordens!"

(I, 27).

Não obstante seja um subordinado, Afrânio encarna o empregado que se veste com a roupagem do empregador quando da ausência deste, pois metuculoso que é, substitui eficientemente o patrão em todos os momentos, principalmente na hora de oprimir os demais empregados, munindo-se de pulso firme e dos recursos próprios do momento, tais como ameaças:

Osmar - "Ir embora?"

Ciro - "É. Já!"

Afrânio - "Se não, somos obrigados a chamar os soldados..."

(III, 115)

Dentro dessa perspectiva, para ele deve existir um hiato entre patrões e empregados de modo que estes reconheçam seu papel de subordinados. Por isso repreende Ciro pela sua familiaridade com eles:

Afrânio - "O senhor é quem sabe ... Mas tratar os empregados com tanta familiãridade não é aconselhável!"

Ciro - "Quem é que estou tratando com "Tanta familiaridade"?"

Afrânio - "A mim."

"Comigo não tem problema que eu compreendo essas coisas. Mas os outros ... eles vão acabar perdendo todo o respeito pelo senhor..." (I, 26)

Evidencia-se nestas suas últimas palavras que com a casta dos empregados comuns, os não graduados, maior ainda deve ser a distância mantida. Pra ele, ainda, esses trabalhadores devem ser tratados a ferro e fogo, sem que

nunca tenham direito de fazer reivindicações ou reclamações, índice ilustrativo de seu caráter de opressor:

Afrânio - "Não vem o caso! Pra mim é que é profundamente desagradável... Não posso defendê-lo, pois a coisa é e vidente, e devo puni-los para evitar indisciplina... O senhor poderia se divertir de outra forma..."

(I, 27)

Afrânio pode ser transportado dos ermos do latifúndio para a sociedade em geral, caracterizando-se como o oportunista, o homem cujo raciocínio está voltado para o carreirismo, ambicionando o poder. Vejamos o que diz para Ciro em certo momento: "Eu no seu lugar, com dinheiro, prestígio e essa lábria, fazia uma bela carreira política!..."

Mais tarde Afrânio demonstra desejo de transformação: "Ah, seu Ciro! Nós dois poderíamos transformar essa fazenda!" (I, 28). Poderíamos indagar, sem sermos impressionistas, o que significaria "transformar essa fazenda" para ele? Não é de difícil dedução a resposta, pois, por que justamente e apenas com Ciro ele mudaria a fazenda? Primeira mente porque Ciro tem toda uma capacidade, aprimorada melhor ainda nos bancos escolares e na vida citadina, condizente com a demagogia que possivelmente aplicariam sobre os empregados para deles poderem extrair ainda mais lucros de modo que a "empresa" crescesse mais e mais. Em segundo lugar, porque com Ciro ele seria melhor enroupado como patrão dado que falta o primeiro certa vivência e experiência interiorana que não faltam a Feliciano, o latifundiário ausente,

Nesse desejo de transformação de Afrânio está imbuído seu caráter de ambicioso, seu olhar aquilino, próprio dos que estão à espera da grande oportunidade para se transformarem no explorador mais fidedigno, ou seja, aquele que é proprietário. Para Afrânio "ser Feliciano" falta-lhe apenas os títulos das terras em seu nome.

Ciro Medeiros, que substitui o pai no grupo dos opressores, foi visto por Décio de Almeida Prado (29) como "homo copacabanensis", "perdido nas agruras do Nordeste à busca de um derivativo que lhe dê a sensação de estar vivo" (30). Continua o crítico: "a farsa de conseqüências trágicas que ele representa, fingindo-se de Demônio para possuir as filhas dos agregados, é, em outra chave, mais sutil e perversa, o equivalente das "curras" urbanas: um esforço brutal para preencher o vazio que ele sente existir dentro de si mesmo." (31).

Considerando o que o crítico nos diz, a princípio é bem conveniente a Ciro o termo "homo copacabanensis", face ao modo como se apresenta inicialmente. Quando de sua entrada em cena, Ciro nos parece o filho folgazão e um tanto inconseqüente do fazendeiro, dado seu estilo pueril e esportista: ("Aparece de short e camisa esporte", batendo bola no chão e brincando de radialista: "aproxima-se do garrafão". Num jogada rápida passa a esfera para Algodão, Algodão bate uma, duas, três e imediatamente para as mãos de Formiga que

salta e... Cesta! (...)" I, 24). Enquanto se limita a provocar Afrânio, pregando-lhe sustos e ironizando o que diz ("Afrânio (aparecendo) - Seu Ciro! (...) Ciro salta-lhe às costas com um berro; "camoni boy"! Afrânio (sobressaltando-se) - Ora! Por favor, seu Ciro! Ciro - fica zangadinho não! Calma, autocontrole!..., Isso! Agora fala. Que é que você quer?" I, 24/25), ele até nos parece simpático. Quando, no entanto, Afrânio diz: "Um dia o senhor esconde uma cobra na cozinha que quase provoca um colapso na pobre da Tolentina; no outro, o senhor simula uma tocaia e só não feriu Zé Toledo porque os dois são homens de sorte. Há de convir comigo que existe razão para as queixas... (I, 25), percebemos que sua inconseqüência vai longe demais a ponto de jogar com as vidas humanas e a expressão "homo copacabanensis" já se torna leve para defini-lo.

A partir desse momento Ciro faz centos e centos de ziguezagues que nos obnubulam a visão para uma perfeita compreensão do "monstro" que é. Vejamos quais são esses ziguezagues.

Primeiramente, quando diz a Afrânio: "Ora , papelão, heim!... Eu confiava em você, achava que nunca ia abusar do que o velho falou! Agora fica aí, bancando latifundiário: "Assine aqui!" "Não trate os empregados assim!" - "Vista-se decentemente!" - Papelão, rapaz!", parece-nos que Ciro tem consciência de como a estrutura latifundiária é opressora e então responde a tudo aquilo com esses gestos de impulsos "puberdísticos".

Logo a seguir, essa impressão se torna mais palpável dado que dá a seguinte resposta a Afrânio por ter-lhe lembrado a carreira política: "Chi! Deixa isso pra lá... Doido sim, safado nunca!" (I, 28).

Menos palpável já se torna a impressão dali a pouco, quando Ciro ameaça Zé Toledo:

Ciro - "Foi fazer quixa de mim pro Afrânio ,
foi?"

Zé Toledo - "Queixa de que, seu Ciro?"

Ciro - "Vocês não abusem comigo! Foi fazer
queixa sim senhor, Dizer que eu atirei
em você!"

Zé Toledo - "Disse nada!"

Ciro - "Da próxima vez, atiro pra valer!"

(I, 29)

A idéia da possível consciência de Ciro aparece novamente pelo que diz mais tarde, novamente a Zé Toledo: "Por essa e outras é que vocês não saem desse atraso!" (I, 30).

É preciso enfatizar, porém, que a idéia da consciência de Ciro vem esfumada nesse momento pelas mentiras que pregou em Zé Toledo, um pouco antes, sobre a vida na cidade, como a de que todo mundo voa: "Como você é burro rapaz! Lá todo mundo voa. Pensa que vão andá pela rua pra cansar as pernas? Voa. Tem uma ginástica pra isso... Eu es tou treinando. Um dia te ensino." (I, 30).

Quando Ciro aparece pela segunda vez, no entanto, agora já caracterizado de Diabo e fazendo-se passar por ele, cai totalmente por terra a impressão dessa sua consciência, não lhe cabendo mais a expressão pitoresca "homem copacabanensis", face ao alto grau de exploração que exerce sobre a(s) ignorante(s) donzela(s). Naquele momento ele não só explora seu(s) elevado(s) grau(s) de ignorância, como se aproveita de toda a carga de misticismo que a(s) envolve, a ponto de fazê-la(s) acreditar(em) que se ela(s) contar(em) aos outros o sucedido, ter-lhe-a(o) entregado a(s) alma(s): "(...) Tua alma é pura e santa e ainda não me pertence, mas me pertencerá. Quando contares que fostes escolhida pelo Demônio, sua alma será minha! E você vai contar! Rosa - Não dou minha alma. Minha alma não dou! Não conto! Não conto! Diabo - Vai contar!" (II, 58).

Considerando o que Ciro fala a Rosa quando esta já está sucumbindo a seu poder de sedução (como homem, é claro)"... Vida b^osta, não é bem? Mas não ligue não. Isso já é assim faz tempo. Vida de vocês há quatrocentos anos que não muda... Deixa pra lá!" (II, 61, grifo nosso), percebemos que ele não está fazendo nenhuma estroinice de garoto, não, mas está se aproveitando conscientemente dos quatrocentos anos de jugo daqueles que estão sob o seu domínio. E aqui, se voltarmos ao que nos disse Décio de Almeida Prado ("a farsa de consequência trágica que ele representa (...) é em outra chave, mas sutil e perversa, o equivalente das "curras"

urbanas: um esforço brutal para preencher o vazio que ele deve sentir (dentro de si mesmo",) temos que concordar com o crítico enfatizando o "mais sutil e perversa", pois Ciro revela-se hediondo em sua perversidade roubando (ou agredindo?) dos camponeses o que de mais sagrado têm", a moral.

A monstruosidade de Ciro, que o faz vestir bem a máscara de diabo, revela-se entrementes, em suas duas últimas aparições no terceiro Ato. Na primeira vez quer que Afrânio prorrogue a expulsão dos foreiros porque tem interesse nas crianças, e na segunda vez vai pessoalmente expulsá-los.

Vejamos o que Ciro fala para Afrânio quando quer a prorrogação da expulsão dos foreiros: "Embora Franinho. Dá um jeito... Se meu pai estivesse aqui, ele ia me dar razão! Esse pessoal acha que está com o diabo em casa. Deixa eles quietos... pra não engrossá". (III, 85). Depois ainda fala: "Vai por mim rapaz, Se a gente jogar esse pessoal pra fora agora, vai dar o maior bolo. Usa a cabeça. Agüenta eles lá, quietinhos. As crianças vão nascê sem chifre nem nada, e pronto - a onda passa ..." (III, 85).

Logo a seguir, Ciro diz para Zé Toledo:

Ciro - "Esse santo aí parece que anda criando fama!..."

Zé Toledo - "Escolhido de Deus, seu Ciro...
Homem milagrosos t'ali!"

Ciro - "É. Ouvi falar dele até na vila... Não quero ajuntamento aqui nas terras, viu?"

Zé Toledo - "Pode deixá, Ninguém quer isso não!"

Ciro - "Apareceu algum curioso, põe pra fora. (...); Pra garantia contrata mais alguns cabras, gente boa, que tope o que vier!"

(III, 86/87).

Por essas falas de Ciro parece que ele leu Facô, pois tem plena consciência de que o misticismo, "inicialmente uma reação passiva, só o é enquanto o núcleo rebelde é pequeno, restrito, ou não consegue expandir-se. Desde que ganha influência sobre massas consideráveis da população o fanatismo desempenha um papel ativo, impulsor da luta emancipadora local" (32). Ele sabe que é preciso sufocar, ou seja, não deixar passar das fronteiras do ergástulo que é sua fazenda, qualquer célula mater de rebeldia. Fica evidente, pois, que Ciro não é nenhum "bom vivante" inseqüente, não. Ele encarna a pior espécie de explorador: aquele que além de concentrar em suas mãos a propriedade e explorar os demais para o seu enriquecimento financeiro, ainda usa-os para sua diversão quando quer "preencher o vazio que traz dentro de si mesmo". O mais monstruoso é que Ciro deixa os camponeses chegarem ao clímax de seu fanatismo, sacrificando a criança, para poder expulsá-los simplesmente de suas terras, sem indenizações, sem aviso, sem nada que lembre "direitos humanos" - o que, aliás, não existe nos ermos de seu latifúndio - utilizando-se então, muito bem da lei para amedrontá-los. Vejamos como ele se vale desse recurso:

Ciro - "É... O que aconteceu aqui foi.. foi muito desagradável..."

Aurélia - "Nós que diga. Foi coisa de arrepiã!"

Ciro - "Vocês agiram como acharam que deviam..."

Osmar - "Como manda os livro e a boca dos santo!"

Afrânio - "Claro. Mas perante a lei é crime,"

Aurélia - "Por quê

Ciro - "É a lei."

Jeremias - "Tamo na lei de Deus. Seguindo en
sinamento de quem sabe mais e dos
mais velhos..."

Ciro - "Não discuto isso... Mas pra lei dos
homens é crime!"

Afrânio - "O que seu. Ciro quer dizer é que
ele podia mandar prender vocês.
Chamar os soldados e acabar com a
vida de vocês... Mas isso não intere
ssa a ele..."

(...)

Ciro - "Eu não mando prender vocês, mas tamã
bém não quero mais vocês aqui. É mel
hor irem embora já!"

(III, 114/115).

Aqui, mais uma vez nos lembramos das palavras de Francisco Julião: "Sob o feudalismo, o senhor tinha direiu de vida e de morte sobre os camponeses. Podia matá-los, como se faz entre nós, sem punição, porque o mundo de então, como aquele de que ainda participa o nosso País, se dividia e se divide entre opressores e oprimidos, e a justiça como o pou der de polícia, são instrumentos que asseguram a conservação dos privilégios da oligarquia.

Ciro, no entanto, como compraz aos de sua espe cie, reveste sua imagem mefistofélica (33), com a carapuça do homem condoído, indo até o fundo da demagogia para com os camponeses. Notemos como no momento da expulsão ele se vale de um recurso eficiente em suas falas: usa muitas reticênci as sobrepostas por afirmações convictas ou por frases imper rativas e decisivas:

Ciro - "E não me interessa mesmo... A coisa é muito complicada pra se ficar discutindo... Não quero polícia nessas terras, não quero ver ninguém preso... Mas vocês têm de compreender que... eu tenho um pensamento, um modo de ver as coisas... Vocês tem outro..."

Logo a seguir:

"Eu não mando prender vocês, mas também não quero mais vocês aqui. É melhor irem embora já!"

Pouco depois:

"Pra você é a melhor saída. Vão pra outro lugar, onde quiserem.. longe de minhas terras."

(III, 114/115).

Desse modo, ele transmite aos camponeses uma idéia de quem titubeia, de quem toma determinada atitude por força das circunstâncias, pois o imperativo aparece atenuado pelas reticências que alargam o campo significativo do enunciado. E para completar a farsa de quem sofre com a situação, deixa-lhes, duas notas: *Ciro* - (deixando duas notas) - "Que não levem a mal e... um bom futuro pra vocês!" (III, 117), como atitude de caridade.

Comprova-se claramente, então que *Ciro* é um monstro que quer se vestir de cordeiro e o símbolo de *Cão*, do qual fez uso, transcende a farsa local para toda a trama da peça: ele é o *Cão* (34). E, se ele é o *Cão* e também o representante maior do latifúndio na peça, podemos transferir dele para o latifúndio o símbolo de *Cão*. *Ciro*/o latifúndio é o

Cão e o filho do Cão vem a ser toda aquela situação opressiva criada pelo latifúndio sobre os homens.

Adiantando uma breve conclusão, podemos dizer que Guarnieri, ao associar Ciro ao Cão (notemos que os dois nomes começam com a letra "C"), matou dois coelhos com uma só cajadada: desmascarou o latifúndio, mostrando-lhes suas mazelas e desmascarou para os camponeses aquele maniqueísmo de seu mundo, mostrando-lhes que o mal não está nas forças ocultas, mas sim no próprio mundo concreto que os rodeia. Trataremos desse aspecto daqui a pouco, após analisarmos o terceiro bloco de personagens.

Quando discorria sobre as Ligas Camponesas, em 1.961, Francisco Julião dizia: "sabemos que o camponês, nas condições atuais em que vive, é um místico" (35). Conforme já nos referimos no início dessa análise, Guarnieri também constatou isso, ao participar do I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em Belo Horizonte, razão pela qual criou a peça em estudo. E se Guarnieri quis plasmar aquele universo do camponês, no qual o misticismo exerce o papel ideológico (36), nada melhor para dar verossimilhança a esse universo do que a criação de um beato, figura que "imita os sacerdotes católicos ou missionários do passado" (37) em torno do qual se agregam os camponeses por tomarem-no como mentor espiritual.

O beato de O Filho do Cão - Santo Homem - jun

to a seu "discípulo" mais próximo - Cordeirinho - compõe o terceiro bloco de personagens da peça, dadas as suas peculiaridades que destoam tanto do grupo dos oprimidos, quanto do grupo dos opressores.

Analisando o Santo Homem, primeiramente vêmo-lo como elemento oprimido (tanto ele como Cordeirinho, é claro) pela estrutura social latifundiária que tira do homem não proprietário de terra a possibilidade de viver realmente, permitindo-lhe apenas a parca sobrevivência para servi-la. Assim sendo, o Santo Homem assemelha-se aos camponeses retratados na peça por ser também desprovido de terra e fazer parte dos que "podem ser" sugados pelo latifúndio. Dizemos "podem ser" sugados porque o Santo Homem envereda por caminho diferente para que isso não aconteça e difere, então, dos demais dado que não é subjugado a nenhum senhor, ou patrão: é livre. Para conservar a liberdade, entretanto, ele leva vida errante ("Muitos dias caminhando por esses sertões, sem descanso", II, 44), alimentando o misticismo que o envolve e envolve os demais. Num primeiro passo, podemos dizer que para ele o misticismo, que se transformou num profundo fanatismo, é uma forma de sobrevivência: recebe esmolas; ao chegar a uma casa recebe alimentação e pouso gratuitos e, então aproveita-se do momento para roubar:

Santo Homem - "É ordem de quem é mais forte !
Obedece, Satanás! Cordeirinho,
a obrigação do servo!"

Cordeirinho pega o estandarte e cobre com ele a cabeça de Rosa.

Santo Homem - "Todo mundo rezando o Padre -
Nosso, olho cerrado em total
união com o céu!"

Todos começam o Padre-Nosso. Ambiente de pânico. Enquanto rezam, Cordeirinho caminha pela casa pegando o que pode e enfiando na saca. Durante o Padre-Nosso.

(II, 53)

De santo, portanto, o Santo Homem não tem nada: além de ladrão, corrompeu Cordeirinho (é ela quem coloca as coisas nas saca), transformou-a num fantoche que ele move "com os dedos" (Santo Homem - "Psit! Mas quem duvida de um pecador não pode duvidar de um anjo. Cordeirinho que o diga. Olhe bem pra ela, Cordeirinho. Faz apelo de tua pureza, alarga tua visão e diz. Diz se não é o demo que habita aqueles olhos!" Cordeirinho hesita. Vai até Rosa e fixa-a. Olha confusa para o Santo Homem. Santo Homem (Perguntando, mas abanando a cabeça afirmativamente)-"É?" Cordeirinho - "É o demo, meu pai!", II, 62), usando até a violência quando esta não lhe obedece, mesmo que sua desobediência não se tenha dado por rebeldia:

Santo Homem - "É uma verdade! Repete a verdade"

Cordeirinho - "Sim, meu pai."

Santo Homem - "Então, repete!"

Cordeirinho - "É para quem rir do profeta, se
abrirão as boca do inferno..."

Santo Homem - "Fornalha, sua peste! Fornalha!"

Cordeirinho - "...as boca da formalha!"

Santo Homem - "Que boca de formalha é essa?"

Cordeirinho - "Sei não, meu pai!"

Santo Homem - "Caçoando do seu santo?"

Cordeirinho - "Não meu pai!"

Santo Homem - "Lhe ensino a brincar com o sa
grado!"

Arranca o cinturão que lhe en
volve a bata e bate de riço na
menina.

Cordeirinho - "Perdão em Deus, meu pai!"

Santo Homem - "Repete!... Repete..."

Cordeirinho - " Num aprendi, meu pai!... Ai, meu
santo! Perdão em Deus!"

O que o Santo Homem tem é um grande conhecimento da psicologia do homem local, principalmente no que tange o seu misticismo, que o faz jogar com as frases, as atitudes, de tal modo que, um pouco ajudado pela situação, consegue transformá-las em "verdades" para seus seguidores, ou que nele crêem. Vejamos como ele é ajudado pela circunstância e sabe aproveitar os momentos certos para dar suas grandes "tiradas" proféticas.

Ao se aproximar da casa de Aurélia, ele é caupeloso, fazendo uma espécie de sondagem de campo, pois pede primeiramente apenas água e farinha: "Um peregrino não tem necessidades. Se não for moléstia, um pouco d'água só, e sobrando, um punhado de farinha" (II, 43). Como é boa a receptividade de Aurélia que diz: "É pra já. Querendo per noite, não se acanhe, meu santo. Daqui a pouco chegam os outros pra janta...", ele "decide" ficar ("Nossa vida é caminhar levando esperança onde não tem... Mas a convite tão jeitoso é até pecado recusar...") e começa a bajulá-la no que ele sabe que é um de seus pontos mais fracos: o misticismo. Veja-se como se desencadeia o diálogo entre os dois.

Aurélia - "Pois fique, meu santo! Fique que me dá paz"

Santo Homem - "Sinto cheiro de Deus nesta casa!"

Aurélia - "É do defumador!"

Santo Homem - "Vejo o ar purificado... Vejo também a casa tentada... Há coisa negra voando pelo espaço, minha filha... Se arredou com minha presença..."

Aurélia - "Pois olhe, meu santo, que o que diz me alegra!"

Santo Homem - "Devia temer, minha filha."

Aurélia - "De temor já definhei! Digo sempre pra meu homem que aqui tem coisa, mas ninguém parece acreditar. Precisava vir beato pra confirmar meus sentimentos."

Santo Homem - "Pois se o sentia, minha filha, é que tem lá suas iluminação. Porque fato é fato; e aqui há maus espíritos andejando que o sinto na pele em forma de arre pio! (Mostra o braço)

(III,43/44).

Quando os homens chegam (Osmar, Pedro e Zé Toledo) e começam a discutir as proezas do Cão, o Santo Homem aproveita a descrença de Pedro para afirmar que "o demônio tem um escravo naquela casa" (II, 60) e, na confusão que se segue, ele incentiva ainda mais Aurélia, porque sabe ser possível se firmar melhor através dela:

Osmar - "Tá impressionada, não é, minha filha?"

Pedro - "Deixa ela falá, pai! Que aconteceu, Rosinha?"

Santo Homem (Surgindo) - "Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo que eu te ordeno, Satanás, deixa esse corpo!"

Todos se voltam. Santo Homem imponente na porta,

Aurélia - "Que diz, meu pai?"

Santo Homem - "Chit!... É ordem de quem é mais forte. E mais força tem o bem. É uma, é duas, é três: na Santíssima Trindade, para o bem e para a verdade - Satanás, deixa esse corpo!"

Rosa curva-se ate o chão. Chora baixinho, um gemido prolongado.

(II, 53)

O misticismo do beato como forma de sobrevivência, melhor se aclara quando, após roubar a casa, quer ir embora rapidamente, momento em que acaba se obrigando a ficar para poder ser um pouco coerente com o papel de bom pastor que quer desempenhar:

Santo Homem - "Mantém a calma, filha minha. Dê prosseguimento à oração!"

Rosa - "Não adianta, fui dele! Eu fui dele!"

Aurélia - (Num berro) - Rosinha!"

Osmar - "Dele quem?"

Pedro - "Deixem ela falá!"

Zé Toledo - "Fala, Rosa, Que te aconteceu?"

Rosa - "Fui mulher do Cão! Que leve minha alma
mas me livre desse peso!"

Aurélia - (Aflita) - "Não apela pra ele! Roga
a Deus!"

Rosa - "A quem me livrará do peso! A quem me li
vrá do peso!"

Rosa exausta cai novamente.

Santo Homem - "Agradeço a caridade, deixo a fa
mília com dor! Vem, Cordeirinho!
(Procura sair).

Osmar (Detendo-o) - "Não deixe a gente agora ,
Santo Homem!"

Aurélia - "Pelo bem que meu santo faz, ajude a
gente!"

Santo Homem não sabe ao certo o que
fazer. Fica indeciso.

(II, 54).

E para ser coerente com o charlatão que é, na
da o convence a ficar depois de ter ordenado o sacrifício
das crianças:

Osmar - "Não vá, Santo Homem! Pelo que é sagra
do vos peço!"

Jeremias - "por tudo quanto há de mais sagrado!"

Santo Homem - "Ficando, a solução seria dada
por mim... A vontade do sacrifi
cio deve partir de quem o faz.
Adeus!... Pensem com o coração
voltado pro alto! Só o sangue
purifica. So o sangue lava... só
o sangue! Cordeirinho!"

Essa ordem que dá aos foreiros, elucida a pato
logia do fanatismo que o alimenta e, fato relevante, parece
que há um crescendo na auto-valorização do beato pois, pa
ra que se firme sua autoridade e sua fama de santo, já que
as crianças não explodem (III. 91), nem desaparecem, ele pre
cisa ordenar seu sacrifício.

Quase patológico é o caso de Cordeirinho, transformada pelo Santo Homem na boneca repetidora de suas palavras e por ele usada para enaltecer-se como santo (relembre-se o momento em que ele apela à pureza de Cordeirinho para convencer Pedro),

Em duas conversas de Cordeirinho, uma com Osmar e outra com Rosa, fica evidente a metamorfose que o Santo Homem opera ou está operando nela. Vejamos a conversa com Osmar.

Surge Cordeirinho. Traz na mão dois gravetos amarrados em forma de cruz e um pedaço de pano de saco.

Osmar - "Cordeirinho, minha santa. Vem cá falar um pouco com o velho, vem ... (Cordeirinho vai até ele) Você me dá descanso criatura .. Estou precisando de coisas boas perto de mim."

Cordeirinho - "O bem sempre trago por seguir ensinamentos de meu pai".

Osmar - "Tudo que você diz é importante, Cordeirinho... Não é que nem essas crianças que nem sabe o que fala..."

Cordeirinho - "Deus deu a fala pra entendimento, usai da palavra só pra dizer a verdade..."

Osmar - "Sabe que perto de você minha santa, chego a sentir vergonha! Diz pra mim que isso tudo passa, diz!"

Cordeirinho - "Pergunte pra meu pai!"

Osmar - "Tomara que ele volte logo."

Cordeirinho - "Ele sempre volta pra bem de quem está em pecado!"

(II, 74)

Até aqui Cordeirinho demonstra estar bem munida das frases de efeito de "seu pai". Na seqüência, demonstrará ser criança, estar imbuída de toda a fantasia pueril, própria de sua idade:

Cordeirinho - (Envolvendo os gravetos no pa-
no): "Oi que eu fiz!"

Osmar - "Bonito! O que é?"

Cordeirinho - "O menininho Jesus!"

Osmar - "Hum! O menininho Jesus..."

Cordeirinho - "Eu tomo conta dele. Não dei-
xo senti frio nem calor... Es
condo ele do sol... Dia de
chuva ponho ele quietinho na
saca. ."

Osmar - "Ele gosta muito de vocem não é?"

Cordeirinho - "Gosta sim. Agora tá com rei-
ma-de-dente!"

Osmar - "Nao! Deixa eu ver. (Finge examinar
a cabeça do boneco). Feridinha ã-
toa. Logo sara!..."

Cordeirinho - "É reima-de-dente sim. Tão nascendo
os dente dele e é por isso que
dá escama no cabelo..."

Osmar - "Coisinha de nada. Não precisa en-
tristecer..."

Cordeirinho - "Meu pai disse que não reza
ele, que é heresia... Meu pai
não gosta dele. Diz que o sa-
grado não é brinquedo'..."

Osmar - "Então, tem de obedecer ao pai."

Cordeirinho - "Mas não é brinquedo, é o me-
nininho Jesus!"

(II, 75)

Na conversa com Rosa, já no terceiro Ato,
(III, 93/94/95). reaparecem esses aspectos, isto é, pri-
meiro ela repete o pai e exige de Rosa obediência a ele
("Vou contar pra meu pai. Peguei em pecado!"; "Meu pai
disse pra não bulir com o bicho!") e depois mostra sua
candura ao querer pegar a criança no colo.

Se num primeiro momento vemos o Santo Homem
como oprimido, vejamo-lo agora como o opressor que é. Na re

lação que mantém com Cordeirinho faz o papel de opressor uma vez que se sobrepõe a ela como autoridade e exige-lhe um comportamento de veneração. Não é isso, porém, o que deseja aparentar, agindo como se fosse o protetor da menina. E ela, já vítima da estrutura social torna-se outra vez vítima do poder do Santo Homem e joga essa opressão, a mando do "pai", sobre os demais camponeses. Assim, ela o substitui em dados momentos, cobrando dos demais a obediência ao pai (relembre-se a conversa com Rosa).

O caráter de opressor do beato não se manifesta, porém, apenas na relação com Cordeirinho. Ele se manifesta no uso que faz do misticismo dos camponeses para seu bem próprio; em cada momento em que ele, sabendo implicitamente que o "hermetismo local gera deuses locais" (38), se impõe perante os camponeses oprimidos, tornando-os mais cegos ainda para a realidade dos fatos. Seguindo tal raciocínio, podemos indagar se, afinal, o beato e Cordeirinho, como terceiro bloco de personagens, são variantes do primeiro ou do segundo bloco. Como resposta temos a assertiva de que eles representam o bloco dialético da peça, não porque neguem e afirmem ambos os blocos de opressor e de oprimido, mas porque são elementos que surgem para negar o sistema e acabam por confirmá-lo. Expliquemos.

Nos movimentos de "fanáticos", do Brasil dos meados do século XIX e começos do século XX, Rui facó resalta o choque aberto entre a religiosidade popular e a religião oficial (39); por outro lado, no estudo que faz sobre "Cultura Popular e Religião", Marilena Chauí (40) diz que "grosso modo, para as ciências sociais a religião popular resulta da combinação de quatro variáveis: a composição social dos fiéis (pobres, oprimidos, camadas baixas), a função da religiosidade (conservar uma tradição ou responder ao desamparo suscitado por mudanças sociais) o conteúdo da religião (visão sacral do mundo oscilando, conforme a opção feita, entre uma ética rígida e uma atitude mágico-devocional mais fluida), a natureza da autoridade no plano da instituição religiosa (burocrática, mas sempre tendendo à formação de seitas em contraposição à religião dominante, que se institucionaliza sob a forma de igrejas).

Por tudo o que já dissemos nesta análise, vemos que podemos enquadrar o misticismo, que se transforma em fanatismo, latente em O Filho do Cão no que falam Facó e Marilena Chauí a respeito da religiosidade popular. Surge, então, o problema: se o fanatismo (aqui visto como religiosidade popular) é um canal de expressão e identificação de grupos minoritários oprimidos (41) e se surge contrapondo-se à religião oficial, ele pode ser visto como uma forma de contrapor-se ao sistema e, uma vez que, pelo menos no Brasil, Igreja oficial e Estado caminharam sempre juntos, à

ideologia dominante. Se, portanto, o Santo Homem, dada sua característica de líder espiritual, é o maior representante do fanatismo na peça (esta observação também cabe a Cordeirinho), e, num primeiro momento é fruto do sistema, num segundo momento, enquanto beato, ele nega esse sistema para afirmá-lo num terceiro momento, quando oprime os camponeses com suas penitências, exigências e usurpação, piorando ainda mais sua situação caótica, Reside aí o caráter dialético desse bloco de personagens.

Com esse bloco de personagens Guarnieri não só dá verossimilhança ao universo do camponês como desmascara para o próprio camponês, a quem a peça deve ser encenada, a autoridade dos beatos, mostrando-lhes como estes podem usá-los para o bem próprio. É uma fórmula de Guarnieri adverti-los do perigo da obediência cega mesmo em se tratando de religião. É um modo de ajudá-los a vencer os preconceitos religiosos de que nos fala Francisco Julião (42), uma vez que através do Santo Homem ele mostra-lhes que aquele a quem caberia a missão de "conduzi-los" a uma situação menos opressiva, na realidade ajuda a se concretizar melhor aquilo que Marx disse a respeito das comunidades rurais da Índia sob o domínio britânico, ou seja, ajuda-os a "restringir o intelecto aos limites mais estreitos, convertendo-o à escravidão de regras tradicionais e privando-o de toda grandeza e de toda iniciativa histórica".(43).

e) O efeito de estranhamento,

Conforme vimos afirmando, Guarnieri sentiu necessidade de escrever O Filho do Cão após manter contato com camponeses nordestinos. Seu objetivo, pois, foi plasmar criticamente o universo daqueles camponeses nesta peça e no seu trabalho de criação artística desse universo, conforme já salientamos, denunciou o latifúndio opressor; desmascarou o misticismo que também acaba sendo opressor e legitimando o "status quo"; e mostrou, através de Pedro e Rosa, que há um caminho para negar toda a situação opressiva: é o caminho da rebeldia, da não obediência cega ao que se nos impõem como verdade absoluta.

Para que possamos dar prosseguimento a esse item, é mister que vejamos o que o crítico Décio de Almeida Prado disse a respeito da peça em estudo. Consideremos as palavras do crítico em quatro passos:

1)"Que quiz dizer Gianfrancesco Guarnieri com a sua peça? Contar apenas uma história singular? Desmascarar o misticismo popular nordestino baseado como todos sabem na ignorância e na pobreza? Culpar o regime econômico que permite estas condições subhumanas 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, sobrepondo-se sem se amalgamar, que vai dilacerar o texto, solicitando-o em direções antagônicas.

Se se trata simplesmente de uma narrativa estranha, por que as alusões políticas, as preocupações morais que repontam às vezes na boca das personagens, por broncas que sejam, como na cena em que o pai e a mãe da menina discutem longamente sobre a existência e explicação teológica do mal, confrontando Deus e o Diabo? Se se deseja negar a religião, representando-a como um beco sem saída e encaminhando o pensamento para soluções terrestres e políticas, por que recorrer então a um caso afinal tão pouco frequente, tão exótico, como se os filhos dos fazendeiros não dispusessem de meios de sedução mais práticos e menos imaginosos? O que se ganha, de um lado em originalidade, não se perderá, de outro, em alcance social?" (44),

2) "As mesmas contradições não resolvidas encontram-se na estrutura dramática da peça. Poderíamos imaginá-la como um estudo naturalista, atento às minúcias, à reprodução exata do ambiente, à motivação psicológica, ou, ao contrário, como uma espécie de apólogo moral, à maneira de "O pagador de promessas" e "Revolução na América do Sul". Guarnieri 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," (45) (grifo nosso).

3) "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 répliques reduzidas ao essencial, "O filho do Cão" escolheu o caminho oposto, demorando todo um ato em cenas de preparação, apegando-se ao ritmo do naturalismo, fazendo questão de desenvolver demoradamente o enredo, ignorando a arte da elipse, tão importante no teatro moderno" (46).

4) "Terminada a peça, e não obstante excelentes qualidades de detalhe, é difícil dizer o que significa ela em sua totalidade, tantas foram as direções para as quais apontou sem se decidir por nenhuma" (47).

Se quisermos aclarar as dúvidas do crítico, assim como se quisermos defender Guarnieri sem cairmos na gratuidade da defesa, temos que nos referir a um aspecto da peça "esquecido", talvez, por Décio. Trata-se das três figuras de camponeses lembrando as estatuetas de Vitalino, que aparecem na peça em atitudes quase estáticas. Essas figuras são utilizadas por Guarnieri para causar o efeito de estranhamento (Verfremdunseffekt) criado por Brecht (48). Ressalte-se que por essas figuras lembrarem as estatuetas de Vitalino, pressupõe-se o uso da máscara pelo atores, recurso usado por Brecht para evitar a identificação do espectador com o ator e para acentuar o grotesco (49). No caso de O Filho do Cão, o que seria grotesco para ser acentuado? Esperemos a resposta, mas acentuemos que através da

máscara essas figuras destoam de todas as demais personagens da ação de modo que se mantêm à parte do bloco de personagens. Elas aparecem quatro vezes na peça: abrem o primeiro e o terceiro Atos; aparecem após o nascimento do filho de Rosa e reaparecem logo após o sacrifício das crianças. Nas quatro vezes em que aparecem, essas figuras travam um diálogo no qual à narração do que se passa nas terras de Ciro se amalgamam comentários a respeito do que lá se passa e a respeito de acontecimentos do cotidiano local (fora da fazenda de Ciro). Exemplifiquemos as narrações:

Ato I

Figura 1 - "Diz que o homem vai ficá dois anos lá pelo além-mar!"

(...)

Figura 1 - "Filho dele é que tá fulo! Maginou? Da vida de praquele fim de mundo de fazenda?"

(...)

Figura 1 - "O pai deixou ele lá não foi pra cuidá não. Foi castigo. Zé Toledo é que conta..."

(...)

Figura 3 - "Pra cuidá das terra combinaram com o doutô Afrânio."

(pp 3 e 4)

Ato III,

Primeira vez:

Figura 1 - "É o que mais se fala!"

(...)

Figura 1 - "Mas é a verdade!"

Figura 3 - "Mas as duas assim, de uma vez só?"

Figura 1 - "Pois sim senhor. Não satisfeito em roubar a honra das moças, resolveu dar perpetuidade e cria família!"

(...)

Figura 2 - "E elas onde é que estão?"

Figura 1 - "Há léguas daqui,... Na casa de um tal de Osmar que é o pai!..."

Figura 3 - "As duas, filhas do mesmo pai?"

Figura 1 - "Nada, Tão juntas pra modo de um Santo Homem que lá se encontra poder fazer duas rezas. Diz que é de hora em hora que o beato pega as duas e dana numa rezadeira das mais intrincadas..."

(pp 77 e 78)

Segunda vez:

Figura 1 - "Diz que nasceu com forma de gente, igualzinho, sem tirar nem pôr..."

(p 91)

Terceira vez:

Figura 3 - "Então, como é que é?"

Figura 1 - "Ainda nada, irmão!"

Figura 2 - "Notícia nenhuma mesmo?"

Figura 1 - "Pois. Tudo se calou!" (p 111)

Pelo fato de serem "diferentes" (estranhas) das personagens da peça e por sua atitude narrativa, essas figuras distanciam a ação para o espectador, fazendo com que todas as minúcias (vistas por Décio como índice de um estudo naturalista) da trama das terras de Ciro se juntem e dêem-lhe um caráter uno, caracterizando-a bem como uma história que acontece ao longe, passível portanto, de críticas. Cai, então, por terra o que Décio diz na segunda parte de sua crítica (vide os grifos), uma vez que ao ser distanciada a fábula ganha um caráter exemplar e paradigmático; ela passa a ser melhor percebida, inclusive como fábula.

Através dos comentários que as figuras fazem a respeito do cotidiano local (fora da fazenda de Ciro), Guarnieri plasma melhor certos males do monopólio da terra: a tocaia ("Foi coisa mandada, é?", "Tocaia mandada por Alfredo Albuquerque. Pegaram até os tocaieiros: um cabo, aquele safado do Jeremum e mais outro franzino que ninguém sabe quem é.") e a polícia a favor dos poderosos.

Cabe ainda dizer que os comentários dessas figuras têm um caráter tridimensional: ora são críticos (Aumento de foro e cambão, Já é demais!"), ora traduzem, de modo geral, o pensamento do camponês ("Bobageira!... Então isso é possível?", "Tem coisa que até Deus duvida!..."; "Virgem Maria! Vai me dar sonho ruim pela noite!"; ("Toma banho de água benta..."), ora representam ditos populares ("Pois está bem. Continuo com minha opinião, que homem que é homem não volta atrás!"; "Qual! Quanto mais se vive mais se aprende!"). Por esse aspecto, mais o fato de serem figuras populares, podemos afirmar que elas representam o povo na peça. Se assim podemos afirmar, tomemos certos comentários que elas fazem, primeiro a respeito das tocaias e segundo a respeito da farsa do demônio:

A respeito das tocaias:

Figura 3 - "Reclama que te acontece que nem o Matoso!"

Figura 1 - "Foi coisa mandada, é?"

Figura 3 - "Tocaia mandada por Alfredo Albuquerque. Pegaram até os tocaieiros: um cabo, aquele safado do Jerimum e mais outro franzino que ninguém sabe quem é."

Figura 2 - "Prenderam?"

Figura 3 - "Esperança! Se meteram uns deputado da Capital... Vai ficar por isso mesmo,"

Figura 1 - "Diz que foram três balaço no bucho que deixou um rombo só."

Figura 3 - "Pois. Mas diz que ele quase ainda pega um!"

Figura 2 - "Matoso era sanhudo!"

Figura 1 - "Que adianta? T'á aí, pasto de verme!"

Figura 3 - "Morre um vem outro .. Esses cabra são duro. Não leva desaforo..."

Figura 2 - "Eu admiro!"

Figura 1 - "São uns cabra de coragem..."

Figura 3 - "Com uns cem desses, isso não era desse jeito não!"

Figura 2 - "Nem quero pensar no foro!"

Figura 1 - "Ah!"

Figura 3 - "Negócio era soltar uns desses de cididos por esses mundão aí pra dentro,, Quería ver o Feliciano ir pras Europa!..."

Figura 1 - "Qual! Ia do mesmo jeito!"

(I, 4 e 5)

A respeito da farsa do demônio:

Figura 3 - "Pagava não sei o que pra ver o jeito das crianças..."

Figura 1 - "Chega a me dá clafrio. "Maginou que jeito pode ter o filho do Cão?"

Figura 2 - "Pra mim nasce com cauda e chifre!..."

Figura 3 - "Orelha em ponta!"

Figura 2 - "E o pé? O que se tem de olhá é o pé. Se tivé pé torto, nao há como duvidá!"

Figura 1 - "Vai ver eles nascem até de garfo na mão!"

Figura 2 - "Tou falando sério!..."

Figura 3 - "Vai ver que todas as crianças que tem aleijão por aí é por arte do Tinhoso..." (III 78).

(...)

Figura 2 - "Vai ser do mesmo jeito, que isso de diabo já tá me parecendo invenção!"

Figura 1 - "Que nada, coisa de crédito...Ninguém perde por esperá! Continua o dinheiro casado!"

Figura 3 - "Pois eu dobro a aposta, mas mudando o meu apostado. Pra mim nasce gente que nem o primeiro."

(III, 91)

(...)

Figura 2 - "Ora, irmão, tanto mês pra nascê esse infeliz. Nem mesmo filho de Capeta é tão enrustido!"

Figura 3 - "Vamo procurá o Zé Tropeiro pra descasá o apostado, vamo!"

Figura 1 - "Já que é o desejo ::"

Figura 3 - "Ora, não?! Nem sei como fui acreditá no conto!"

(III, 112).

Pelo que foi reproduzido de seus comentários, notamos-lhes um gosto pelos que têm coragem de desafiar a ordem dominante e um certo desdém à farsa demoníaca. Não seria, pois, com essa caracterização do povo através das figuras que Guarnieri tenta mostrar ao camponês a necessidade de um pensamento crítico?! Não seriam elas o camponês que Guarnieri gostaria de ter encontrado no Congresso? Sem nos demorarmos

em indagações, sublinhemos que o fato de as figuras descasarem a aposta que fizeram sobre o possível defeito das crianças, por não saberem mais nada a respeito da farsa, faz com que a fábula apareça perdida nos ermos do Sertão, dando-lhe uma distância maior. Quanto mais distanciada aparece a fábula, mais estranha ela se apresenta e adquire ares grotescos, e se torna, portanto, mais passível de crítica.

Para que reveleemos o que o crítico Décio de Almeida Prado fala no terceiro item de seu comentário a respeito de O Filho do Cão, precisamos nos deter nos quatro momentos em que as figuras aparecem na peça. No primeiro Ato, elas nos introduzem à ação, dando-nos referências sobre o bloco opressor. Falam da viagem de Feliciano, "apresentam" Ciro como "estroina" e Afrânio como o empregado opressor. Deixam claro que a ação da peça de passa no Nordeste e delinham a divisão entre rico (proprietário de terra) e pobre (camponês) lá existente. Quando reaparecem, no primeiro Ato, após a confissão de Rosa, elas narram o que se passa nas terras de Ciro e fazem comentários próprios a respeito do que narram. Aqui elas encurtam a ação, posto que após o seu relato, as moças já aparecem juntas, em adiantado estado de gestação. Na terceira vez que aparecem elas cortam o clima de "desespero" causado pelo nascimento da primeira criança e com os comentários duvidosos a respeito daquela trama do diabólico, acentua-se o caráter maquiavélico do Santo Homem que está a esparzir cinzas do defumador sobre a criança e a derramar-lhe gotas de cera de vela sobre a testa. Na última vez

que surgem comentam o silêncio que recai sobre o nascimento da segunda criança e, desacreditados, descasam a aposta, e falam de Coriolano "que escreveu lá do sul", dizendo que "conseguiu emprego em obra". Esse desviar de assunto, da farsa do demônio para um assunto plangente do cotidiano local - a emigração - tira mais peso de toda aquela trama e prepara o terreno para o que vem a seguir: a expulsão fria dos camponeses por parte de Ciro e Afrânio. Ela prepara o terreno porque ao falar de emigração prenuncia o fim dos camponeses que se subjugaram cegamente tanto ao dono das terras quanto ao Santo Homem. Depois de tanto trabalho, tanto foro pago e tanto lutar contra o demônio e que lhes resta é apenas o êxodo... Podemos concluir que se Guarnieri "apegou-se ao ritmo lento do naturalismo", não esqueceu-se, no entanto, dos cortes abruptos da ação, os quais concorrem para a quebra da empatia e para o juízo crítico do espectador.

Salientemos ainda que após o último aparecimento das três figuras há duas cenas: a da expulsão dos foreiros e a do Santo Homem e Cordeirinho novamente em peregrinação. Isso significa que os camponeses, os mais prejudicados com a usurpação de Ciro e do Santo Homem, saem de mãos abanando, enquanto o latifundiário ganha a indenização que deveria lhes pagar e o santo charlatão continua seu caminho como "santo". Esse final não deixa de ser um recurso, oriundo de Brecht, (50), para suscitar a revolta no espectador, o que não deixa de ser uma tomada de consci

ência do assunto retratado pelo dramaturgo. É claro que nós só podemos considerar tal final como tal recurso devido a presença das figuras estranhas/estranhadoras na peça, pois, se elas distanciam a ação, tornando-a passível de crítica, no final o espírito do espectador já está estimulado a não aceitar como comum e normal o que sucede aos camponeses. Temos que concluir que em O Filho do Cão, nada está fora do lugar, nada foi criado gratuitamente. Desde a linguagem, que nos localiza melhor no espaço, até os mais simples detalhes, fazem parte de um universo criado com o fito de atingir um fim social e a direção a que aponta está clara, não há porque se perder em indagações sobre sua totalidade (quarto item da crítica de Décio).

A peça de Guarnieri não teve vida longa no palco devido o fechamento histórico por que passamos, de modo que não foi encenada no interior de onde poderíamos tirar alguns substratos para enriquecer nossa análise, principalmente em se tratando da reação do camponês, cremos, no entanto, por tudo o que já falamos, que pelo simples fato de Guarnieri apontar os males do monopólio da terra (cangaço e fanatismo) e optar pelo cangaço (Pedro e Rosa não foram expulsos) que é um fenômeno ativo, não é difícil para o camponês perceber que ele pode fazer história.

Notas:

- 1- "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri" (Fernando Peixoto) Encontros com a Civilização Brasileira, nº 1, RJ, 1978.
- 2- Note-se o que Fernando Peixoto falou sobre o TBC, nessa entrevista citada na nota 1: "O Filho do Cão só teria nascido dentro do Arena? Pergunto isso porque Gimba foi escrita para Maria Della Costa e Semente para o TBC, para o novo TBC, já tomado pela nossa geração e pelas nossas propostas, já "invadido" pelo Arena, situando a discussão da organização da classe operária dentro das paredes do antido templo burguês paulista".
- 3- Os inícios da década de sessenta foram, talvez, os anos de atuação mais intensiva e extensiva da UNE. Exemplo dessa atuação foi a greve que deflagrou em 1962 em prol da reforma universitária e a criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs).
- 4- O CPC foi criado pela UNE, no Rio e incluía entre seus fundadores Leon Hirszman, Arnaldo, Jabor, Carlos Lyra e Oduvaldo Viana Filho. Revista Nosso Século, nº 69.p.45.
- 5- Arte em Revista, 2 (3): 67/71, março. 1980.
- 6- JULIÃO, Francisco. "Que são os Ligas Camponesas. Cadernos do povo brasileiro.1962.
- 7- Sobre a fundação da primeira Liga Camponesa Julião registra o seguinte fato interessante: "Sendo uma sociedade civil beneficente, de auxílio-mútuo, seu objetivo era fundar uma escola primária e formar um fundo para adquirir caixõezinhos de madeira destinados às crianças que, naquela região, morrem em proporção assustadora. O estatuto da sociedade fala de outros objetivos mais remotos, como aquisição de sementes, inseticidas instrumentos agrí

colas, obtenção de auxílio governamental, de assistência técnica. No "Engenho Galiléia" havia, como ainda hoje, 140 famílias camponesas, totalizando quase mil pessoas. As autoridades negavam-lhes o direito de ter uma professora, e o dono do latifúndio, um absenteísta, apesar de ter filhos diplomados, graças ao foro arrancado anualmente daquela pobre gente, também não cumpria o artigo da Constituição Federal que obriga todo estabelecimento agrícola com mais de 100 trabalhadores a manter escola gratuita para eles e os filhos. Na sua humildade, os camponeses da Galiléia, depois de constituírem a diretoria da sociedade, com Presidente, Vice-Presidente, Tesoureiro e outros cargos, convidaram o próprio senhor de engenho para figurar como Presidente de Honra. Houve posse solene, saindo o dono da terra satisfeito porque era o único da região a receber essa homenagem dos foreiros explorados.

Advertido, pouco depois, por outros latifundiários, de que acabava de instalar o comunismo em seus domínios, tomou imediatas providências para impedir o funcionamento da escola. Não quis ser mais o Presidente de Honra da sociedade. Foi além, exigindo sua extinção". (O. cit. pp. 24/25).

- 8- CALLADO, Antonio. Tempo de Arraes: a revolução sem violência. Paz e Terra, RJ. 1980. (p. 84).
- 9- Revista Nosso Século, nº 69. (p. 35).
- 10- "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri". Ob. cit.
- 11- No prefácio do seu livro Tempo de Arraes: a revolução sem violência, Antonio Callado escreveu, em julho de 1964: "Até os últimos dias de março de 1964 o livro que vão ler era, de acordo com o chavão, de uma "palpitante atualidade". Hoje, é uma evocação histórica. Com fulminante rapidez o movimento militar de 1º de abril transmutou em passado a mais viva experiência social já tentada no Brasil": (p. 33)

- 12- A peça O Filho do Cão saiu de cartaz imediatamente após o golpe de 64,
- 13- Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1976, 4ª ed.
- 14- Facó atribui a origem do monopólio da terra aos tempos coloniais, com a divisão do Brasil em capitânias hereditárias e a subsequente concessão das sesmarias, as quais deram origem aos latifúndios atuais. (p. 8).
- 15- Facó discorre sobre as causas internas e externas dos surtos de fanatismo e de cangacerismo.
- 16- Ob. cit. p. 8.
- 17- Ob. cit. p. 13.
- 18- Ob. cit. p. 20.
- 19- Ob. cit. p. 51.
- 20- Facó explica que "o termo cangaceiro é usado comumente nos sertões para designar os participantes dos bandos de insubmissos que pegam em armas para viver de assaltos e os próprios componetes desses bandos se identificam como cangaceiros, o mesmo já não ocorre com o termo fanático. Este veio de fora, dos meios cultos para o sertão, designando os pobres insubmissos que acompanhavam os conselheiros, monges ou beatos surgidos no interior, como imitações dos sacerdotes católicos ou missionários do passado. É um termo impróprio, inadequado, sobre ser pejorativo." (Ob. Cit. p. 1)
- 21- Ob. cit. p. 21.
- 22- Como nesta peça não há a divisão dos Atos em quadros, de agora em diante, o algarismo romano equivalerá ao Ato e o algarismo arábico à página do texto da peça em estudo. Nosso texto é o da coletânea Teatro de Gianfrancesco Guarnieri, vol. 3. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1978.

- 23- Elemento que arrenda partes das terras de um senhorio pagando-lhe uma quantia anual;
- 24- Ob. Cit. pp. 14/15
- 25- Vide nota 20.
- 26- PRADO, Décio de Almeida. Teatro em Progresso, Ed. Martins. SP. 1964. pp. 278/279/280.
- 27- Ob. Cit. 20.
- 28- Facó não faz distinção entre capanga, jagunço e cabra.
- 29- Ob. Cit. p. 278.
- 30- idem, ibidem.
- 31- idem, ibidem.
- 32- Ob. cit. p. 51.
- 33- No Fausto de Goethe, não se esqueça, Mefistófeles que representa o demônio ("Sou parte da energia/Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria",) se transveste de Cão (Mefistófeles - "Por que o barulho? Estou às ordens do senhor!"; Fausto- "Do perro era esse o cerne, então?" pp. 71/70)
- 34- Vide nota 33.
- 35- Ob. cit. p. 20.
- 36- Facó observa: "(...) Só que a seita por eles abraçada , fortemente influenciada pela religião católica, que lhe dá o substrato, era a sua ideologia." (Ob. Cit. p. 40).
- 37- Ob. cit. p. 1.
- 38- Ob. cit. p. 42.
- 39- Ob. cit. p. 39.
- 40- CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia, Ed. Moderna, SP. 1980. (p. 72).

- 41- Tanto Facó quanto Marilena o reconhecem,
- 42- Ob. cit, p. 20,
- 43- MARX, apud FACÓ, Ob. cit, p. 43,
- 44- Ob, Cit, p. 278,
- 45- idem ibidem, pp. 278/279.
- 46- idem, ibidem, p. 279.
- 47- idem, ibidem, p. 279,
- 48- Vide apêndice: Bertolt Brecht e o Teatro Épico.
- 49- Idem.
- 50- O final de A Execução e a Regra de Brecht é assim "fatalista": o oprimido fica mais oprimido e o opressor é mais protegido pela lei (justiça).

3) Arena Conta Zumbi: a parábola da advertência.

"Nós somos palavras de libertação".

(GG, "Canal Livre", nov. 1981)

a) A necessidade de mudar...

Em 1965, o golpe de Estado do ano anterior já aniversariava e tomava ares de quem iria completar maioridade no poder, tal era o clima de radicalismo que instaurou no país a serviço da então propalada doutrina de segurança nacional". Naturalmente, para que pudessem "se perpetuar no mando" os donos do poder implantaram uma mentalidade oficial moralista no país que era consoante com a meta primordial a que haviam ocorrido: o restabelecimento da ordem brasileira, ou, conforme palavras de Yan Michalsky, a recondução "do Brasil ao caminho dos "valores da civilização cristã e ocidental" (1). Fatalmente, esse Regime recorria a diferentes e sofisticados métodos de luta contra aqueles que ousassem dele discordar. Recorreu, portanto, à Censura para abafar suas mazelas e, em virtude da posição do teatro nos anos anteriores a 1964 (2), houve por bem persegui-lo e calar-lhe a voz, começando, já no ano do golpe, o período de caça às bruxas dentro da dramaturgia (3).

Nesse exato ano de 1965, o grupo do teatro de Arena de São Paulo, no qual figuravam Guarnieri e Augusto Boal (4), estava "sem saber como agir, como trabalhar" (5). Enquanto Boal, no Rio, ajudou a organizar o grupo Opinião e montou o show Opinião, Guarnieri, em São Paulo, ajudou a montar Tarfugo de Moliéri, reforçando uma nova fase do Arena, a da nacionalização dos clássicos (6). Na realidade porém, premido pela situação histórica esse grupo sentia "que precisava mudar a forma narrativa, sentia a necessidade de romper com o que fazia antes" (7). Guarnieri declarou: "eu tinha a idéia da "sala de Visitas". Você pega três atores numa sala de visita e se eles quiserem eles contam uma história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para a Himalaia. Surgiu a magia do "conta" (8). Influenciados pelas músicas de Edú Lobo que fora chamado para o grupo, resolveram contar a história da rebelião negra. Seria o Arena conta. Guarnieri continua: "começamos a pesquisar. Boal chegou. Todos juntos. O elenco junto. Foi uma fase em que tudo se transformava e a gente também. Dentro da maior alegria, da maior euforia, Todo mundo rompendo com coisas, até no nível pessoal, e todo mundo buscando coisas novas. Época de euforia e alegria mesmo. E Boal organizando o trabalho coletivo. Na hora de escrever, ficamos eu e ele. Foi a primeira colaboração mesmo, em nível de dramaturgia. (...) Fizemos a escrita final. Não era uma feitura de texto apenas. Pois o texto já supunha uma

estrutura cênica, um espetáculo. Era imaginado para um palco vazio, para poucos atores, Era inclusive uma necessidade de produção, que a gente assumia e procurava assimilar no nível da escritura" (9),

A necessidade que o grupo sentia de mudar a forma narrativa foi inicialmente preenchida pela estrutura de Arena Conta Zumbi, a qual, de acordo com declarações de Boal, "descoordenou o teatro" (10). A principal missão dessa peça para eles foi o de criar o necessário caos, antes de iniciarem, com Arena Conta Tiradentes, a etapa da proposição de um novo sistema que trouxesse um novo fôlego ao desenvolvimento estético do teatro (11). Esse sistema de que fala Boal é o "Sistema Coringa", teorizado a partir de Zumbi cuja montagem, foi, para Boal, "talvez o maior sucesso artístico e de público logrado (até 1967) pelo Teatro de Arena. De público, por seu caráter polêmico, por sua proposta de rediscutir um importante episódio da História nacional, - utilizando para isso um ótica moderna - e por ter revalidado a luta negra como exemplo de outra que se deve instaurar em nosso tempo. Artístico, por ter destruído algumas das convenções mais tradicionais e arraigadas do teatro, e que persistiam como mecânicas limitações estéticas da liberdade criadora". (12).

Por essas palavras de Boal, mais as de

Guarnieri "o texto supunha uma estrutura cênica", sentimos a necessidade de, nessa análise, dividirmos a peça Zumbi em nível textual e nível de estruturacênica, aprofundando nossa análise no primeiro nível, outorgando ao segundo nível um caráter mais descritivo por termos que nos restringir às informações dos dois dramaturgos, já que não assistimos à encenação da peça e que nos propomos, nesse estudo, a detectar os aspectos políticos do teatro de Guarnieri enquanto texto. Fica apenas a nível de advertência, entretanto, que nesta fase de Guarnieri, iniciada por Zumbi, dada a própria proposta do autor e de seu grupo, não podemos ~~desa~~ perceber a estrutura cênica de suas peças.

b) O nível textual: dois discursos paralelos.

Segundo declaração do Augusto Boal, Zumbi foi uma peça de advertência contra todos os males presentes e alguns futuros (13) e segundo declaração de Guarnieri, a peça refletiu (e reflete) exatamente o que foi o ano de 1965 (14). Em outras palavras, isso significa que Zumbi foi a reflexão sobre um tema histórico que serviu como veículo para reflexão sobre o imediato histórico. Para atingirem tal fim, os autores trabalharam o texto de tal modo que se sente nele, amalgamados, dois discursos paralelos: o discurso da fábula de Zumbi, que conta a história da rebelião negra de Palmares e o "discurso jornalístico" que nos remete ao momento atual

da peça, com dados e fatos recentes da vida nacional.

Para que possamos discorrer de forma didática sobre a compleição desses dois discursos, torna-se nos útil o arrolamento dos dados concernentes à fábula de Zumbi, pois o discurso "jornalístico" se aproveita de ocasiões da fábula para fazer mensagem da atualidade, instigando a analogia no espectador e assumindo, assim, ares de recheio da fábula, conforme o quis denominar Augusto Boal (15).

Não nos esqueçamos de dizer anteriormente que, no início do texto, Guarnieri e Boal esclarecem dois pontos para o espectador: o primeiro é concernente à utilização por parte deles de um acontecimento histórico como veículo de reflexão sobre o presente (História de gente negra/ da luta pela razão,/ que se parece ao presente/ pela verdade em questão," I, 31); o segundo pode ser codificado na frase "a mimese é sempre uma forma de poiese" (16). Pois alerta sobre a distorção que os autores fizeram dos fatos reais para atingirem o objetivo da reflexão sobre o presente ("Há lenda e há mais lenda/ Há verdade e há mentira: / de tudo usamos um pouco/ mas de forma que servira/ a entender nos dias de hoje/ quem está com a verdade,/ quem está com a verdade,/ quem está com a mentira", I, 31). Dessa forma o espectador já está advertido de que poderá fazer e fará uso da analogia no decorrer da peça. Ele está, pois ,

preparado para estabelecer o juízo crítico sobre o que vai ver, ou no caso, em se tratando de leitor, ler.

Há um aspecto nos versos iniciais"... pois se trata de uma luta/ muito linda na verdade:/ É luta que vence os tempos,/ luta pela liberdade" (I,31) que poderia ser visto como um terceiro ponto de esclarecimento ao leitor, haja visto que delimita o teor do acontecimento histórico tomado como conteúdo temático da peça, ou seja, esclarecer que a luta dos negros se deu em prol da conquista da liberdade, motivo eterno de luta do homem, que vence as barreiras do tempo e que, portanto, deve ser considerado agora. Todavia, como, será através do realce da liberdade que os autores provocarão a ânsia de transformação no espectador, perde-se a idéia de que esse aspecto é um ponto de esclarecimento ao espectador e passa-se a vê-lo como um recurso temático em cujo socorro ocorrem os dois pontos de esclarecimento iniciais (a advertência do uso da fábula para refletir o presente e advertência do uso da "fantasia") que preparam o espectador para o uso do juízo crítico. Por isso, antes de iniciarem a história de Zumbi, os autores dizem:

"O número de mortos na campanha de Palmares - que durou cerca de um século - é insignificante diante do número de mortos que se avoluma, ano a ano, na campanha incessante dos que lutam pela liberdade. Ao contar Zumbi

prestamos uma homenagem a todos aqueles que, através dos tempos, dignificam o ser humano, empenhados na conquista de uma terra da amizade onde o homem ajuda o homem" .
(I, 31).

Dados os esclarecimentos e enfatizada a razão maior da peça, pede-se ao espectador que se imagine no ano de 1600 e inicia-se a construção da fábula de Zumbi que se desenvolve mediante uma seqüência de quadros que instauram as singularidades da escravidão e as singularidades da luta pela liberdade a que os negros se empenharam. Essas cenas, tecidas sobre dados históricos concretos, ilustram as seguintes singularidades que dizem respeito à escravidão: 1- o clima dos navios negreiros, permeado pelo banzo ("Que faz esse negros parados, que/ faz que não quebra esse bojo e atira tudo no mar?/" "É o banzo Zumbi, é o banzo..." I, 31); 2- a venda do negro nos mercados públicos ("Olha o negro recém-chegado, /Mago te novo, macho e fêmea em perfeito estado de conservação (...). Escravo angolano purinho" I, 32 (17)); 3- os métodos de tortura utilizados pelos senhores de escravos "com o duplo propósito de jugular rebeldias e assegurar o normal funcionamento da organização econômica" (18) ("1. se desagradava ao branco 2. Tronco, 3. Pescoço, pés e mãos i mobilizados entre dois grandes pedaços de madeira retangular", I, 32, ...)

Ilustrado o sistema de terror "com o qual se persuadiu o negro a colaborar na criação das riquezas do Brasil" (palavras do texto, utilizadas aqui para destacar

a ironia que encerram), aparece o fenômeno da fuga, primeira saída para o negro escravo se firmar como sujeito histórico(19). Nesse momento os autores se aproveitam para dar ênfase à liberdade: "Negros de todos os lugares procuravam as matas fugindo desesperados, Horror à chibata, ao tronco, às torturas. Buscavam no desconhecimento um futuro sem senhor. Enfrentavam todo perigo. Fome, sede, veneno, flechas dos índios, capitães do mato, Agonia pela liberdade, Idéia de ser livre", I, 33, (grifo nosso). Seguem-se, então, quadros ilustrativos das singularidades geradas pela fuga e pela existência da "República de Palmares"(20).

Das singularidades arroladas podemos enumerar:

1- O roubo de mulheres praticados pelos palmarinos:

"Que foi?"

"É o branco vingando o roubo das escravas".
(I, 35)

2- O trabalho artesanal que se realizava em Palmares:

Zambi: "Se a mão livre do negro tocar na argila, o que é que vai nascer?"

Todos: "Vai nascê pote pra gente beber
nasce panela pra gente comer,
nasce vasilha, nasce parede.
nasce estatuinha bonita de se ver."

Zambi: "Se a mão livre do negro tocar na onça, o que é que vai nascer?"

Todos: Vainascer pele pra cobrir nossas vergonhas

nasce tapete pra cobrir o nosso chão,
nasce caminha pra se ter nossa ialê,
e atabaque pra se ter onde bater."

(...) I, 35.

3-A pressão exercida pelos senhores de escravos sobre o governo devido os prejuízos que estavam tendo:

" - Os senhores do Brasil perdiam seus escravos dia a dia, hora a hora, a cada instante. Cada peça em bom estado de saúde custavam vinte réis. Dois ou três milhões de cruzeiros de hoje em dia, mais de mil dólares na cotação de ontem. Os senhores foram pedir socorro do governador da capitania de Pernambuco, Dom Pedro de Almeida, nomeado por sua Alteza, Deus Guarde." (I, 36)

4- A junção de forças das cidades interessadas na extinção do foco insurrecional (Porto Calvo, Alagoas, Penedo de São Francisco):

Tesoureiro - "300 soldados, 200 arcos e 100 armas de fogo, total 700 mil réis, e mais 100\$000 por mês para os mantimentos. Porto Calvo dará 350\$, Alagoas 150\$, Penedo de São Francisco 25\$000, para as despesas gerais. Porto Calvo dará 50\$. Por cada presa recapturada, seu legítimo proprietário se obrigará a pagar a quantia de 12\$000 de tomada a exceção das presas menores de três anos pelas quais pagará o seu justo valor." (I, 37)

5- O crescimento de Palmares, isto é, o grande número de quilombos que se desenvolveram na região palmarina, transformando-a de refúgio em foco insurrecional (21). Neste quadro Zumbi faz a chamada dos representantes (gangas) de quilombos, citando os quilombos de Quiloange, Arotirene (os dados oficiais registram-no como Acotirene), Dambabanga, Cerca do Amaro, Andalaquituxe, Ataboca (que seria das ou duas Tabocas), os quais são alguns dos onze povoados palmarinos conhecidos pela História (22) e, fato interessante, os autores não citaram o povoado de Macaco, a "capital da República Negra".

6- O comércio que os quilombos estabeleceram com os povoados luso-brasileiros:

Refrão

"Trabalha de fato na plantação
que cana floresce e se pode vender
tem branco de monte querendo comprar
Liberdade do negro sabendo entender."

"- A cidade branca de Porto Calvo quer com
prar 300 feixes de cana, 100 partidas de
argila trabalhada, uma carroça de cestos."

"- A cidade branca de S. Miguel 100 feixes
de cana, 10 partidos de argila trabalhada,
azeite, milho e hortaliça."

"- A cidade branca de Serinhaém cana, azei
te, argila trabalhada, milho, hortaliça e
o que der mais na produção."

(...)

Cantador:

"E tanta riqueza Palmares produzia
que o branco começou a se comover
e no vende que vende e troca
até mesmo amigo do negro quis ser
E o branco comerciante
cantava na cidade
ter pelo negro quilombola
uma grande amizade."

(I, 39).

Destaquemos aqui que o texto citado consegue transmitir com força poética o que o Décio Freitas nos diz sobre esse fato de forma apenas informativa!

"...nas comunidades negras reinava uma far
tura que oferecia um vivo contraste com a perene miséria ali

mentar das populações do litoral. A abundância de mão-de obra, o trabalho cooperativo e solidariedade social haviam aumentado extraordinariamente a produção. O superproduto social se tornara abundante. Depois de alimentada a população, atendidos os gastos coletivos e guardadas em celeiros as quantidades destinadas às épocas de mäs colheitas, guerra e festividades, ainda sobrava algo para trocar por produtos essenciais das povoações luso-brasileiras. O caráter nitidamente anti-econômico do sistema escravista é ilustrado por esse contraste entre o rendimento do trabalho do negro quando livre e quando escravo. Era por ser escravo, não por ser negro, que ele produzia pouco e mal nas plantações e nos engenhos. A laboriosidade dos palmarinos foi freqüentemente reconhecida pelas autoridades portuguesas. "São grandemente trabalhadores", lê-se numa crônica escrita por ordem do governador Pedro de Almeida. O governador Brito Freire referiu-se ao "trabalho e indústria dos negros";

Em tempos de paz os palmarinos desciam a Porto Calvo, Serinhaém, Ipojuca, Una e Alagoas com o milho, o fumo, a cana, o açúcar, as batatas, o azeite e artefatos manuais, para trocá-los por armas, munições e sal. Quando as hostilidades armadas obstavam ao intercâmbio pacífico, os palmarinos faziam uso da força para conseguir as coisas às essenciais de que necessitavam. O intercâmbio pacífico criou em muitas povoações luso-brasileiras toda uma rede de interesses oposta à guerra contra Palmares, e às vezes esses interesses conseguiam criar sérios embaraços às expedições punitivas." (23)

7- As expedições contra Palmares, das quais Guarnieri e Boal selecionaram apenas três: a de João Blaer, a de Fernão Carrilho e a de Domingos Jorge Velho. Essas três expedições, dada a importância que tiveram no contexto histórico, sintetizam a "cruzada contra Palmares" no quase se

culo de insurreição palmarina.

A expedição de João Blaer é índice do domínio holandês em Pernambuco e ilustra a força dos quilombolas, pois João Blaer, considerado um especialista em guerra de emboscadas, nem conseguiu avistar o inimigo, depois de marchar muitas milhas em meio a mata virgem e sofrendo as vicissitudes do clima (24):

Capitão - "Partimos no dia 1º. (I) No dia 2 topamos com um monte chamado Elinga, (II) ali caminhamos duas milhas e topamos com o rio chamado Sebau ma, onde nossos índios fisgaram muitos peixes chamados Tairairais."

- "No dia 3 topamos com o monte chamado Tamala onde pernoitamos. (III)"

(:::)

- "No dia 11 topamos com o monte Itabaúma."

- "No dia 12 topamos com os negros (pausa)
Cada negro!"

- "Caminhamos toda a madrugada e no dia 13 estávamos de volta ao nosso povoado. Derrotadas."

(I, 40/41)

A expedição de Fernão Carrilho destacou-se das demais porque este foi especialmente convidado pelo governador Dom Pedro de Almeida (no texto consta Dom Ayres de Bezerra) e depois de muitos combates com os negros, num dos quais Ganga Zumba saiu ferido, afirmava peremptoriamente que Palmares estava completamente destruída (25).

Carrilho - "Capistrano! Reúne os quatrocentos homens que Dom Ayres prometeu!"

Capistrano - "Senhor não !"

Carrilho - "Como não?"

Capistrano - "É impossível D, Carrilho,"

Carrilho - "Por que?"

Capistrano - "Porque não existem . Temos só 185.,,"

(...)

Carrilho - "Soldados! O número não dá nem tira o ânimo aos valorosos. Posto que a multidão dos inimigos é grande, é também multidão de escravos e covardes, a quem a natureza criou mais para obedecer do que para resistir. Nossos inimigos vão pelejar como fugidos, nós os vamos buscar como senhores. Nenhum dos meus soldados defende o alheio, mas todos pelejam pelo próprio. Para o meu trabalho não quero outro prêmio além do bom sucesso. Meu intento é buscar maior poder, pois quero acabar ou vencer."

(II, 47/48)

O episódio escolhido pelos autores para ilustrar a expedição de Carrilho segue fidedignamente o que aconteceu na História, pois Carrilho, que a princípio partiria com 400 homens para combater os negros, achou-se perante uma tropa de apenas 185 e, antes de partir, falou inflamadamente para sua tropa, utilizando-se de um discurso praticamente apelativo, o qual é "recomposto" pelos autores. (26).

A expedição de Domingos Jorge Velho foi a que pôs fim a Palmares graças à ferocidade desse homem e dos que lhe acompanhavam (os paulistas, 27), conforme o próprio texto realça na voz do Bispo ("Este homem é um dos maiores selvagens com que tenho topado. Quando se avistou comigo, trouxe consigo intérprete porque nem falar sabe; nem se diferencia do mais bárbaro tapuia mais que em dizer-se

que é cristão. E não obstante o haver-se casado de pouco, lhe assistem sete índias concubinas e aqui se pode inferir como procede no mais; tendo sido a sua vida desde que teve uso da razão, se é que a teve, porque se assim foi por certo perdeu, e creio que não a encontrará com facilidade, uma série de vilanias, e ainda hoje anda pelos matos à caça de índios e de índias, essas para o exercício de suas torpezas e aqueles para os granjeiros de seus interesses; e os homens que com ele vão, são piores mesmo que os negros dos Quilombos. Em resumo Excia. esse é exatamente o homem que necessitamos", (II, 50) e na voz de Ganga Zumba ("Precisaru chamã gente de longe prá podê com nós. Veio um Capitão de experiênciã e corage, escolado na maldade e sem nenhum sentimento. Faz mal não! A gente mostra que pode enfrentã os daqui e os de lá!", II, 52).

8 - O acordo de paz proposto pelo governador Dom Pedro de Almeida e "aceito" pelo rei Zumbi conforme o texto:

Dom Pedro - "Eu Dom Pedro de Almeida, governador desta capitania, pesando as circunstâncias e imbuído do melhor espírito cristão, ao rei Zumbi ofereço a paz, terras para sua vivenda, comércio com o seu trabalho e mais suas mulheres e filhos em nosso poder. Qual a vossa resposta, embaixador de Palmares?"

Negro - "Nosso unreis Zumbi, pesando as circunstância e nas benção de Olorum aceita a paz. Pode os morador se dar por seguro, as fazenda por aumentada e os caminhopor desimpedido."

(I, 45)

Cabe aqui indicar a distorção histórica cometida pelos autores, desde que a paz, realmente proposta por Dom Pedro de Almeida, foi aceita apenas por facção do Palmarinos, chefiada por Ganga Zumba. Esse acordo de paz representou um importante episódio na História de Palmares uma vez que dividiu as lideranças palmarinos, salientando a figura de Zumbi (28).

9 - Duas vezes aparece nitidamente no texto o papel desempenhado pela Igreja na época. O texto indica sua preferência pelos poderosos e o conúbio que mantinha com o Estado. Da primeira vez destaca-se a falácia da necessidade do sofrimento para se alcançar o reino dos céus:

Clotilde - "O senhor vê, Padre, e eu tenho um coração tão fraco, que apesar das ofensas ainda sinto pena".

Padre - "A bondade excessiva é um pecado, senhora dona Clotilde, Afinal, uma reprimenda de vez em quando esses escravos merecem."

(...)

Clotilde - "Sabe padre, meu coração é tão mole... Eu sinto até um pitadinha de remorsos..."

Padre - "Remorsos, senhora dona Clotilde? Remorsos não se há de tê-los por muito zelo para com aqueles que de nós dependem. Para a salvação das almas mais aproveita o castigo em sendo mais que em sendo menos. Em sendo mais, melhor prá eles que mais facilmente ganham o reino dos céus."

(I, 44)

Da segunda vez, o Bispo delibera com o governador a favor da repressão aos negros:

Bispo - (...) /Aos negros devemos acabar, pois vivem com tal liberalidade, sem lembrança da outra vida e com tal soltura como se não houvesse justiça, porque a de Deus não a temem e a da terra não lhes chega. O hábito da liberdade faz o homem perigoso."

(II, 51).

Para enfatizar ainda mais o papel da Igreja, há no texto uma homenagem à primeira investida de Domingos Jorge Velho contra Palmares, pois conforme todas as expedições colonianistas ou repressivas, não poderia faltar naquela o "espírito cristão" que as justificava:

Coro:

"Creio na vitória do bem
que há de vencer a maldade.
Creio na vitória do bem
quando é em nome da verdade.

Verdade é acabar com o negro.
Açoitar o atrevimento
de contra Deus se insurgir.
Somos de Deus instrumento.

Pois a terra que floresce
contra a lei contra a razão,
não tem bom florescimento
a não ser na nossa mão.

Se creio em Deus, creio no açoite
pois castigar é ajudar.
Creio que só castigado
o negro ao céu vai chegar."

(II, 51)

Essas singularidades arroladas nos dão a "concreticidade" da rebelião negra sobre a qual paira a imagem de Zumbi. E para conseguirem transmitir aos espectadores a imagem do que foi realmente Zumbi, / o combatente mais indômito da liberdade de sua gente" (29), os autores distorceram certos dados de sua História.

Assinalé-se que no texto ele é denominado Zumbi e que segundo Décio Freitas - nos documentos portugueses seu nome aparece como Zumbi ou Zumbi, sendo a primeira grafia mais frequente e consagrada pelo uso (30). O uso da segunda, no texto, pode ser delegada ao emprego popular entre os negros, uma vez que no título e quando os atores falam sobre a epopéia, que vão contar, aparece a primeira grafia.

As distorções históricas, que fazem os autores, respeita sobretudo ao entrelaçamento familiar que tecem entre Zumbi, Ganga Zona e Ganga Zumba, sendo os dois últimos respectivamente neto e bisneto do primeiro:

- "Cadê seu neto, Zumbi?"

Zumbi: "Ganga Zona seu nome, nem mesmo gente ainda é. É dor irmão. Que faz esses negros parado, que faz que não quebra esse bojo e atira tudo no mar?"

(I, 32)

(...)

" - Ganga Zumba tá cum nós, Ganga Zumba, bisneto de Zumbi."

(I, 43)

Na realidade, Décio Freitas nos informa que Ganga Zumbi era irmão de Ganga Zona e foi o primeiro Grande Senhor ou Grande Chefe palmarino - o cabeça do governo central dos quilombos, eleito por uma assembléia dos chefes comunitários (31) - de que se tem notícia. Foi com Ganga Zumba que o Governador Dom Pedro de Almeida celebrou um acordo de paz (32) em 1678, a partir de quando despontou a grande liderança de Zumbi, posto que foi contra o pacto de paz porque sabia a emboscada que representava esse acordo.

Outra distorção aduz-se à vinda de Zumbi e de Ganga Zona diretamente da África para cá:

"(Os atores jogam-se ao chão simulando um barco, Reñan)."

Coro:

"Êi, Zambí! Êi, Zambí! Êi, Zambí!

Zambí no açoite!

Êi, Zambí!

Zambí perdido no mar...

Êi, Zambí!

É noite Zambí!"

Zambí: ("de pé com as mãos amarradas às costas, no meio do barco") - Quebro as pontes, derrubo as velas, arrebento o mundo"

(I, 32)

(Cena no navio negreiro)

Voz - "Três nós a barlavento,"

(Coro faz o eco).

Ganga Zona - "E teu nome qual é?"

Gongoba - "Gongoba, meu ganga."

Ganga Zona - "Num sou teu ganga só, hei de ser mais. O que fica pra nós fazer é de importância."

Gongoba - "Nada fica, meu ganga. Daqui pra lém só pode ser pior,"

Ganga Zona - "Mesmo aqui nesse inferno de porão nós conseguiu bastante."

Ao que consta, tanto um como outro nasceram em Palmares, eram casados e tinham filhos lá (33). Fique claro, porém, que através dessa distorção, além dos autores se referirem ao banzo (índice ilustrativo da violência da escravidão) eles avultam ainda mais Zumbi, dando-lhe uma fama transoceânica (Ganga Zona - "Que é isso? Ialê de Ganga Zona com tal descrença? E os contos que se diz de Zambí?" I, 37) que o transforma na esperança do negro, na perspectiva de vida que lhe está enegrecida com a condição de escravo (Gongoba - "Zambí é esperança", I, 37),

Distorcida também foi a morte de Zumbi. Em vez de ser assassinado friamente pelo mulato Antonio Soares, seu ex-lugar-tenente (34), ele se suicida entregando o "reinado" e a missão de luta ao bisneto Ganga Zumba:

"Zambi - Menino Zumba precisa subi nesse tronco, Pra isso carece reis velho cufá primeiro. Prá guvernã teu povo, menino, presta atenção nos de mais idade; mesmo as ânsias dos moço precisa sê ouvida. Escuta bem, presta deixã quizila esfriã não! Branco que tome ferro nas tripa! Eles tem muito pra ensinã. Ensinaru pra num si falã com caridade prá inimigo nenhum; ensinaru matã; matã mulhé, matã filho, tomã casa, terra, ouro,... Pega todo esse ensinado e faz dele um monte de gunverno,.. Aqueles sacana, filho, tem seu gunverno, gunverno de safã dage, mas tem seu gunverno!" (II, 49)

Sua morte , tornada assim opcional, antecedi da pelo discurso que faz Zumbi ("Zambi - Eu vivi nas cidades no tempo das desordem. Eu vivi no meio da minha gente no tempo da revolta. Assim passei os tempo que me deram pra vivê. Eu me levantei com a minha gente, comi minha comida no meio das batalha. Amei, sem ter cuidado... Olhei tudo que via, sem tempo de bem ver... Assim passei os tempo que me deram pra viver. A voz da minha gente se levantou e minha voz junto com a dela. Minha voz não pode muito mas gritã eu bem gritei. Tenho certeza que os dono dessas terra e Sesmaria ficaria mais contente se não ouvisse a minha voz.. Assim passei os tempo que deram pra viver." II, 49) lhe dão um caráter de superioridade perante os homens e perante o meio em que vive, ou seja, avolumam-lhe a força mítica, uma vez que morre porque quer morrer, não porque tenha sido vencido pelas forças repressivas. E desse modo, traça-se a necessidade de se perpetuar a luta de Zumbi, de ser ela transmitida hereditariamente, pois "Zumbi vái voltar em cada grinho que chorar" (II, 50). E a afirmação que o coro dos negros repete ("Ganga Zumba é Zumbi"), quando o primeiro assume seu papel de "rei" (35), significa que Zumbi sobrevive em cada líder libertador que leve a sério sua função. A força de Zumbi, pois, abre, fecha e paira sobre a ação da peça como o elemento tonificador da luta pela liberdade, da luta contra a opressão do homem sobre o homem, da luta pela razão de ser Ser.

Conforme já dissemos, ao discurso da fábula de Zumbi, se encadeia o discurso jornalístico que remete o espectador ao aqui e agora extratextual. Há uma profusão de dados que operam esse movimento e que vão da ironia a pronunciamentos publicados em jornais da época.

Dentre os recursos irônicos destaquemos: a fala de Dom Pedro a respeito de perdão que se daria ao negro recapturado, o qual ainda assim representaria lucro tanto para o estado, como para seu antigo senhor (Dom Pedro (Depois que saíram todos) A honra e a glória de SA, que Deus Guarde e o equilíbrio orçamentário da capitania magnanimamente concedem o perdão a esses negros pecadores." I, 37); o duplo discurso dos brancos comerciantes, típico daqueles que "sobem no muro" para verem de que lado ficarão quando a briga terminar. Eles passam de inimigos a amigos dos negros ("Nós os brancos comerciantes/nos guiamos pela bíblia,/ o livro santo diz ser pecado/ matar o negro trabalhador./ Não deixaremos ser massacrado/ o povo heróico e sofredor." I, 40) e de amigos a inimigos dos negros outra vez (Nós os brancos comerciantes,/nos guiamos pela bíblia/ o livro santo prevê este caso/ no Evangelho de Ezequiel:/ :Com a rebel dia não há concórdia ./ Punir com firmeza é uma forma/ de demonstrar misericórdia." I, 40) porque a força motriz de suas atitudes não respeita a bondade e sim ao interesse pecuniário.

A ironia desta cena ainda está plasmada pelo seu nome: "a bondade comercial".

Um outro caso de ironia, associado ao cômico, é a cena "conquista da opinião pública" a qual pode ser vista como uma paráfrase ao que fazem os órgãos de comunicação de massa atualmente para dirigirem a opinião pública. O texto ilustrativo da cena adverte para "o perigo negro" principalmente contra a tradição e a família, o que se transplanta para o discurso reacionário dos defensores da tradição, família e propriedade (TFP) a que se deu tanta ênfase nesse país após 1964:

"Cuidado, cuidado,
 não se deixe enganar.
 O perigo negro existe
 o negro é um perigo para a nossa tradição
 Você que se comove,
 pensando que o negro só deseja a paz
 é um pobre enganado
 pensando assim só ajuda Satanás.

Cuidado, cuidado,
 protejam suas filhas
 que os negros estão aí
 não as deixe sem cuidado
 os negros são malvados.
 E, seviciam-nas escandalizam-nas, brutalizam-nas
 E, estupram, estupram, estupram.

Deus te ouça, papai."
 (I, 43)

Conforme se nota, o "Deus de ouça, papai" quebra toda a seriedade do texto, tornando-o cômico e transformando-o numa ironia mordaz a toda aquela mesquinha moral burguesa, propalada na época do texto e no agora, tão moralista

nos assuntos ligados a sexo e tão imoral que nos diz respeito à dignidade humana,

Ironia transportada para 1965 salta da fala de Domingos Jorge Velho quando saúda o Governador e o Bispo, delatando o conúbio, de longeva origem, entre Igreja e Estado, que se associou no golpe de Estado de 1964, ao exército:

Domingos - "Salve, Governador... Ah, Eminência, há quanto tempo! Assim é que eu gosto, Estado e Igreja em perfeita harmonia! Só faltava o exército, heim?... Ha, ha, ha!"

(II, 50)

Podemos reunir as falas que se sobressaem pelas palavras e frases que coloriam os pronunciamentos do período pós-golpe, tais como: subversivo ("negro que foge é negro rebelde/ é o grito de guerra de um mero cativo/ A paz é a vitória, do subversivo," I, 40); subversão ("Nós os brancos, senhores da terra - Nós os brancos comerciantes/ Resolvemos em santa união/ dar fim ao povo rebelde/ exterminar a subversão", I, 40); "perigo da infiltração" - negra/comunista - ("Nossa obrigação é alertar todos os vassallos de Portugal contra o perigo da infiltração negra" I, 43); "ameaça que pesa sobre o Brasil" (Dom Pedro - "Há algo melhor que liberdade? Não há. A liberdade é a glória de uma coroa, a glória dos bem nascidos. Mas pobres valores da nossa sociedade se se admite que o negro, naturalmente inferior, por vontade de Deus destinado ao cativo, que não o infelicita, mas ao contrário, o

humaniza a escravidão dignifica o negro! integrando-o na sociedade na posição que lhe compete. Eis a ameaça que pesa sobre o Brasil," I, 42)

Nas cenas do quadro "Realismo Político" nós temos dois fatos relevantes: a destituição de Dom Pedro de Almeida, o governador que quis a paz com o negros, e a nomeação de Dom Ayres de Souza de Castro, "dono e senhor de atos enérgicos e resolução":

(Rufo, Flauta e violão agressivos. Pronunciando canção de Guerra)

Arauto - "Em nome de sua Alteza real que Deus Guarde e da Coroa Portuguesa, faço saber a todos os moradores desta capitania que hoje, dia 1º de julho de 1788, hei por bem destituir a Dom Pedro de Almeida do seu cargo de Governador, para o qual nomeio Dom Ayres de Souza de Castro, dono e senhor de atos enérgicos e resolução."

(I, 45)

Devemos lembrar que, de uma forma ou de outra, essa deposição, principalmente no ano de aniversário do golpe, levaria o espectador a associar de imediato a cena ao momento presente da substituição de João Goulart - cujo governo, sobre uma base democrática, buscava saída para as minorias - por um governo que tomou medidas enérgicas e drásticas para "restabelecer a ordem na nação".

O discurso de Dom Ayres ao tomar posse, é praticamente uma colagem de declarações de nossos governantes na época (36).

Dom Ayres - "Senhores, da discussão nasce a sabedoria, Opiniões diversas devem ser proclamadas, defendidas, protestadas. O dever do Governador dessa Capitania é a todos ouvir, porém deve agir exclusivamente segundo lhe ordena sua própria consciência individual. Sejam magnânimos na discussão, mas duros na ação, Plurais na opinião, singulares na obediência de minha ordem. Descontentes haverá e sempre. Um governo enérgico toma medidas impopulares de proteção a coroa, não aos insatisfeitos.

Meu governo será impopular, e assim, há de vencer, passo a passo dentro da lei que eu mesmo hei de fazer, Senhores, vós guerreais como quem faz política. Eu farei política como quem guerreia. Vossas entradas são derrotadas pela pluralidade de opiniões e partidos de pensamento. Minhas entradas serão vitoriosas pela unidade do ataque. A independência é necessária na teoria, na prática vigora a inter-dependência. Não é aqui, neste Brasil, que as decisões políticas devem ser tomadas: é na Metrópole, nossa Mãe Pátria, a quem devemos lealdade, a quem devemos servir como vassallos fiéis.. Nossos bravos soldados valentemente lutaram contra o estrangeiro holandês. Nossos heróis formavam um belo exército. Necessitamos de uma força repressiva, policial. Unamo-nos todos a serviço do rei de fora, contra o inimigo de dentro".

(I, 45/46) (grifo nosso).

Como dá para notar, de acordo com os grifos, esse discurso denuncia o caráter repressivo do novo governo; seu perfil autoritário; e o quanto ele estava mancomunado com a "Metrópole": os Estados Unidos da América.

No segundo Ato, está novamente no discurso de Dom Ayres, a referencialidade ao momento presente da encenação da peça, quando "prender, torturar, castigar" aquele cuja ideologia diferia da então imposta, chegou a uma sofisticação tal que superou as técnicas fascistas

(37) que tanto horror causam aos países democráticos (38):

Dom Ayres - "Faço saber aos que esta carta patente virem que convém nomear um Capitão Mor de Campo para, com gente armada, andar em seguimento aos negros fugidos e levantados. E como convém que a pessoa que houver de ocupar o dito posto seja prática de valor e resolução para - nas ocasiões que se oferecerem - prender, torturar castigar e matar estes negros fugidos e levantados. (...)"

(II, 47).

A maior parte dos discursos de Zumbi a seu povo, enfatiza a liberdade e incita-o à luta. Esses discursos servem de cutiladas ao espectador para que ele reflita sobre o momento presente e sinta o desejo de mudar a sua realidade. Notemos que Zumbi diz que é liberdade, num primeiro momento: "Ser livre num é encostar o corpo / Ser livre é trabalhar e vigiar e poder continuar senhor de si. Quem procura na vida só o que é doce, não vai ter nem doce e nem fel, vai ser vazio e sem rezina, homem perdido pra vida no fato e na verdade", I, 35.

Num segundo momento, Zumbi dá ênfase ao trabalho livre, à necessidade de ser dono do meio de produção: "Disse e vou dizer. Liberdade é o trabalho que dá e o trabalho só é livre quando se é dono dele. Fazendo ele pra nós e não nós pra ele como o branco quer". (I, 38). Não seria isso uma advertência ao proletariado?

Todavia, o discurso de Zumbi de maior relevância para o momento extratextual, é permeado por um coro e é proferido antes de sua morte, quando da entrega do rei

nado a Ganga Zumba:

"Eu vivo num tempo de guerra
Eu vivo num tempo sem sol
 Só quem não sabe das coisas
 É um homem capaz de rir,
Ai triste tempo presente
em que falar de amor e flor
é esquecer que tanta gente
tá sofrendo tanta dor,

Todo mundo me diz
 que devo comer e beber
 mas como é que eu posso comer
 mas como é que eu posso beber
 se eu sei que estou tirando
 o que vou comer e beber
 de um irmão que está com fome
 de um irmão que está com sede
 de um irmão,

Mas mesmo assim eu como e bebo,
 Mas mesmo assim, essa é a verdade.

Dizem crenças antigas
 que viver não é lutar,
 Que sábio é o que consegue
 ao mal com o bem pagar.
Quem esquece a própria vontade,
quem aceita não ter seu desejo
é tido por todos um sábio.

É isso que eu sempre vejo
e é a isso que eu digo Não!

Eu sei que é preciso vencer
 Eu sei que é preciso brigar
 Eu sei que é preciso morrer
 Eu sei que é preciso matar.

(...)

Se você chegar a ver
essa terra da amizade,
onde o homem ajuda o homem,
pense em nós com bondade."

(II, 49/50) (grifo nosso)

De acordo com os grifos, essa fala de Zumbi mostra a escuridão do momento histórico, enfatiza a necessidade de lutar, mostra a importância de gritar contra o poder que oprime o homem, e imprime esperança no futuro.

Duas canções da peça, aliás, imprimem esperança no futuro, demonstrando resistência tanto ao momento histórico textual como ao extratextual, pois: "na resistência aos ídolos, a voz do canto chama a si todos os tempos. Evoca o passado, provoca o presente, invoca o futuro e o convoca" (39). Vejamos as duas canções paralelamente:

"Pra você que chora
e sofre tanto tempo, amor
vou contar daixinho,
um sonho, que nasce de nós
dois,
Um sonho lindo de nós dois
você vai ver, ai você vai ver
Surgir de nós
alguém que vai
ser bem mais que nós
ser o que não posso ser.

Enxuga os olhos
não chore mais meu triste
amor

pois deste abraço
é um rei que vai nascer
é um rei que nova vida
vai trazer, você vai ver
ai, você vai ver surgir
de nós",
(I, 38).

"Upa negrinho! upa!
Upa prá lá e prá cá
Virge que coisa mais linda
Upa! negrinho começando a
andá

Cresce negrinho me abraça
Cresce me ensina a canta
Eu vim de tanta desgraça
mas muito te posso ensinar
Ziqizira, posso tirar
Valentia eu posso emprestar
Mas liberdade só posso
esperar",

(I 44).

Ainda devemos salientar que Guarnieri e Boal contruíram a fábula de Zumbi através de uma linguagem própria, isto é, uma linguagem que consegue plasmar

o universo contextual com verossimilhança, dado que fazem determinadas distorções da língua oficial na voz do negro (nossum reis, queremos terra, acabã, gunverno" etc.) e primam por uma linguagem oficial quando se elementos brancos ou quando é o grupo que "toma a palavra" (40)

Quanto à religião, eles lhe acentuam o caráter eclético, a convergência da religião oficial do país (o catolicismo) com a mitologia proveniente dos países africanos: "Perdoai, Ave Maria, /Ave Maria cheia de graça/Olorum, Amém, Amém, Amém", (I, 36).

c) O nível cênico:

A respeito do nível cênico é Boal quem nos informa sobre as quatro técnicas fundamentais que provocaram a sadia desordem no texto, necessária para que eles iniciassem, com "Tiradentes", a proposição de um novo sistema. São as seguintes (41):

1. Desvinculação ator/personagem.

Para Boal, "assim nasceu o teatro". Na tragédia grega dois e depois três atores alternavam entre si a interpretação de todos os personagens constantes do texto. Para isso, utilizavam máscaras, o que evitava a confusão da platéia. No nosso caso, tentamos também a utilização de uma máscara; não a máscara física, mas sim o

conjunto de ações e reações mecanizados dos personagens. Cada um de nós, na vida real, apresenta um comportamento mecanizado, prēestabelecido, Criamos vícios de pensamento, de linguagem, de profissão, Todas nossas interrelações se padronizam na vida quotidiana, Estes padrões são nossas "máscaras", como são também as "máscaras" dos personagens. Em "Zumbi", independentemente dos atores que representavam cada papel, procurava-se manter, em todos a interpretação da "máscara" permanente de cada personagem interpretado. Assim, a violência característica do rei Zumbi era mantida, independentemente do ator que o interpretava em cada cena, A "aspereza" de Dom Ayres, a "juventude" de Ganga Zona, o caráter "material" de Gongoda, etc., igualmente não estavam vinculados ao tipo físico ou características pessoais de nenhum ator, É verdade que as próprias áspas já dão idéia do caráter genérico de cada "máscara". Por certo, este processo jamais serviria para interpretar uma peça baseada em escritos de Proust, Joyce, Porém, "Zumbi", era texto maniqueísta, texto de bem e mal, de certo e errado: texto de exortação e combate. E, para este gênero de teatro, este gênero de interpretação adequava-se perfeitamente. (...) Em "Zumbi", cada momento da peça era interpretado "presentemente" e "conflitualmente", ainda que a "montagem" do espetáculo não permitisse esquecer a presença do grupo narrador da história, : alguns atores permaneciam no tempo e no espaço dos espectadores, enquanto outros viajavam a outros lugares e épocas. Resultava daí uma "colcha de Retalhos"

formada por pequenos fragmentos de muitas peças, documentos, discursos, e canções. (...) Existe, em geral, vigente, o gosto de inserir cada peça nacional no contexto da história do teatro; e, muitas vezes, esquece-se de inseri-la no próprio contexto da sociedade Brasileira. Assim, embora a História do Teatro seja farta de amostras anteriores, o importante nesse novo procedimento do Arena reeria-se principalmente à necessidade de extinguirmos a influência que sobre o elenco tivera a fase realista anterior, na qual cada ator procurava exaurir as minúcias psicológicas de cada personagem, e ao qual se dedicavam com exclusividade. Em "Zumbi" cada ator foi obrigado a interpretar a totalidade da peça e não apenas um dos participantes dos conflitos expostos".

2. Perspectiva narrativa única,

"Fazendo-se com que todos os atores representassem todos os personagens, conseguia-se o segundo objetivo técnico dessa primeira experiência: todos os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores. O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava narrativamente a ser contado por uma equipe, segundo critérios coletivos: "nós somos o Teatro Arena" e "nós, todos, juntos, vamos contar uma história, aquilo que semelhantemente pensamos sobre ela". Conseguiu-se assim um nível de "interpretação coletiva".

3- Ecletismo de gênero e estilo,

"Dentro do mesmo espetáculo percorria-se o caminho que vai do melodrama mais simplista e telenovelesco à chanchada mais circense e vodevillesca. Muitos julgaram perigoso o caminho escolhido e várias advertências foram feitas sobre os limites por onde caminhava o Arena; tentou-se mesmo uma enérgica demarcação de fronteiras entre a "dignidade da arte" e "fazer rir a qualquer preço". Curioso que as advertências foram sempre dirigidas à chanchada e nunca ao melodrama que, no extremo oposto, corria os mesmos riscos. Talvez isso se deva ao fato de que a nossa platéia e a nossa Crítica já se habituaram ao melodrama e as oportunidades de riso andem escassas nos dias que correm.,.,

Também em estilo, e não apenas em gêneros, instaurou-se o salutar caos estético. Algumas cenas, como a do "Danzo", tendiam ao expressionismo, enquanto que outras como a do Padre e a da Senhora Dona eram realistas e da Ave-Maria simbolista e do twist beirava o surrealismo, etc:.,.,

Em teatro, qualquer quebra desentorpece, as regras tradicionais do "playwriting" americano receberam o "comic relief" como forma de estímulo. Aqui, obtinha-se uma espécie de "stylistic relief" e a platéia recebia satisfeita as mudanças bruscas e violentas."

4- O uso da música.

"A música tem o poder, independentemente de conceitos, preparar a platéia a curto praso, ludicamente, para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música. Um exemplo esclarece: sem música, ninguém acreditaria que às margens plácidas do Ipiranga ouviu-se um grito heróico e retumbante, ou que, qual cisne branco em noite de lua algo desliza no mar azul. Da mesma maneira, e pela forma simples com que a idéia está exposta, ninguém acreditaria que esse "é um tempo de guerra" se não fossem a melodia de Edú Lobo."

Segundo Boal, o uso das quatro técnicas tinha por objetivo a síntese das duas fases anteriores do desenvolvimento artístico do Arena: 1- a fase realista em que a preocupação máxima consistia na busca de singularidades, na descrição mais minuciosa e veraz da vida brasileira, em todos os seus aspectos exteriores, visíveis e acidentais. Essa fase incorria no risco de tornar a obra de arte inútil, pois se se a concebe como forma de conhecimento, o artista se obriga a interpretar a realidade, tornando-a inteligível, o que não é possibilitado pela mera reprodução da realidade: "o critério de semelhança na obra de arte é a medida de sua ineficácia". 2- a fase da nacionalização dos clássicos" (Moliéri Lope de Vega, etc.) que se dedicava ao oposto: passaram a tratar apenas com idéias, vagamente corporificadas em fábulas. Nesse procedimento os "tipos" eram vagamente colocados

em referência com a vida e a gente brasileiras. Aí estava outro perigo, no entanto, o universal "flutuava" sobre o Brasil. Havia, então, a necessidade de se sintetizar: de um lado o singular, de outro o universal. "Tínhamos que encontrar o particular típico".

O problema, para Boal, foi em parte resolvido utilizando-se um episódio da História do Brasil, o mito de Zumbi, e procurando recheá-lo com dados e fatos recentes, bem conhecidos pela platéia. (...) A verdadeira síntese, é certo, não se lograva; conseguia-se apenas - e isto já era bastante - justapor "universais" e singulares amalgamando-os: de um lado a história mítica com toda a sua estrutura de fábula, intacta; de outro, jornalismo com o aproveitamento dos mais recentes fatos da vida nacional. A junção dos dois níveis era quase simultânea, o que aproxima o texto dos particulares típicos.

E "Zumbi" preencheu sua função e representou o fim de uma etapa de investigação. Concluiu-se a "destruição do teatro e propôs-se e início de novas formas. (42)

Dada por Boal a descrição das quatro técnicas que transformaram Zumbi em uma peça revolucionária e genitora de um novo sistema estético para o teatro brasileiro (O Sistema Coringa), basta dizer que essas técnicas remontam sobretudo a Brecht, o que significa que Guarnieri e Boal fizeram uso das concepções brechtinianas para a elaboração de um teatro eficaz ao público brasileiro,

A desvinculação ator/personagem, a perspectiva narrativa, o uso da música são atitudes épicas genuínas que levam ao distanciamento e possibilitam o juízo crítico do espectador (43). Além dessas principais técnicas citadas pelos autores, eles fizeram uso de outros recursos cênicos e estilísticos do teatro épico, tais como: a ironia, o cômico, o uso de slides e a exortação direta e constante do espectador para que ele não se esqueça de que está no teatro, técnicas de estranhamento, portanto,

Sobre o uso da ironia já discorreremos no tópico anterior, exemplifiquemos, então, o uso dos demais recursos.

Um dos melhores momentos cômicos da peça é o quadro que fala do diário da viagem do capitão João Blaer e que deve ser lido comitadamente aos "Cacos Oficializados". Vejamo-lo:

"Diário de Viagem"

(...)

Capitão -"Partimos no dia 1º. (I) No dia 2 topamos com um monte chamado Elinga. (II) ali caminhamos duas milha e topamos com o rio chamado Sebauma, onde nossos índios fisgaram muitos peixes chamados Tairairais.

-No dia 3 topamos com o monte chamado Tamala onde pernoitamos. (III)

-No dia 4 topamos com um antigo engenho por nome São Miguel (IV) caminhamos uma milha pequena quando topamos com alguns mundéus (V) isto é, armadilhas de pegar caça, as quais porém estavam vazias. Mandamos nossos índios examinar se por ali havia pegadas de negros.

-No dia 5 topamos com um grande pássaro Enijma, (VI) que em nossa língua quer dizer (VII) Pássaro de Chifre (IX). O capitão dos nossos índios o abateu com uma flecha e jantamos bem.

-No dia 5 continuamos em vão a caça dos negros.

"Cacos Oficializados"

I-Oh captain, my Captain.

II- J'adore les tropiques

III- Foi lá que se deu o crime da mala?

IV- Pour nous les français c'est Saint Michel.

V- Q'uest que c'est bun déus?

- Eu dissé mundéus, com M de...

- Mon Dieu!

VI- Quer parar? (Afrescalha de vez porque todos falam e não prestam atenção: bicha mesmo).

-Continuez s'ill vous plait!

-No dia 7 topamos com um monte chamado Taipou (X)
 -No dia 8 topamos com o rio Segou, (XI)
 -No dia 9 topamos com dois montes alcan- tilados aos quais se dá o nome de Gras- qua e continuamos a procura dos negros.
 -No dia 10 topamos com os rios Paranga- bo e Paraiba.
 - No dia 11 topamos com o monte Itabaú- na.
 -No dia 12 topamos com os negros (Pausa) Cada negro!
 Caminhamos toda a madrugada e no dia 13 estávamos de volta ao nosso povoado. Der- rotadas".
 (I, 40/41).

VII- Não sei se deva.
 - Deva! Deva!
 IX- Comme le diable au oi- seau avec le corne!
 X- Escreve-se Taipou, mas lê-se Taipou (em : in- glês).
 XI- Son cul."

Quando descrevem os métodos de tortura utilizados para castigar o negro, a indicação cênica diz o seguinte:

"(Três atores revezam-se na descrição científica, sli- des ilustrativos são manipulados por um quarto ator; um quinto arranja a tela)". (I, 32)

As exortações ao espectador estão presentes do início ao final da peça. Vejamos algumas:

1- "O elenco do Arena começa a cantar:

(1) O Arena conta a história
 pra você ouvir gostoso,
 quem gostar nos dê a mão
 e quem não, tem outro gozo",

(I, 31)

2- "Cantador:

É justo nesse instante, instante de espanto e emoção
 que paramos nossa estória prá aliviar atenção,
 Temos nós nosso direito de dar descanso a falação
 Tome café no barzinho que depois vem continuação,
 Até já meu senhorzinho, se não gostou peço perdão,
 Até já irmão! até já irmão,"

(I, 47)

3. "Cantador 1:

E chega pois o momento
 Por você tão esperado
 de ter prosseguimento
 a estória em bom contato
 de Zumbi dos Palmares,
 E do branco alvoroçado
 Contra o quilombo negro
 em grande guerra devotado".

(II. 47)

Cremos que a necessidade sentida pelo grupo do Arena de mudar a forma teatral de então: foi amplamente preenchida por Arena Conta Zumbi. Essa peça representou e representa mais uma grande conquista dentro do panorama do teatro brasileiro: ela surgiu com objetivo renovador e contestatório. O momento presente era um tempo de guerra tão aguerrida que tornou canhestro a forma anterior do teatro. E para Guarnieri representou uma nova fase: a da parceria, a da aproximação maior com Brecht. Essa peça representou um momento de comunhão profunda dentro de sua dramaturgia: a comunhão inclusive no processo criativo de confecção textual. E essa confecção textual que justapõe, amalgamando, "universais" e "particulares", consegue justamente através desse processo, ter força parabólica parabólica para incitar nos à análise crítica de nossa realidade, a despertar em nós, associado ao gozo estético, a ânsia pela libertação, sem cair, contudo na propaganda ou no panfleto.

Zumbi cumpre seu objetivo: ajuda a contar a História brasileira, uma vez que desmascara os "mitos habilmente elaborados e hoje solidamente arraigados do caráter pacífico do nosso processo his-

tórico e do nosso sistema escravista" (44) e ajuda a fazer a História ao despertar o homem brasileiro para a realidade presente.

Notas:

- 1- O palco Amordaçado, Avenir Editora, RJ, 1979. (p. 9).
- 2- Lembre-se que nos inícios dos anos 60 o teatro buscava uma aproximação maior com o povo e com a realidade brasileira. Leve-se em conta a atividade teatral realizada pelos CPCs e pela UNE VOLANTE.
- 3- Yan Michalski in Palço Amordaçado e Tânia Pacheco in: Anos 70 Teatro, relacionam as peças censuradas ou cortadas pela Censura, desde o ano de 1964 até os anos mais recentes.
- 4- Nessa época eles eram donos do Arena.
- 5- "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri", Encontros com a Civilização Brasileira, nº 1, RJ, 1978 (Fernando Peixoto) (p. 110).
- 6- Vide apêndice "O Sistema Coringa".
- 7- Ob. cit. p. 110.
- 8- idem ibidem.
- 9- idem, ibidem.
- 10- Vide apêndice "O Sistema Coringa".
- 11- idem.
- 12- idem.
- 13- idem.
- 14- "Mais um ato". Depoimento (?) (Xerox conseguido no Arquivo da Folha de São Paulo).
- 15- Vide apêndice "O Sistema Coringa".
- 16- Cândido, Antonio. "Crítica e sociologia" in: Literatura e Sociologia. Ed. Nacional. SP. 1976, (p. 12).

- 17- Décio Freitas in- Palmares - A guerra dos escravos - Movimento. Porto Alegre. 1973; observa sobre a origem dos escravos: "(...) Apenas porque os documentos aludem a negros "da Guiné", "Ardras", "Congos", "Angolanos", "Minas", "Cafres", de Cabo Verde ou São Tomé, não devemos supor que eles possuíam uma origem étnica ou cultural comum. Estas indicações indicam tão-somente as feitorias africanas por onde os negros haviam sido exportados para o Brasil, (...) E por falar em Angola, este era um termo geográfico geralmente aplicado a todas as missões e feitoria portuguesas, compreendidas as que ficavam na margem setentrional do rio Congo. Nunca houve um Estado Angolano, sendo tão-somente uma designação geográfica inspirada aos lusos pelo nome de um dos inúmeros soberanos da região." (pp. 46/47).
- 18- Décio Freitas, Ob. cit. pp, 30/31. (Aqui ele faz um arrolamento dos métodos de tortura utilizados contra os negros, dos quais a maioria foi citada por Guarnieri e Boal).
- 19- Para Clóvis Moura (Os quilombos e a rebelião negra, Brasiliense. SP, 1981), "é justamente no abandono do trabalho que o escravo dinamiza (por negação) o sistema e se afirma como sujeito histórico coletivo". (p. 9)
- 20- Expressão de Décio Freitas. Ob, cit,
- 21- Após fazer exposição do métodos de tortura utilizados pelos senhores de engenho com os escravos, Décio Freitas nos diz: "A consequência derradeira de tudo isso era a alienação da própria identidade humana do escravo. Então, como queria a lei, ele não se distinguia de um animal. Para evitar este lúgubre desfecho muitos se suicidavam, outros tentavam resgatar a sua humanidade pela fuga. Mas a própria fuga não foi uma forma eficaz de libertação enquanto não descobriram a região de Palmares, convertendo-a inicialmente nem refúgio seguro e depois num foco insurrecional." (Ob, cit, p. 33).

- 22- Dêcio Freitas registra os seguintes quilombos pertencentes ao Quilombo de Palmares: Macaco (1500 casas), Amaro Subupira, Osenga, Zumbi, Acotirene, Tabocas, Andalaquituche, Alto Magano e Ciriva. (Ob. cit. p. 70).
- 23- Ob. cit. p. 70.
- 24- Ob. cit. p. 64.
- 25- Dêcio Freitas observa: "A peremptória afirmação de Carrilho de que os Palmares estavam completamente destruídos só se podia explicar pelo intuito de obter da coroa recompensas e mercês proporcionais à magnitude do feito." (Ob. cit. p. 11).
- 26- idem, ibidem, p. 107.
- 27- Dêcio Freitas chama a atenção para a hostilidade dos paulistas, temidos na época por suas crueldades.
- 28- Ob. cit. p. 111/112.
- 29- Ob. cit. p. 114.
- 30- Ob. cit. p. 117.
- 31- Ob. cit. p. 100.
- 32- Ob. cit. p. 113
- 33- Ob. cit. p. 116.
- 34- Ob. cit. p. 166.
- 35- "Quando as crônicas da África ou de Palmares falam em "rei", empregam o termo por analogia. Aqueles europeus do século XVII não concebiam outra forma de chefia e à falta de melhor termo denominavam os chefes africanos ou palmarinos de "reis". Nada seria errôneo, contudo, que confundir estes "reis" com a categoria histórica homônima dos monarcas hereditários da Europa do século XVII. Geralmente falando, os chefes africanos eram eleitos e tinham bem poucos poderes absolutos. Um traço diferenciava de maneira muito nítida a autoridade dos chefes africanos e palmarinos: ao passo que a primeira se baseava em laços

de parentesco, a de Palmares, onde não podia haver tais laços, tinha uma base essencialmente territorial," (Décio Freitas, ob. cit, p. 101),

- 36- Boal, vide apêndice, "O Sistema Coringa".
- 37- Omar Ferri e Jair Lima Krischke denunciaram na palestra "Repressão no Cone Sul", no 10º Congresso Brasileiro de Comunicação Social, realizado entre 28 de outubro e 1º de novembro de 1981, os bárbaros métodos de tortura utilizados pelos países sul-americanos para manterem seus regimes autoritários em vigência.
- 38- Relembre-se a constante presença Americana nos golpes de estado instauradores de regimes autoritários.
- 39- Alfredo Bosi. Ob. cit. p. 113.
- 40- Décio Freitas observa que os palmarinos utilizaram - se da língua oficial em face da miscelânea de origem dos escravos. Havia uma confluência de escravos de vários e variadas "nações" africanas.
- 41- Boal. "O Sistema Coringa", vide apêndice.
- 42- idem, ibidem.
- 43- idem, ibidem.
- 44- Décio Freitas, ob. cit, p. 9.

4) Um Grito Parado no Ar: a parábola da resistência

FP - "Houve eficácia nesse teatro de ocasião?"

GG - "Sinceramente, sem modéstia, acho que manteve viva muita coisa do teatro. Manteve a resistência, a vontade de não calar, de não aceitar a mentira, de procurar descobrir a verdade, este já onde estiver. Manteve certo compromisso." ("Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri, a Fernando Peixoto," in Civilização Brasileira, nº 1 RJ. 1978).

a) O "teatro de ocasião".

Dado o golpe de Estado em 1964 e assentados no poder sob o lema "desenvolvimento e progresso", os articuladores do regime autoritário, ajudados pela "classe média - que marchara com Deus e pela família em defesa de nossas tradições" (1) - iniciaram uma investida drástica contra a arte brasileira através do meio mais poderoso que tinham em mãos: a Censura. É indiscutível que foi do teatro que a censura abusou de forma mais irracional e irascível, chegando a proibir peças poucas horas antes do espetáculo (2). Sobre esse aspecto da Censura diz o crítico Yan Michalski (3): "Fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da Censura se tornaria rapidamente uma impossibilidade, a partir do momento em que o regime implantado em 1964 começou a definir as suas características.

A presença das autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade e não raras vezes com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável".

Se até 1968 já era grande o rol de peças censuradas ou que haviam sido cortadas pelas tesouras dos órgãos censores (4), (quando não o elenco atacado pelos membros do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), como aconteceu com o elenco de *Roda Viva* (5), a partir desse ano com a decretação do Ato Institucional nº 5, havia em 13 de dezembro, muito mais se obscureceu o caminho da expressão teatral e da livre expressão, pois esse Ato, conforme observação de Mariângela Alves de Lima (6): "desorganizou os últimos setores que ainda permitiam ouvir os murmúrios da discordância social". Depois disso, observa ela, "o país se dividiu, silenciosamente, entre os poucos comandantes e os muitos comandados". Prisão, tortura, morte e exílio, eram o pano de fundo da farsa do "milagre brasileiro" e dos slogans à la "Brasil: Ame-o ou Deixe-o".

Vivendo na pele o que para a população geral era camuflado, o Teatro viveu momentos confusos e abriu caminhos e descaminhos; o teatro de agressão (7), "teatro de evasão" (8), teatro de ocasião. De modo geral, em comparação ao que fora antes de 1964, ele traçou seu descaminho , conforme observou o diretor/crítico Fernando Peixoto em 1978: "a partir de 1968, o Teatro começou a caminhar lentamente para o que é hoje, quer dizer, para o comércio mesmo, para a mercadoria..." (9).

Guarnieri por^{ém}, que vê o ano de 1968 ... como divisor de águas entre a era da vitalidade do teatro brasileiro e a época de maior sufoco, que desencadeou uma dramaturgia de apartamento - o indivíduo fechado dentro de si mesmo -, e faz com que o povo, como personagem, deixasse o palco (10), não se intimidou com os ardis da Censura e abriu caminho caminhando (poderíamos dizer resistiu) , agora através do "teatro de ocasião", o qual se define como aquele teatro possível, mas não passível, no momento. Em 1979 Guarnieri declarou sobre os anos 70: "... a década de setenta foi a década de maior escuridão, de maior sufoco. Onde, ao lado de uma censura terrível, a gente tinha de defender também a capacidade que o homem tem de compreender sua realidade e lutar contra ela. Quer dizer, contra o racionalismo que estava se instalando" (11);

Em 1971, ainda no uso da parábola como advertência, Guarnieri cantou mais uma vez a liberdade, através de Castro Alves Pedepassagem e em 1973, deu um ar mais sisudo à parábola da advertência, transformando-a em grito de resistência mesmo. Nesse ano foram a cartaz duas peças suas: Botequim e Um Grito Parado no Ar.

A primeira foi para Guarnieri uma forma de tentar dialogar com o povo e pessoalmente disse-nos que esta peça representou uma arrebatadora; através dela ele conseguiu arrebatando uma série de preconceitos, inclusive alguns de nível pessoal (12). A segunda foi para ele uma forma de se comungar com o público, Eram autor e público dando-se as mãos na resistência...

Para Fernando Peixoto Botequim e Um Grito Parado no Ar evidenciam uma postura nova, agressiva, sofrida, angustiada, mas igualmente sincera e contagiante. Os dois textos mostram a realidade do Brasil de hoje desnudada, isenta de mistificação e mentira, teatralizada com inteligência e sensibilidade. É o mesmo Guarnieri de antes, fiel a seus primeiros compromissos, mas transformado, dilacerado pela experiência histórica de seu povo. Botequim e Um Grito Parado no Ar são quase uma mesma peça, dividida em dois momentos, em dois temas, em duas situações. São duas confissões, dois vômitos." (13).

b) A peça e os três planos que a compõem:

Antecedendo a análise textual de Um Grito Parado no Ar, se faz necessário esclarecer que o texto em nossas mãos, publicado pela Editora Monções Ltda, em 1973, não traz a letra da música, tema da peça, e apenas faz referências às entrevistas supostamente gravadas pelos atores da peça retratada dentro da peça. A falta dessas entrevistas, realizadas com representantes de variadas camadas sociais (a prostituta, o pedreiro, o feirante o bancário, o professor), empobrecer-nos-á de certa forma o trabalho, por que essas entrevistas fazem parte de um dos três planos que organizam a estrutura da peça. Todavia, essa falta não invalidará nosso trabalho uma vez que através da análise dos outros planos e de referências a esse terceiro, torna-se nos possível captar a essência de Um Grito Parado no Ar.

Por já termos nos referido à organização da estrutura da peça em estudo através de três planos, lembremos que não consideramos como nossa essa observação/ interpretação, filha que é de Fernando Peixoto, e reproduzimo-la, com o acréscimo de algumas observações por tratar-se de interpretação coerente, feita por quem trabalhou com o texto, amadureceu-o, carregou-o consigo e lhe deu mais vida.

Fernando Peixoto dirigiu o espetáculo de Um Grito Parado no Ar.

Reproduzamos o que Fernando disse, (14):

"A estrutura de Um Grito Parado no Ar é organizada pela interpretação dialéticas de três palnos:

- Um grupo de artistas, um diretor e cinco atores, procura realizar um trabalho, enfrentando toda sorte de pressões externas, cujas causas são apenas sugeridas pelo autor; o trabalho está sendo minado por uma infraestrutura repressiva, que provoca uma crise de conseqüências insuspeitas; a peça que este grupo está procurando encenar é mostrada através de cenas isoladas, mas nunca totalmente de finida: - o que fica evidente é que trata de uma espécie de painel da vida numa grande cidade, no caso certamente São Paulo; estes artistas compreendem a necessidade e o sentido de montarem um texto que mostra a vida do povo e suas contradições, mas estão incapacitados para o trabalho pela ameaça constante da crise econômica e por suas conseqüências - o desespero pessoal, discussões mesquinhas, ridículas; problemas pessoais que castram o relacionamento entre os personagens e que impedem a criação de um clima tranquilo para o exercício de uma atividade criadora conseqüente. Guarnieri deixa evidente que boa parcela da crise do teatro brasileiro, do desespero de muitos de seus artistas, nasce de uma insegurança de trabalho, de ausências de condições materiais psicológicas para o exercício da profissão. As causas de tu

do isso são em última análise, o trabalho idealista realizado sob a ameaça constante da censura, sobretudo da censura econômica, que hoje limita, mais que tudo, o desenvolvimento de um teatro livre, crítico, transformador, verdadeiro.

- Em outro plano estão os poucos momentos em que diretor e atores conseguem vencer, ao ^{mesmo} aparentemente, seus problemas pessoais, e chegam a trabalhar. São mostrados exercícios de interpretação, laboratórios e improvisações, discussões sobre os personagens. O espectador assiste ao processo da criação do ator. A mística do teatro é desnudada. O teatro aparece como um trabalho intelectual e braçal, difícil e incerto, confuso e lógico, racional e irracional, controlado e instintivo. Algumas cenas são ensaiadas, mas logo interrompidas: os atores não conseguem deixar de serem eles mesmos, seus problemas pessoais explodem e intervêm no processo de criação. Um ator se revolta com violência e lucidez: denuncia uma crise que esmaga o teatro brasileiro de hoje: os atores estão se trancando num mundo abstrato, ridículo, individualista, vazio, fechado. Sem dúvida um dos maiores problemas do teatro brasileiro em nossos dias é o fato evidente de que a verdade está cada vez mais ausente da literatura dramática e do palco. É substituída pela institucionalização de uma fábrica de ilusão e mentira ou é soterrada pelo desespero pessoal e místico de muitos que mergulham dentro de si mesmos, confundem a realidade obje

tiva com os probleminhas ridículos de cada um, fecham os olhos para o que os cerca. E, é evidente, tudo que conseguem expressar é o máximo uma visão pessoal em forma de psicodrama, um vômito pessoal, pequeno, socialmente irresponsável. Os atores de Um Grito Parado no Ar, como muitos atores e diretores de nosso movimento teatral, buscam em si mesmos a apreensão de uma realidade que está fora deles. Não é através de laboratórios herméticos e de exercícios corporais e espirituais obstratos que um ator conseguirá trazer para o palco a vida de um operário. Este conhecimento precisa ser buscado na realidade objetiva. A denúncia de Guarnieri possui um significado profundo.

- Num terceiro plano estão as entrevistas com o povo, todas autênticas, gravadas nas ruas de São Paulo. Na peça dentro da peça seriam entrevistas realizadas pelos atores para servirem de material de estudo para a criação de seus personagens, ou de estímulos de conhecimento para a articulação de exercícios e laboratórios de improvisação. Na peça de Guarnieri são mais de um tipo de denúncia, que o espetáculo incorpora: os depoimentos do povo, na realidade gravados nas ruas pelos próprios atores da Companhia de Othon Bastos, falam de uma realidade objetiva que contrasta ferozmente com o que é debatido no palco. O mundo fechado dos personagens é interrompido pela voz do povo, que fala de seus problemas. Elas evidenciam cla

ramente o que o teatro não consegue explicar. Quando o po vo fala no palco através das caixas dos alto-falantes do gravador (que é um dos personagens-chaves do espetáculo), os atores fazem silêncio. Estão impotentes diante do real.

Estes três planos, "prosegue Fernando," foram um todo. Cada um expressa uma postura, mas é o confronto e a articulação que se estabelece entre eles que define cenicamente o significado de Um Grito Parado no Ar. (...) Em Um Grito Parado no Ar a emoção está manipulada a serviço de uma reflexão. O espectador ri e chora, se diverte e se angustia. Mas, sobretudo reflete. Diante de si está um pouco da vida de todos os dias dos que fazem teatro no Brasil de hoje. Mas Guarnieri não se detém nestes limites: a peça mostra a vida do cidadão brasileiro, de hoje, seja qual for sua profissão, sua inquietação, sua vontade de realização. O teatro é utilizado para uma reflexão sócio-cultural mais ampla".

Observemos os planos de que nos fala Fernando Peixoto, não nos esquecendo, porém, da articulação, do entrecruzamento existente entre eles.

No primeiro plano, Fernando refere-se à censura econômica, segundo ele, a maior limitadora, na época do teatro livre/crítico/transformador. Frisemos que

Guarnieri ao discutir aparentemente o problema do teatro, na época estava, obviamente, impossibilitado pela censura de falar nela, mas representou-lhe claramente o caráter opressivo através dessa sua outra forma de manifestar-se. Se, portanto, nenhuma vez os atores se referem aos cortes textuais da Censura, oito vezes eles são atingidos por seus cortes econômicos.

Logo no início ficamos sabendo por Euzébio que a situação financeira do grupo é periclitante e que há perigo de eles perderem o equipamento necessário para a montagem da peça:

Euzébio

"Vai gozando... vai gozando!... Se o moço aí não tomá uma providência urgente... não tem estréia... Os homens vieram para levar tu do... Queriam levar hoje mesmo. Tirei o grã vador da mão deles... Usei de muita lábia... Se não, tchau!"

Augusto

"Estão devendo muito?"

Euzébio

"Estou te dizendo. Estão devendo tudo. Deram a entrada e nada mais. Os homens estão loucos, rapaz... Diz que não protestam as promissórias pra não prejudicar ninguém. Mas querem os aparelhos de volta... De camaradgem, heim..." (p. 13).

Depois, o eletrecista quer desmanchar a caixa de luz:

Euzébio

"Espera um pouco que o eletrecista está que

rendo desmanchar a caixa de luz."(p.18)

Mais tarde, ficam privados do tapete que haviam encomendado:

Euzébio

("Ao fundo) Fernando!..., O tapete, ô (polegar para baixo") (p,22)

Logo mais se certificam da impossibilidade de serem noticiados pelo jornal;

Euzébio

("Que atendeu o telefone) Fernando... É da agência,.. Diz que sem tutu não dá pra sair nenhum tijolinho no jornal... Precisa pagar na ficha..." (p. 26)

Em seguida é a vez do Banco fazer sua pressão:

Fernando

"Do banco?"

Euzébio

"É, o Carlos Armando... Diz que caiu um cheque frio lá e que não dá mais pra compensá, não..."

Fernando

"Mas como cheque frio?"

Euzébio

"É um cheque frio, vosso, de quatrocentos e poucos contos, que não dá pra pagar, porque não tem fundo... e que precisa dar um jeito até amanhã sem falta porque o cara vai sacar de novo..." (p. 50)

Noutro momento, os refletores são levados embora:

Euzébio

"Acho que estava... Tão no urdimento, rapaz... Estão pegando os refletor! Vamo lá, Fernando! . ." (p. 70)

Pouco depois ficam sem o gravador:

"Nara corre para o gravador e torna a colocar a música. Entra um homem que sem dizer palavra desliga o gravador e vai saindo com ele..." (. 86)

No final, cortam-lhe a luz:

"Apagam-se as luzes...,"

Euzébio

Lá se foi o fusível... Deixa que eu vou vê..
(...)

Euzébio

Fusível nada... Cortaram a luz mesmo... Os
homens saíram daí agorinha..." (pp. 97/98)

As conseqüências dessa crise econômica de que nos fala Fernando, desespero pessoal, discussões mesquinhas, problemas pessoais, que evidenciam a crise do teatro brasileiro, fica nítida no texto por meio do relacionamento dos artistas entre si: apesar de perseguirem o mesmo objetivo e da "amizade geral" que os une, eles se provocam mutuamente, se ofendem e chegam até à agressão moral. Esse clima perpassa quase toda a peça enquanto os atores não estão concentrados nos exercícios de laboratório. Vejamos uma passagem ilustrativa desse clima de provocação e agressão mútuos:

Amãnda

"Nãõ, sem tapete, nãõ vem que nãõ tem. Nãõ faço nãõ..."

Fernando

"Pois entãõ vai girar sua bolsinha na rua e paga o tapete!"
(...)

Fernando

"Nãõ enche, Amãnda... Jã nãõ bastam as dificuldades..."

Amãnda

"E nãõ grita comigo, nãõ. Nãõ suportõ diretor que berra... Muito menos marido!"

Flora

("Terrível) Melhorou da voz, meu anjo?"
(pp. 23/24)

Situando-se ainda nesse plano, convém não esquecer que Guarnieri retratou um problema sério do ator na época: a falta de regulamentação dessa profissão, somente reconhecida alguns anos depois:

Fernando

"Passa pro Rafael,... É ator ou não é,..."

Augusto

"Sou nada... A profissão não existe... Cadê a regulamentação, heim? Responda quem for ca paz!..."

Quanto ao segundo plano, quando a "mística do teatro é desnudada", atentemos primeiro para o que Fernando diz: "o teatro aparece como um trabalho intelectual e braçal, difícil e incerto, confuso e lógico, racional e irracional, controlado e instintivo". Esse aspecto fica de lineado na dificuldade que o grupo tem em se concentrar nos exercícios de laboratório. O início do ensaio vai sendo protelado por razões diversas concernentes tanto ao atraso de uma atriz, como a provocações pessoais dos atores. A irracionalidade e instintividade do trabalho teatral do ator é mostrado no momento em que Euzébio, representando o investigador, esbofeteia Augusto pra valer:

Euzébio

(Dando-lhe uma tremenda bofetada) Sobrenome, cachorro!... Augusto levanta-se louco da vida."

Augusto

"Por que não vai batê naquela fétida da tua mãe, cachorro!"

Fernando

"Não desconcentra, pô..."

Augusto

"Não desconcentra! Me abalou o dente. Olha só, ô! Pô... Assim não dá..." (pp.31/32)

Outro momento há em que ator e personagem se confundem: Amanda traz à tona os problemas conjugais que está tendo:

Amanda

"Lembra como a gente era... Lembra, Fernando lembra... Caramba dois caras mais do que cem por cento, mais do que legais... Com suas tolices, suas caturrices, até mesmo burrice em certas coisas..." (...)

"Você percebe que você não ouve mais, Fernando? Você não ouve mais,.. Surdo, mudo e morto..." (pp, 60/61)

Outra observação de Fernando Peixoto sobre a denúncia de Guarnieri relativa ao trancamento do ator num mundo abstrato e individualista, e relativa também ao hermetismo dos laboratórios é sintetizada na fala de Augusto, o qual, acusado por Fernando, o diretor da peça ensaiada, de não ter consciência, demonstra uma profunda consciência de sua realidade de ator e da realidade objetiva:

Augusto:

"E você com toda a tua consciência, o que você é?... Sem essa, irmão... Tá irritado com tua mulher e vem descarregar pra cima de mim... Essa não... Jogar problema pessoal em cima dos outros, já estão fazendo muito por aí... Nessa eu não entro... E não tenho consciência... Mas nessa eu não entro... Ninguém tem nada a ver com o seu desespero PESSOAL... Falar pros outros é importante paca... Disso eu sei... E tenho uma bruta responsabilidade, ora porra... E se brinco muito é porque no fundo é tudo muito engraçado! Engraçado mesmo. (...) E vocês estão ficando assim porque... porque a gente está se deixando trancar no nosso mundinho de bosta... e vendo as coisas só através de laboratório... parece até que a gente tem alergia de viver... Sei lá... Eu não entendo direito... Sei só que não basta dizer "Não é isso, não quero" é preciso dizer "Eu quero isso! Quero aquilo!" Estão jogando Flit na gente e a gente não percebe... Ficamos aí, batendo asa... ora, porra!"

Cabe a nós acrescentar que, propositalmente ou não, Guarnieri mostrou através de Um Grito Parado no Ar

uma voga no nosso teatro; o uso dos preceitos de Konstantin Stanislavski no que se refere ao processo de criação do ator, Seu método se baseia na concepção de que cada ação realizada em cena deve estar interiormente justificada, justificacão que precisa ser lógica, real e coerente. Para reproduzir "a vida do espírito humano", objetivo do teatro para ele, o ator deve passar por intensas fases de treinamento físico e espiritual. Para ele, o ator teria que abandonar a incerta dependência da inspiração e dominar seus meios de expressão, controlando os estados emocionais e sabendo como provocá-los em casa espetáculo (15). Tal posição foi questionada por Brecht que pregava o distanciamento ator/ personagem: o ator deveria narrar através da personagem para que se completasse a ação transformadora do teatro. (16).

No tocante ao terceiro plano, constituído pelas entrevistas gravadas com o povo, primeiramente temos de lembrar, e por que não louvar?, a atitude de luta desempenhada por Guarnieri: quando tudo se fazia para sufocar o teatro, para fazer com que o povo, como personagem, deixasse o palco, ele o introduz de modo sobremaneira original. Se faltava a presença do povo, ficava-lhe a voz. É como a "voz do dono ~~é o~~ dono é o dono da voz" (17), o povo continuava personagem teatral através de Guarnieri. E Fernando Peixoto viu o gravador como personagem-chave do espetáculo. Nós assim vemos as fitas magnéticas, pois, enquanto o pri

meiro é o elemento que traz a voz do povo para o palco, elas "são a voz do povo" além do que o gravador é arrebatado dos atores enquanto as fitas não o são, havendo inclusive resistência por parte do grupo em entregá-las!

"Entra um homem que sem dizer palavra desliga o gravador e vai saindo com ele..."

Euzébio

"Que é isso, rapaz!::: Tira as mãos daí..."

Fernando

"Deixa!..., Deixa!..., Me dá a fita aqui... A fita é muito minha..."

Augusto

(Correndo para o sujeito) muito nossa! (Tira a fita e entrega a Fernando)".

(p.86)

Isso representa que o canal de comunicação pode ser arrebatado do homem, mas nunca a sua expressão. Ela continuará latente,

Fernando Peixoto não deixou de se referir à denúncia que as entrevistas incorporam ao espetáculo da pega em estudo. Para nós elas são também o ponto de partida para outras denúncias. Depois que ouvem a entrevista com um pedreiro, os atores dão início ao laboratório e Augusto "vive" a personagem de Justino Juvelino dos Santos, retirante nordestino, analfabeto, acusado de roubo e preso já na sua chegada à cidade ("Vagabundo e ladrão, não tem mãe... Nasceu do diabo... Você roubou o dinheiro da passagem. Pegou o trem e veio pra cá pra roubá... Só pra roubá... Cadê a maleta da estação?" p. 38), Esse aspecto reflete a mons

truosidade e a voracidade dos grandes centros urbanos que absorvem as pobres vítimas da seca ou do êxodo rural. Fica nítida também a violência policial brasileira que descarrega nos "Justinos, Juvelinos, Antônios, Pedros, no que há de Justinos danados por aí", as suas neuroses e frustrações pessoais: Euzébio - "Fica me gozando, uáí... Perguntando de quem, de que... Eu estou perguntando. Eu sou um cara cansado... Não é pra fazer laboratório... Pois então... Sou um cara cansado... com doença em casa e tudo... Pego um capiau desses que nem dizê o nome sabe... Tem de levá bolacha..." (p. 32)

No processo de identificação da personagem de Justino, há um crescendo muito angustiante no interrogatório policial que nos leva a fazer analogia com a tortura, sempre presente em nossos presídios, tanto nos porões, com os presos políticos, quanto nas celas, com os presos comuns (18). Note-se nessa passagem a violência psicológica a que Justino é conduzido:

Euzébio

"Olha, eu estou achando que você está mentindo, que você não tem mãe..."

Augusto

"Estou dizendo, doutor, quer dizer, senhor, minha mãe tem por nome Zefa..."

Euzébio

"Pois eu estou achando que você não sabe quem é sua mãe..."

Augusto

"Como é que não vou saber, doutor, quer dizer senhor... pois se foi ela que me pariu..."

(...)

Euzébio

"Mãe ignorada!"

Augusto

"Mãe o que, doutor, quer dizer senhor?"

Euzébio

"Não sabe quem é a mãe..."

Augusto

(...) Pois claro que sei e não há por mais de língua que duvide, Minha mãe é Zefa, mulher de registro de Juvelino de Souza..."

(...)

Euzébio

(...) Cadê a maleta da estação?"

Augusto

"Sei de maleta nenhuma, doutor, quer dizer senhor..."

Euzébio

(...) Não sabe da maleta... Mas sabe que não tem mãe..."

Augusto

"Sei que tenho mãe, que é Zefa, mas não sei da maleta..."

Euzébio

"E Carolina... Cadê Carolina?"

Augusto

"Que Carolina?"

(...)

Augusto

(Abre a cena como que tomado pela situação terrível) "Não pera aí, gente... Não sei de Carolina nenhuma...! e tenho certeza que tenho mãe... Que é Zefa... É a única certeza que eu tenho... Zefa..."

Fernando

"Então não tem certeza de não conhecer Carolina..."

Augusto

"Não. Disso também eu tenho certeza... Não conheço Carolina..."

(...)

Fernando

"Confessa que mentiu... Você disse que só tinha uma certeza..."

Augusto

"Me enganei"

(...)

Euzébio

"Diz que não tem mãe..."

(...)

Amanda

"Quer dizer que não tem mãe..."

Augusto

"Não, não tenho... Não sei quem é..."

Fernando

"E conhece Carolina..."

Augusto

Conheço, conheço... Não tenho mãe... Não te
nho mãe..."

(pp.37/38/39/40/41/42)

Um outro momento de analogia apacere-nos na segunda vez em que os atores conseguem se concentrar nos ensaios (note-se o cruzamento dos planos) e fazem o exercício de identificação do casal Rafael e Lúcia. Quando os atores estão na iminência de se agredirem, o diretor rompe o clima irradiando um jogo de futebol, passando depois para sirenes e tiros. Os atores, ainda envolvidos pelo exercício de identificação, simulam um tumulto no qual Nara é pisoteada pelos demais. Lembremos que 1968 não estava longe para o público relembrar os tumultos de rua e as conseqüentes mortes havidas nesse ano. A denúncia política dessa cena é completada no momento em que Flora, representando uma mãe, recebe o cadáver do "filho". O discurso que fez nesse momento transformam-na em representante de todas as mães que perdem os filhos nas lutas revolucionárias, ou, num plano mais genérico, na mãe/Pátria que vê os filhos engajados em movimentos políticos de libertação morrerem assassinados pela violência do poder, ou partirem sombrios para o desterro.

"Milhares eu perdi assim... Eles saem vivos, esperançosos, sorridentes, certos. E retornam calados, lívidos... Foi repentino, pois o sorriso não se apagou de todo... Milhares eu perdi assim... Por isso não prego olho, estou sempre de vigília... a sopa sempre quente no fogo... Quando chegam a retornar, riem de mim e do meu cuidado. Afoitos e belos em sua sede de vida. Enterrei-os em campos floridos... de outros nem os corpos reávi... São a lembrança, e as lágrimas da terrível inconformista que sou... Porque meu senhor, não aceito, não aceitarei nunca e viverei até o dia em que retornem todos e façam a maior algazarra e comam toda a minha sopa, as minhas uvas e figos, risquem o chão com suas danças e encham a noite com seus amores cheios de suspiros. Até o dia em que seu riso comande o nascer do dia... Então irei eu para um campo florido, sorridente e em paz... Até lá ficarei para queimar os sizudos e os falsos justiceiros com meu ódio... (Beija Augusto na testa) Vai, filho, te espero com a sopa no fogo..."

(pp. 65/66)

Além dos aspectos ressaltados, seu discurso não deixa de pedir a anistia para a volta dos filhos deportados.

No entrecruzar dos planos, nós temos ainda algumas falas e alguns momentos nos quais se evidencia os momentos obscuros do presente.

Amanda se refere à época do teatro de rua (o que lembra os CPCs), como a um tempo muito remoto:

"Técnica, imagina... Pra cima de mim Flora.. Sou atriz de praça pública, eu! Que é que está pensando. Na época que ainda se fazia teatro em praça pública, eu representava e todo mundo ouvia, meu anjo. E sem colher de chá de microfone. Não tinha disso, não. Era no peito mesmo... E até o infeliz lá no fundo, montado no cavalo, me ouvia... e muito bem... Não vem com essa, não..."

(p. 16)

Fernando discute a constante frase: "O teatro está morrendo";

"(...) nós estamos aqui. Endividados... Sem saber como fazer realmente... pra ter... a profissão da gente... Mas estamos aqui, não estamos?... Há uma razão! O comportamento de vocês é como o do marido, do amante, sei lá... que procura ferir a mulher que ama... É como o outro que está por aí... que é um necrófilo, não é... Vive apregoando que o teatro morreu... E faz teatro adoidado... ama o teatro... Não vive sem... Põe até gravata pra salvar o teatro... E os teatros, com seu público de teatro, fazem teatro para salvar o teatro dele, que quase deixa de ser teatro... Mas estão tão lá, fazendo teatro e podendo salvar um teatro. Que que há, minha gente?"

(p. 26)

Augusto relembra ironicamente que "o povo vivo... da primeira porrada, vai maneirando, até encontrar brecha!..."

Num exercício de laboratório, vem à tona a alienação do nosso jovem, cujo lazer se divide entre a televisão e leituras fúteis, como a de foto-novelas: ambas produtoras de ilusão, máquinas de propiciam o escapismo do leitor e do espectador para um mundo em que ele se vê compensado de suas frustrações existenciais.

Amanda

"Que é que você mais gosta de fazer...?"

Nara

"Ver televisão... Ver televisão... Ver Televisão..."

Amanda

"Seu escritor preferido..."

Nara

"Escritor?... Eu leio pouco... quase nada... eu leio mais é revista... De novela..."

(...)

"Que é que você acha do Vietnam?"

Nara

"Chi... eu sei lá..."

Augusto

"Você sabe o que é Vietnam...?"

Nara

"É uma cidade, não é?"

Precedendo a conclusão do aspecto crítico de Um Grito Parado no Ar, importa dar o realce necessário a Augusto, personagem que mais se destaca entre os personagens da suposta peça.

Augusto caracteriza-se como pessoa versátil que passa do cômico ao trágico com facilidade e, apesar de ser chamado pelo diretor da peça de alienado, seu discurso é transpassado de uma ironia crítica que refletem uma consciência aguda da realidade teatral e da realidade que o circunda (o melhor exemplo disso é um monólogo seu, já citado por nós).

Quando abre a peça Augusto faz o gênero "anarquista festivo" que critica mordazmente tudo, desde o homossexual à mulher balzaqueana, mas dá à crítica um ar de brincadeira:

"Como é, pôxa! Ninguém aí... Vamo trabalhá, ora porra! Vamos começar essa merda!... (Bate palmas chamando) Como é que é, ninguém aí?... Somos profissionais! Pro-fis-sionais!... Mais de meia hora de atraso, porra. Ensaio de merda!... (Chama) Euzébio!... Euzébio! Até tu Euzébio?... Escravo. Servil! Ralé! Inculto! Bicha! Até não estás no posto... Ora porra! Profissionais de borra! Eu disse borra, ora porra!... (...)"

(p. 11)

Essa impressão se afirma quando, na distância faz um discurso contra a direção da peça ("Whisky? Ah, então está escondendo o leite... Saiu a subvenção... Só pode ser E tomando whisky no bar não vai pagar os meus quatrocen

tos contos? Ah, vai sim senhor... Vai ou quebro essa merda todinha... (...). Vai me pagá e é hoje!..." p. 15), mas em sua presença acalma -se e se mostra solidário (Retraíndo -se totalmente, bem amigão, humilde: "Ôi, como é que vai?" p. 15).

Um aspecto que plasma-lhe a dinamicidade, é a capacidade que tem de não deixar lacunas em suas falas, tem resposta pronta para tudo:

Augusto
 "Liga, não chefinho... É burrice mesmo... Não tem cura, não!"
 Nara
 "Cala boca, gay power..."
 Augusto
 "Estudando inglês, boneca..."

p. 25)

Quando da criação das personagens Augusto revela-se de uma capacidade admirável e muito engraçado. Depois da bofetada que recebe de Euzébio, ele tem tiradas cômicas:

Euzébio
 "Não sou doutor... Seu nome completo..."
 Augusto
 "Justino Juvelino de Souza... seu criado..."
 Euzébio
 "Pai?"
 Augusto fica quieto, cabisbaixo...
 Euzébio
 (Insiste num grito) Pai!..."
 Augusto
 (A Fernando) Deve ser com o senhor... O senhor não é pai dele... Ta chamando o pai...
 (Amanda e Nara contêm o riso...Flora vai até o fundo e ri alto),"

(p. 35)

Em dois momentos Augusto critica a televisão, Da primeira vez não lhe escapam da ironia o patrocínio das firmas e a preocupação com o IBOPE ("Como Chacrinha -(...) Um casal de peito que se apresenta... E eu vos considero casados em nome do bacalhau, do IBOPE e da banha!..." p.67), e da segunda vez novamente a propaganda é sua vítima ("De quem você gosta mais? Do papai ou da mamãe... O que é que brilha mais o assoalho da mamãe ou o sapato do papai?"p.75).

Há um dado de suma importância em Um Grito Parado no Ar que lhe fecha o tom parabólico: trata-se da discussão que o elenco engendra a respeito do objetivo do autor de um texto e da operação transformadora que este deve exercer,

Há um momento em que Fernando, o diretor, interroga os atores e indiretamente o público, deixando claro os propósitos brechtianos de que é partidário:

Fernando

"(...) Esse texto aqui é importante... Ou vocês não acham?"

Nara

"Maravilhoso!..."

Fernando

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

(. 25)

Em outro momento, quando Fernando propõe aos artistas que falem de suas personagens, a proposta clara ao espectador é que ele veja o que está nas entrelinhas do texto, ou do espetáculo, Ele precisa no caso entender-lhe o tom parabólico:

Amanda

"Um momentinho,,, Olha, Fernando, você pode achar tudo isso que você falou, mas que está escrito, não está não, A gente pode por. Mas que não está no texto não está..."

Fernando

"Claro que está! Ou será que não perceberam que o autor pretende muito mais do que o enredinho,,, A historinha é simplérrima, pequena, apenas o fio condutor, a espinha da peça... Agora, o que ele consegue através desse fio é muito maior... Ou não deu pra perceber..."

Amanda

"Claro que deu, Ninguém aqui é débil mental... Mas minha personagem especificamente é muito mais simples do que você falou... Não vejo nada disso nela, não..."

Fernando

"Você concorda que a peça não é somente a historinha de um casal, mas a vida de uma cidade, de uma metrópole, suas tensões, seu clima, sua poluição, suas lutas, seu desespero..."

(...)

"Pra que essa mania de simplificar tudo, reduzir tudo a sim e não... Não é bem assim... Vamos procurar que a gente encontra..."

(pp. 47/48)

E a proposta feita ao espectador se concretiza no final, com os atores: Flora passa a entender mais (Amanda - "O que é que te deu, Flora... Fiquei arrepiada..."; Flora - "Sei lá... Uma porção de coisas... Sei lá eu comecei a entender..." p. 67); Augusto descobre e desnuda seu amor por Nara ("Não, não é isso, não... É que descobri... Hoje descobri tanta coisa... Mas eu descobri... Eu... Identificação: nome - Augusto, profissão - ator, salário - oitocentos contos com desconto de 50% nos ensaios, descobri e declaro do alto deste poste que machuca como o diabo, de

onde vinte e oito anos vos contemplam que eu amo desesperadamente essa porqueira que está aí embaixo... Que eu menti, não estava beijando Zé nenhum, era a ela mesma e não agüento mais... e tenho de dizer pra todo mundo... e não é babaquice... Eu te amo!... Eu te amo Nara... Eu te amo Nara!... Eu te amo, ora porra!..." p. 95); há um (re) descobrimento do homem como homem ("Augusto e Nara começam a tocar-se as mãos estendidas e voltadas para o alto. Do reconhecimento pelo tato, passam ao reconhecimento pelos sons... Fernando e Amanda fazem o mesmo..." p. 97); e Fernando, que já havia declarado sua necessidade de comunicação através do teatro ("Só fico em paz quando eu me comunico... É quando eu me sinto... É só sei me comunicar através disso que está aqui... Mas está cada vez mais difícil..." p. 85), passa a entender também melhor: ele se redescobre gente: "Tem uma fala do Rafael que só agora estou entendendo... Quando ele repete... Sou um homem... sou um homem... É isso mesmo a gente precisa repetir pra entender... entende? Sou um homem, sou um homem...". A partir desse reconhecimento de Fernando todos se redescobrem gente:

Augusto

"Gente, gente, gente, Eu não te meto, não te persigo, não te roubo, estou falando com você... Sou um homem... Gente, gente, gente..."

Todos baixinho

"Gente, gente, gente..."

(p. 98)

Na redescoberta dos atores como seres humanos, que por sinal, apesar de todos os dissabores se revelavam unidos (exemplo elucidativo é a solidariedade que aparece quando o banco pressiona-os pelo cheque frio: Flora - "Olha, se for até o fim do mês eu posso emprestar trezentos...", Euzébio - "E eu pego cem que eu tenho aí... Até o fim do mês... E o resto você arruma, são mais um cinquenta e porcaria..." p. 51), firma-se mais a vontade de resistir, de estrear a peça "na marra" ("Deixa... Deixa... A gente estréia nem que seja na marra..."). E quando as velas se apagam, simbolizando a total precariedade do grupo, o grito de Augusto instaura no ar sinal de vida, de força, de resistência... Desse modo, o espectador, já atingido pela interrelação dialética dos três planos que estruturam a peça, e instigado a procurar o poder conotativo do texto, se comunga com o grupo de atores para a resistência e tem subsídios para transferir essa vontade de resistir à sua vida particular. Fecha-se então o tom parabólico da peça e Guarnieri mais uma vez atinge, através de uma linguagem simples, do cotidiano, seu objetivo de perseguir um teatro transformador. Mesmo resistindo ele transforma. Fica com essa peça muito claro o que ele disse numa de suas entrevistas;

"...Pode ficar baseado na força, no revolver e no fuzil, mas você não consegue tirar do homem, realmente, a necessidade que ele tem de pensar, de criar, de ser e sentir-se mais gente, de recusar um tipo de relação simplesmente de mercadoria para mercadoria." (19)

Notas:

- 1- Tânia Pacheco observa: "...No caos inicial em que todos mandavam, não era apenas a Censura a inimiga oficial, entretanto. A classe média - que "marchara, afinal, com Deus e pela família em defesa de nossas tradições" - julgava ter igual direito ao seu quinhão de poder arbitrário. Assim, em Minas Gerais, uma montagem de "A invasão", de Dias Gomes, foi proibida por "pessoas influentes da sociedade de Leopoldina". Acusação: pornografia", ("O Teatro e o Poder" in: Anos 70 Teatro, Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda. RJ, 1979/1980 p. 76),
- 2- Ainda é observação de Tânia Pacheco: /Dias Gomes teve a honra de ser censurado pelo próprio Governador do então Estado de Guanabara, Carlos Lacerda, poucas horas antes da estréia. Escrevera uma peça "ofensiva às Forças Armadas, subversiva e imoral". O despacho do Coronel Gustavo Borges, oficializando a decisão do Governador, foi ainda mais claro: acusava os responsáveis pelo texto e pelo espetáculo de "estarem engajados na implantação de uma ditadura cultural, através do abuso de liberdades democráticas em estrita obediência à recente diretriz do PCB". (idem. ibidem, p. 77).
- 3- MICHALSKI, Yan, O Palco Amordaçado, Avenir Editora Ltda. RJ. 1979, (pp. 8/9),
- 4- Yan Michalski in Palco Amordaçado e Tânia Pacheco in Anos 70 Teatro, fazem um arrolamento do número de peças proibidas ou que tiveram problemas com a Censura desde 1964 até os anos da abertura política.
- 5- Segundo os autores citados na nota anterior, o elenco de Roda Viva foi atacado pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), uma vez em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar e outra vez em Porto Alegre.
- 6- "Quem fez o Teatro" in: Anos 70 Teatro, p. 52,

- 7- Quem seguiu a linha do teatro de agressão foi o teatro Oficina.
- 8- Observação de Guarnieri para denominar a dramaturgia pões 68. ("De Guarnieri" Hamilton de Almeida (?)).
- 9- Apud Tânia Pacheco, Ob. cit. p. 93.
10. Folha de São Paulo, 2 de julho de 1973.
- 11- "... a década de maior escuridão, de maior Sufoco". Folhetim, 11 de novembro de 1979. (Entrevista a Florestan Fernandes Júnior).
- 12- Entrevista concedida a nós em 17 de abril de 1982.
- 13- "Notas sobre Um Grito Parado no Ar" in Teatro em Pedacos (1959-1977). Hucitec, São Paulo. 1980, p. 162.
- 14- idem, ibidem. pp. 163/164/165.
- 15- STANISLAVSKI, Konstantin. Minha vida na arte, Anhembi, SP. 1956.
- 16- Vide apêndice nº 2
- 17- Aproximação do que Chico Buarque diz na música "A voz do dono e o dono da voz", LP Almanaque. Ariola. 1982.
- 18- Ruth Escobar fez sérias denúncias sobre esse aspecto na palestra "Repressão no Cone Sul" no 10º Congresso Brasileiro de Comunicação Social, realizado entre os dias 28 de outubro a 1º de novembro de 1981.
- 19- Vide nota 11.

Conclusão.

Quando Guarnieri declarou, em julho de 1973: "acho que continuo sendo um autor profundamente preocupado com os problemas do povo brasileiro; minha dramaturgia começou com essa preocupação e continua com ela" (1), sua primeira peça, Eles Não Usam Black-Tie, desde sua estréia, estava registrada nos anais da história cultural brasileira como obra artística que discute os problemas de uma classe oprimida.

Na verdade, em sua estréia Guarnieri inovou a temática teatral brasileira ao fazer de uma greve o "herói" da peça e nela instaurar a realidade objetiva, sem pretender, contudo, refletir passivamente essa realidade.

Numa década em que a classe operária brasileira ganhava impulso organizativo, quando vivíamos sob a euforia do desenvolvimentismo, apenas levar o operário para o palco já era novidade (índice da distância que reinava no momento entre nossa arte teatral e a realidade), o que dizer, então, do autor que levava o proletário para o palco a fim de discutir com o público, proletário ou burguês, não importa, os problemas de sua classe?

Refletindo o posicionamento da época, críticos de renome viram em Tião o "herói" de Black-Tie (2) e focalizaram o conflito de gerações da peça, visto por nós como um conflito de gerações à avessas. Nesse aspecto por sinal, deflagra-se a originalidade de Guarnieri, ao instaurar por meio dessa oposição, o choque de ideologias e as escaramuças da ideologia burguesa, cujas armas alíciantes e cooptativas se mostram deveras profícuas.

Em O Filho do Cão, peça que fecha a primeira grande fase dramatúrgica de Guarnieri, o latifúndio substitui o capitalista de Black-Tie no exercício de opressor e da opressão. Instaura-se a realidade objetiva do sertão nordestino, passível, entretanto, de transferência para outras áreas brasileiras onde exista esse grave problema.

O recurso de estranhamento de Brecht auxilia Guarnieri, em O Filho do Cão, a desmascarar os males do latifúndio opressor e a desmitificar o misticismo tão aliciante quanto a demagogia do latifundiário e ainda reafirmador da opressão e legitimador do "status quo".

Zumbi, o primeiro momento da fase parabólica, reconstrói com força mítica a história da rebelião negra do Quilombo de Palmares e, através dela, conta a História brasileira presente, advertindo o espectador para os discursos reacionários da dominação, impregnados de teor moralista, autoritário e imperialista.

Um Grito Parado no Ar discute no palco a problemática do esmagamento da classe teatral, e do teatro, evidenciando, nas entrelinhas, a realidade objetiva de um sistema social que tirou do povo o direito de manifestar-se.

Através do grito no escuro, Guarnieri mostrou que resistia como artista à "mã positividade" do sistema, desafiando-o, inclusive, ao introduzir de uma forma simbólica o povo na peça. O grito, no entanto, extrapola o espaço do palco e repercute no espectador: é preciso resistir!

Considerando as análises das quatro peças representativas dos momentos por que passou a obra dramatúrgica de Guarnieri, podemos enumerar seus pontos comuns: a discussão de problemas do momento histórico imediato; a veiculação de uma ideologia que se choça com a ideologia dominante; a tomada de posição do autor a favor dos oprimidos; o apontar de uma direção para este oprimido emarginado; o contínuo reiterar que o homem é um ser histórico.

Por meio dessa congregação dos elementos comuns nas obras estudadas, delineia-se o caráter partidário e a dimensão política do teatro de Gianfrancesco Guarnieri, que, justamente por questionar, procurar respostas e combater o poder estabelecido, foi visado e abafado por esse poder. Mesmo assim, resistiu e persiste como símbolo de discurso humanista e artístico. Prova disso é o segundo "estouro" de Black-Tie que, no momento, abre e fecha a obra de Guarnieri 1958/19781. Realmente, seu teatro mantém uma coerência às preocupações sociais de que estava imbuído em 58 re

apontaram em Janelas Abertas, em 1978, e se redimensio
naram no filme Black-Tie, em 1981.

Notas:

1- Fôlha de São Paulo, 2 de julho de 1973.

2- A maioria dos críticos deu um relevo muito grande a Tião esquecendo-se de Otávio.

Apêndice nº 1

Cronologia da Obra Teatral de Guarnieri:

- 1958 - Eles Não Usam Black-Tie,
- 1959 - Gimba.
- 1961 - A Semente.
- 1964 - O Filho do Cão
- 1965 - Arena Conta Zumbi.
- 1967 - Arena Conta Tiradentes.
- 1968 - Marta Saré
Animália
- 1971 - Castro Alves Pedre Passagem.
- 1973 - Botequim
Um Grito Parado no Ar
- 1974 - Basta!
- 1976 - Ponto de Partida
- 1978 - Janelas Abertas

Bertolt Brecht e o Teatro Épico.

Quando nasceu, no dia 10 de fevereiro de 1898 em Augsburg, centro da Baviera, ele ficou sendo simplesmente Eugen Friederich Berthold Brecht. No dia 14 de agosto de 1956, quando morreu, ele era Bertolt Brecht, ou Bert Brecht, ou simplesmente b.b. Nesse espaço de 58 anos, não houve apenas mudanças biológicas características das fases da vida de um homem, somadas à mudança ou abreviação de um nome. Houve muito mais que isso. Houve toda uma gama de inquietude, próprias dos homens sensíveis, que se traduziram em feitos importantes no campo artístico e deixaram atrás de si lastros portadores do germen da transformação, especialmente na área teatral. Prova disso é a alteração, irreversível, da função e do sentido social do teatro, efetuada por Brecht.

Quando e como efetuou ele a mudança? Não houve um momento preciso, pois, a mudança acompanhou a evolução do homem Brecht, que nunca hesitou em voltar atrás e retificar seus postulados anteriores. Precocemente, contudo, esse filho da cidade, gerado na floresta negra (1), começou suas atividades artísticas, publicando, já aos dezesseis anos, narrações curtas e alguns poemas, não parando de produzir até a morte e nos legando, por conseguinte, um teatro que vem a ser a "luta contra o capitalismo e contra o imperialismo

mo; a reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes; a análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão; o estudo do relacionamento entre os homens, condicionados pela situação econômica-política em que vivem; uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes; a busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível; a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos; a análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem" (2). Em suma, ele nos legou o exemplo de um teatro histórico, voltado para o Homem, onde se preter a identificação e a purgação catártica do espectador, pela atitude crítica do mesmo.

Em função desse postulado, Brecht criou, lado a lado com sua obra, uma teoria, a qual intitulou de teatro épico e que se contrapõe à chamada dramática aristotélica. Vejamos o que Brecht considera como dramática aristotélica:

"...A nuestro parecer lo más interesante desde el punto de vista social es el fin que Aristóteles atribuye a la tragedia: la catarsis, la depuración del espectador de todo miedo y compasión, por medio de la representación de actos que provocan miedo y compasión. Esta depuración se cumple por obra de un acto psíquico muy particular: la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama, recreados por los actores. Decimos que una dramática es aristotélica cuando produce esta identificación, utilice o no las reglas suministradas por Aristóteles para lograr dicho afecto. (...)" (3).

Antes, porém, de abordarmos a teoria de Brecht, ressaltemos o que alguns dos críticos mais sérios, segundo Fernando Peixoto (4) e conforme ele anota, disseram dele. Para André Gisselbrecht Brecht nunca acreditou na inocência do escritor. Seu pensamento nunca é dogmático. Seu pensamento foi sempre ágil, resultado de contradições, contraditório também e sempre profundamente dialético. Sua obra recusa a metafísica por um teatro histórico e existe em função do tempo (com ele se dimensiona dialeticamente). Paolo Chiarini diz que o teatro de Brecht é sempre animado por um pathos dialético. Para ele Brecht aplicou o marxismo como busca e a dialética é a categoria central desse teatro. A ação de seu teatro é fundamentalmente uma ação histórica, e no plano da representação, uma ação historicizada. Para Eric Bentley Brecht "é a corporização do espírito de oposição, resistência e contradição, levado ao extremo da contrariedade, do pensamento combativo. Sua vida repousa na alegria da luta, no deleite da oposição. E isto o transforma no intelectual marxista da sociedade capitalista: existe dentro dela, para dinamitá-la".

Nas palavras desses três críticos realça-se portanto, o caráter dialético e a ação histórica do teatro brechtiano. E Anatol Rosenfeld (5) assinala que é justamente o marxismo atuante de Brecht soma ao seu anti-ilusionismo que o separam radicalmente do ilusionismo e passivismo do teatro naturalista. Assim como o anti-ilusionismo e antipassivismo do teatro naturalista. Assim como o anti-ilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas são "transfuncionados" na

obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente, Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese, a semelhança do marxismo que absorveu e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção.

Essa nova síntese em Brecht é o teatro épico, assim denominado por ele em 1926, quando publicou Um Homem é Um Homem. A peça é decididamente narrativa; os personagens interrompem a ação e dirigem-se diretamente ao público, comentando ou ironizando uma situação ou uma idéia. Ele cita a si mesmo na peça e usa um processo novo; a metamorfose em cena. O texto é o primeiro exemplo de teatro didático e pedagógico em sua obra.

Por ser o elemento didático um dos pontos fundamentais da obra de Brecht e ao qual queremos dar maior enfoque, vejamos as razões do teatro épico brechtiano e de sua oposição ao teatro aristotélico, dadas por Anatol Resenfeld in Teatro Épico (6). Segundo ele, duas são as razões fundamentais. A primeira é o desejo de não apresentar relações inter-humanas individuais - o objetivo essencial do drama rigoroso e da "peça bem feita" - mas também as determinantes sociais dessas relações, pois, segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais. Diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem só pode ser compreendido à base dos processos dentro e através dos quais existe.

Ilustremos com palavras de Brecht essa primeira razão dada por Anatol: "Si se queria proporcionar a los esfuerzos un sentido social era preciso orientarlos hacia un fin : poner al teatro en condiciones de esbozar, con medios artísticos, una imagem del mundo y modelos de convivencia entre los hombres que posibilitaran al espectador la comprensión de su medio social y le permitieran dominarlo a través de la razón e del sentimiento".

El hombre actual sabe poco de las leyes que rigen su vida. Como ser social, en la mayoría de los casos reacciona intuitivamente; pero esa reacción intuitiva es borrosa, imprecisa, carente de efectividad. Las fuentes de sus sentimientos y pasiones están tan enturbiadas y contaminadas como las fuentes de sus tomas de consciencia. El hombre de hoy vive en un mundo que cambia velozmente; el mismo cambia velozmente; por ello no tiene una imagen cierta de ese mundo a través de la cual pueda actuar con posibilidades de éxito. Sus ideas sobre la convivencia de la gente están distorcidas, son imprecisas, contradictorias. Con respecto a la imagen, podemos decir que es impracticable, o sea que con su imagen del mundo de los hombres, el hombre no puede dominar el mundo de hoy. No sabe de qué factores depende él mismo, no conoce las manobras que es necesario realizar para que la maquinaria social produzca el afecto deado. El conocimiento de la naturaleza de las cosas, profundizado y ampliado con tanto empeño y con tanto ingenio, no puede transformar el dominio de la naturaleza en una fuente de felicidad para el género humano mientras no se conozca la naturaleza del hombre, de la sociedad humana en su totalidad". (7).

"En nuestro tiempo las relaciones de los hombres entre sí son poco claras. Es función del teatro hallar la forma de representar esta falta de claridad de la manera más clásica posible, es decir, en calma épica". (8).

Quanto a segunda razão Anatol liga a ao intuito didático do teatro brechtiano a intenção de apresentar um "palco científico" capaz de esclarecer o público sobre a so-

cidade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora.

Por volta de 1929 Brecht dizia que somente um novo objetivo faria possível uma arte nova. Esse novo objetivo era a pedagogia. Sabia ele, porém, que não estava patenteadando uma nova forma ao teatro, pois ele mesmo enfatizava que tendências didáticas já haviam existido nos mistérios medievais no teatro clássico espanhol e no teatro jesuítico e que haviam respondido a certas preocupações da época, desaparecendo com elas. Retomou ele, todavia, a formulação da estética revolucionária burguesa, fundada por Diderot e Lessing, que definia o teatro como lugar de entretenimento e ensino. Para esses racionalistas do século XVIII os elementos didáticos aprofundavam o entretenimento e Brecht, embora outorgasse a Piscator a tentativa mais radical de conferir ao teatro um caráter didático, foi quem, conforme palavras de Fernando Peixoto, "levou às últimas conseqüências a formulação do teatro a serviço da vida social, com a condição de cada vez mais aprofundar sua linguagem enquanto teatro. Assim Brecht chegou a afirmar que o "prazer é a mais nobre função da atividade teatral". (9).

Nos seus Escritos Sobre Teatro, quando fala do teatro didático, Brecht diz que segundo o consenso geral existe uma enorme diferença entre aprender e divertir-se. Mas esta oposição não é irremovível e o teatro é sempre teatro. Ainda que didático, enquanto bom, será recreativo.

E quando discorre sobre o teatro experimental europeu, aponta ele duas linhas nos experimentos teatrais. Estas linhas estavam determinadas por duas diferentes funções atribuídas ao teatro: entretenimento e didática. E o que havia no entrecruzar dessas duas linhas era um conflito. Ensino e entretenimento ressalta ele estão em conflito e a evolução teatral exige a fusão das duas funções.

Dizia Brecht em 1939: "Si se queria proporção

ar a los esfuerzos un sentido social era preciso orientar-los hacia un fin: poner al teatro en condiciones de esbozar, com medios artísticos una imagem del mundo y modelos de convivencia entre los hombres que possibilitaran al espectador la comprensión de su meio social e le permitiran dominarlo a través de la razón y del sentimiento" (10).

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. O êxtase, a intensa identificação emocional que leva o público a esquecer de tudo, afigura-se a Brecht como uma das conseqüências principais da teoria da catarse, da purgação e da descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. E aqui reside um grave erro de conceituação do Teatro Epico: o de se achar que ele combate as emoções. O Teatro Epico não combate as emoções! Examinava-as e não se satisfaz com a sua mera reprodução. Pretende levar a emoção ao raciocínio. As emoções são admitidas mas elevadas a atos de conhecimento. Enfim, Brecht objetiva que em vez da vivência e identificação estimuladas pelo teatro burguês, seu público mantenha-se lúcido em face do espetáculo graças à atitude narrativa.

Nas notas que escreveu sobre A Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny, Brecht dirige-se contra o teatro burguês que caracteriza como "culinário", como instituição em que o público compraria emoções e estados de embriaguês, destinados a eliminar o juízo claro. E nestas mesmas notas estabelece a célebre "comparação/distinção" entre a forma dramática do teatro e a forma épica do teatro. Vejamos o quadro (11).

A CHAMADA FORMA "DRAMÁTICA"
SEGUNDO BRECHT- POÉTICA
IDEALISTA

1- O pensamento determina o ser (o personagem-sujeito);

A CHAMADA FORMA "ÉPICA"
SEGUNDO BRECHT- POÉTICA
MARXISTA

1- O ser social determina o pensamento (perso

2-O homem é dado como fixo, imanente, inalterável, considerado como conhecido,

3-O conflito de vontades livres move a ação dramática; a estrutura da peça é uma estrutura de vontades em conflito.

4-Cria a "empatia", que consiste em um compromisso emocional do espectador que lhe retira a possibilidade de agir;

5-No final, a catarse purifica o espectador;

6-Emoção;

7-No final, o conflito se resolve na criação de um novo esquema de vontades;

8-A harmatia faz com que o personagem não se adapte à sociedade e é a causa principal da ação dramática;

9-A anagnorisis justifica a sociedade;

10-A ação é presente;

nagem-objeto),

2-O homem é alterável, objeto de estudo, está "em processo"!

3-Contradições de forças econômicas, sociais ou políticas movem a ação dramática; a peça se baseia em uma estrutura dessas contradições.

4-Historiciza a ação dramática, transformando o espectador em observador, despertando sua consciência crítica e capacidade de ação;

5-Através do conhecimento, o espectador é estimulado à ação.

6-Razão;

7-O conflito não se resolve e emerge com maior clareza a contradição fundamental;

8-As falhas que o personagem possa ter pessoalmente (harmatias) não são nunca a causa direta e fundamental da ação dramática;

9-O conhecimento adquirido revela as falhas da sociedade;

10 É narração;

11-Vivência;

12-Desperta sentimentos.

11-Visão do mundo;

12-Exige decisões.

Como se vê, através do esquema, em a atitude narrativa, o teatro épico intenta a lucidez do espectador durante o espetáculo. Por isso, bom seria se ele permanesse com o chapéu na cabeça, ou se fumasse durante o espetáculo, pois para Brecht o público deveria compreender e não ter pretexto para identificar se, e, como sua opinião era a de que o único sinal de respeito ao espectador consiste em não subestimar sua inteligência, ele apelava à razão. E a identificação caía por terra, porque, segundo Brecht, "a identificação é o grande meio artístico de uma época em que o homem representava a variável e seu meio a constante. Só é possível identificar-se com o homem que leva a estrela de seu destino no peito. Isso não significa, prossegue ele, que se impeça a participação emocional do público e a do ator; tampouco se venha a suprimir a representação de sentimentos ou impedir o ator de aplicar sentimentos. Uma só das possíveis fontes de sentimento - a empatia - deve ser deixada de lado, ou pelo menos, deve ser convertida em fonte subsidiária". (12)

O homem no teatro épico, não é exposto como ser fixo, como "natureza humana" definitiva, mas como ser processo, capaz de transformar se e de transformar o mundo. Ele não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende da situação histórica que pode ser transformada. Mesmo didático, entretanto, o teatro científico deve continuar plenamente teatro e, como tal, divertido, "já porque não falamos em nome da moral e sim em nome dos prejudicados" (13). Contudo, Brecht achava que para uma época científica, eminentemente produtiva, não pode existir divertimento mais produtivo que tornar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social. Conforme ressalta Anatol Rosenfeld, esse alegre efeito didático é suscitado por

toda a estrutura épica da peça e especialmente pelo efeito de distanciamento (Verfremdungseffekt) mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora.

Diz Brecht: "distanciar quer dizer historicizar, ou seja representar fatos e pessoas como elementos históricos, como elementos perecedores. E o novo espectador será recebido como o grande transformador, o que tem conseguido intervir nos processos da natureza e nos processos sociais, o que já não se contenta em tomar o mundo como tal qual é, senão que em dominá-lo" (14).

Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes, à situação habitual que se nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador através do distanciamento - para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras.

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna em nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido.

A função do distanciamento é a de anular a si mesma,

Brecht utilizou-se de vários recursos de distanciamento, os quais Anatol Rosenfeld divide em: recursos literários, recursos cênicos, recursos cênico musicais e o recurso do ator como narrador,

Dentre os recursos literários destacam-se ao lado da atitude narrativa geral associada à própria estrutura da peça, a ironia, pois "ironia é distância" (palavras de Thomas Mann), a paródia que se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre a forma e conteúdo, e o cômico. O elemento cômico, muitas vezes levado ao paradoxal, enfatiza Anatol, é um dos recursos mais importantes de Brecht no âmbito literário. Por vezes Brecht combinou o elemento cômico com o didático o que resulta em sátira. E entre os recursos satíricos destaca-se o do grotesco, geralmente de cunho mais burlesco do que tétrico ou fantástico. A própria essência do grotesco é "tornar estranho" pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa. Exemplifica Anatol, tomando o exemplo de Lautréamont, pelo casual encontro surrealista da famosa máquina de costura e do guarda-chuva sobre a mesa de necrópsia. Anatol diz que no grotesco, Brecht se aproxima de outras correntes atuais, como por exemplo do Teatro de Vanguarda ou da obra de Kafka, Brecht, porém, usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar. As correntes mencionadas, ao contrário, tendem a exprimir através do grotesco a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável.

Entre os recursos cênicos e cênico-literários distinguem-se os títulos, cartazes e projeções de textos, os quais, comentam epicamente a ação e esboçam o pano de fundo social. O cenário é anti-ilusionista, não apóia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável; pode mesmo entrar em conflito com a ação e parodiá-la; o palco deve ser claramente iluminado e nunca criar ambi-

entes de lusco-fusco que poderiam perturbar os intuitos didáticos da obra. Realça-se também o uso da máscara para dar maior remate aos momentos grotescos,

A música nas obras de Brecht (recurso cênico-musical) assume a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória, distanciando através da quebra de um fluxo dramático em andamento.

Brecht soma a esses recursos o papel do ator. O ator épico deve "narrar" seu papel com o "gestus" de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. Por uma parte da sua existência histriônica - aquela que emprestou ao personagem - insere-se na ação, por outra antém-se à margem dela. Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose.

Discorrendo sobre o papel do ator, Brecht diz que a expressão dos personagens é determinada por um "gestus social", "Por gestus social seja entendido um complexo de gestos, de mímica e (...) de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas". Para Brecht o gestus social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social" (15).

Notas:

1-Baseado no poema: Do Pobre BB: "Eu, Bertolt Brecht, vim das flo^{res}tas negras./Minha mãe me trouxe para a cidade/quando eu ainda estava em seu ventre./ O frio das florestas permanecerá em mim até a minha morte". (Peixoto, Fernando. Brecht Vida e Obra).

2-Brecht Vida e Obra. Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1974.

3-Escritos Sobre Teatro, tomo 1, cap. VII, p. 121.

4-Ob. Cit.

5- Teatro Épico. Buriti. São Paulo. 1965.

6-*idem*, *ibidem*.

7-Escritos Sobre Teatro, tomo 1, p. 148.

8-*idem*, *ibidem*, p. 56.

9-O que é teatro. Brasiliense. São Paulo. 1980.

10-Ob. Cit. vol. 1.

11-Esse quadro foi retirado de Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1975. Encontra-se, porém, na obra de Anatol e nos Escritos sobre teatro, em sua forma original.

12-Ob. cit.

13-*Idem*, *ibidem*.

14-*Idem*, *ibidem*.

15-Anatol Rosenfeld. Ob. Cit.

Apêndice nº 3.

"O Sistema Coringa"

(Augusto Boal)

112/000

B

I - Etapas

O SNT des-
tro brasileiro ne-
tários são publi-
Neste caso, pub-
Brasil, vive seus

Para este p-
vidados. O que
neste artigo resu-
do a perspectiv-
não por hipertro-
lista, mas sim p-
depoimento.

Pensando n-
em verdade, à cl-
te juvenil. Não

apresentar espetáculos inadequados às suas platéias. A presente morte não vem para "certas tendências" ou "certas correntes": é morte total, genérica.

De quem a culpa, se há culpados? Este inventário só terá sentido se procurar descobri-los, já que se destina, creio, a encontrar soluções possíveis e imediatas, e não é contemplação nirvânica do sucedido. Devemos analisar as causas do atual malôgro, para melhor vislumbrar as vias de fuga ao desastre, utilizando esta série de artigos como entendimento do passado e organização do futuro.

Um inglês, certa vez, pretendeu habituar seu cavalo a viver em condições perfeitamente normais, porém sem alimentação. Para isso, dava-lhe cada vez menos comida até que um dia o equino, já quase acostumado à inanição, inesperadamente morreu. O inglês pôs-se a procurar profundas causas psicossociológicas para explicar o passamento. Veio um profeta e disse: "morreu de fome".

Esta história esopiana não pretende afirmar que o teatro seja equestre e a platéia capim; mas, sem platéia, os artistas não comem, por mais simbolistas que sejam. E, portanto, o feijão com arroz nossos de cada dia devem ser procurados alhures na TV ou em outras profissões.

Os artistas debandam, como consequência mecânica da debandada do público. E por que debanda o público?

Tempos atrás, o dinheiro e a inflação apostavam corrida. Hoje, o dinheiro parou de crescer e a inflação só acabou para quem tem mordomo e não vai à feira. A platéia, em geral, constitui-se de gente sem mordomia. Por isso, a carência de dinheiro elimina do orçamento doméstico todas as atividades familiares dispensáveis ou substituíveis: quem não tem cão caça com gato, quem não vai ao teatro vê televisão do vizinho.

O sucesso de uma peça, até 1964 mais ou menos, promovia o sucesso de outras: a platéia ficava com um gostinho na boca, queria mais. Hoje, os poucos espectadores fanáticos remanescentes são disputados à faca pelas poucas companhias remanescentes e fanáticas. O espectador que vai uma vez ao teatro pratica, assim, sua boa ação de cada ano e dificilmente volta a repetir a experiência onerosa.

O que está
mento, não dife
atividade nacion
cordatas de tant
qualidade do pr
falência teatral
ticas das peças
triais ou estético
não compram.

Falta dinhe
estômago do ca
do inglês da fá
(em qualquer n
-se pelo pensam
dem-se habituar
rações.

De um lad
o apoio econômi
ingressos, facilit

Os sintoma
dência da morte
anúncios em jo
em temporada p
da assim, não c
rompida, sairia

Dado o m
perdurarem as a
te o retorno ao
derurgias restará
ches e o poder a

O T

Os elencos
seus espetáculos
clássicos não os
curam desenvolv
vários espetácul

ria um produtor "clássico", já que seus espetáculos procuram aperfeiçoar sempre a novela radiofônica em termos vagamente teatrais. "Clássico" foi o TBC dos áureos tempos: muita gente ainda sofre de saudades da elegância de todos os seus espetáculos: *Ralé e Antígona*, Goldoni e Pirandello, eram formosos. A formosura era a suprema meta clássica daquelas neves de antanho. Clássico, portanto, é qualquer elenco que se desenvolva e se mantenha dentro dos limites de qualquer estilo, louvável ou pecaminoso. Assim, o "teatro de caminhão" dos vários Centros Populares de Cultura mantinha-se numa linha clássica.

Já o Teatro de Arena de São Paulo elabora a outra tendência, a do teatro revolucionário — e eu estou sempre falando no bom sentido. O seu desenvolvimento é feito por etapas que não se cristalizam nunca e que se sucedem no tempo, coordenada e necessariamente. A coordenação é artística e a necessidade social.

PRIMEIRA ETAPA:

NÃO ERA POSSÍVEL CONTINUAR ASSIM

Em 1956, o Arena iniciou sua fase "realista". Entre outras características que trazia, esta etapa significou um "não" respondido ao teatro que se praticava. Qual?

Ainda nesse ano, o panorama paulista era dominado pela estética do TBC, teatro fundado — e quem o disse foi seu fundador — entre dois copos de *whisky*, para orgulho da "cidade que mais cresce". Feito por quem de dinheiro para quem também o tivesse. Luxo indiscriminado cobrindo Gorky e Goldoni. Teatro para mostrar ao mundo: "aqui também se faz o bom teatro europeu. *On parle français*. "Somos Província distante, mas temos alma de Velho Mundo".

Era a nostalgia de estar distante, mas alegria de fazer quase igual. O Arena descobriu que estávamos longe dos "grandes centros" mas perto de nós mesmos — e quis fazer um teatro que estivesse perto.

Perto de o
vem outra histó
estavam os divo
todo o espetácu
supporting-casts
os personagens,
mente, idênticas
as estrelas e já
abandonou-as.

Com isto ro
A platéia voltou
estréias. Se estes
era a classe mé
incompatibilidad
trar-se.

A primeira
desta ruptura, e
das encenações
ca, preferiu que
brasileiros, falas

O Arena de
tações brasileira
nacionais de em
gregos. Nelson l
guinte frase, que
son cria, pela p
verdadeiro sentin
interessados em
preço de nos h
textos modernos

O realismo
fácil de realizar.
a imitação quas
imitação da real
tão melhor na m
não atores.

Fundou-se
nislawsky foi es
nove da manhã

Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier — são alguns dos atores que fundamentaram esse período.

As peças selecionadas nessa época foram, entre outras: *Ratos e Homens* de John Steinbeck, *Juno e o Pavão* de Sean O'Casey, *They Knew What They Wanted* de Sidney Howard, e outras que, embora vindo mais tarde, pertencem esteticamente a esta etapa, como *Os Fuzis da Senhora Carrar* de Bertolt Brecht, este dirigido por José Renato.

O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a arena revela sempre o caráter "teatral" de qualquer espetáculo: platéia diante de platéia, com atores no meio, e todos os mecanismos de teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de *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... O palco italiano, ao contrário, usa preferentemente o *long-shot*.

Quanto à imagem, Guarnieri, num dos seus artigos, observou a evolução do cenário em Arena, segundo seus três momentos. Primeiro: a forma envergonhada procurava fazer-se passar por palco convencional, mostrando estruturas de portas e janelas. Como imagem, arena era apenas um palco pobre. Segundo: a arena toma consciência de ser forma autônoma e elege o despojamento absoluto — algumas palhas no chão dão idéia de celeiro, um tijolo é uma parede, e o espetáculo se concentra na interpretação do ator. Terceiro: do despojamento nasce a cenografia própria dessa forma — o melhor exemplo foi o cenário de Flávio Império para *O Filho do Cão*.

Quanto à interpretação, o ator reunia em si a carência do fenômeno teatral, era o demiurgo do teatro — nada sem ele se fazia e tudo a ele se resumia.

Porém, se antes os nossos caipiras eram afrancesados pelos atores luxuosos, agora, os revolucionários irlandeses eram gente do Brás. A interpretação mais brasileira era dada aos

atores mais Steinbeck, ra invertida. Tornou-se que criasse personagens em o Seminário.

No princípio, em autores jovens, vida ou de palco escreveram. E pô-

Em fevereiro, de Gianfranco, ano em cartaz a drama urbano e

Durante que lançados: Oduvaldo Freire (*Gente Esposa Perfeita Sul*), Flávio Assis (*O Testamento Fogo Frio*) e c

Foi um longo à dramaturgia es, cja, abrindo-as a sileiras.

Esta etapa do florescimento do de Brasília, com

As peças tr futebol interiorar Bagé, vida subun Nordeste e a cor

* Na mesma

O estilo pouco variava e pouco fugia do fotográfico, seguindo demasiado de perto as pegadas do primeiro êxito da série. Eram as singularidades da vida o principal tema deste ciclo dramaturgico. E esta foi a sua principal limitação: a platéia via o que já conhecia. Ver o vizinho no palco, ver o homem da rua, ofereceu de início grande prazer. Depois, todos perceberam que podiam vê-los fora do palco sem pagar entrada.

A interpretação, nesta fase, continuou o caminho já trilhado antes, continuou Stanislavsky. Porém, antes, a ênfase interpretativa era dada a "sentir emoções", agora, as emoções foram dialetizadas e a ênfase passou a ser posta no "fluir de emoções". Se se permite a metáfora mão-tsé-tunguiana, não mais "lagos, mas sim rios emocionais"... Aplicaram-se leis da Dialética: o conflito de vontades opostas desenvolve-se quantitativa e qualitativamente, dentro de uma estrutura conflitual interdependente. Assim, Stanislavsky foi posto dentro de um sistema. Apesar da resistência do diretor russo em aceitar "sistemas", todas as suas teorias cabiam perfeitamente dentro deste.

A chegada de Flávio Império, que passou a integrar a equipe, trouxe, pela primeira vez, a cenografia ao Arena.

Esta fase necessariamente deveria ser superada. Suas vantagens foram imensas: os autores nacionais deixaram de ser considerados "veneno de bilheteria", já que quase todos obtiveram imenso êxito; entusiasmados pela existência de um teatro que só apresentava autores nacionais, muitos aspirantes converteram-se em dramaturgos, contribuindo com suas obras para a formação de um teatro mais brasileiro e menos mimético.

Porém, a desvantagem principal consistia em reiterar o óbvio. Queríamos um teatro mais "universal" que, sem deixar de ser brasileiro, não se reduzisse às aparências. O novo caminho começou em 63.

TERCEIRA ETAPA:

NACIONALIZAÇÃO DOS CLÁSSICOS

Escolhemos *A Mandrágora*, de Maquiavel, em tradução de Mário da Silva. Maquiavel foi o primeiro ideólogo da bur-

guesia então nasce sua decadência.

E o ideólogo, fato, a máxima de bora opostas por o do decadente é o

A Mandrágora acadêmica, mas c para a tomada do por Lucrecia, a jo mo assim acessível que se lute tendo dos meios que se

Depois da Ma da etapa: *O Noviç de Lope de Vega, Gogol.*

A "nacionaliza dos objetivos socia *lhor Juiz, o Rei* s ceiro ato, a ponto e aos adaptadores do lução da História minio de um Rei. suas mãos reúne t Exalta o carisma. para a nossa e par formar em texto alterar a própria e pois, sua idéia ori

Por outro lac alterasse um alexar tado, a hipocrisia r tufos contrerrâneos, mília, da Moral, da gindo castigos divir fundamente desmas formar Deus em pa ção que lhe compete

tar ou subtrair ao texto original, nem mesmo considerando que o próprio Molière, para evitar censuras tartufescas, tivesse sido obrigado a fazer, ao final, imenso elogio ao governo; bastava aí o texto em toda a sua simplicidade para que a platéia se pusesse a rir: a obra estava nacionalizada.

Esta etapa oferecia, de início, alguns problemas importantes, entre eles o de estilo. Muita gente acreditava que a montagem de peças clássicas seria um retorno ao TBC, e assim não se dava conta do alcance, bem mais distante, do novo projeto. Quando montávamos Molière, Lope ou Maquiavel, nunca o estilo vigente desses autores era proposto como meta de chegada. Para que se pudesse radicar no nosso tempo e lugar, tratavam-se esses textos como se não estivessem radicados à tradição de nenhum teatro de nenhum país. Fazendo Lope não pensávamos em Alejandro Ulloa, nem pensávamos nos elencos franceses, fazendo Molière. Pensávamos naqueles a quem nos queríamos dirigir, e pensávamos nas inter-relações humanas e sociais dos personagens, válidas em outras épocas e na nossa. Claro que chegávamos sempre a um "estilo" — porém nunca aprioristicamente. Isto nos dava a responsabilidade de artistas criadores e nos retirava os limites da macaqueação.

Quem prefere o já conhecido, o já avalizado pela crítica dos grandes centros, claro que não podia gostar — e muitos assim reagiram. A maioria, entretanto, sentiu-se fascinada pela aventura de compreender que um clássico só é universal na medida em que for brasileiro. Não existe o "clássico universal" que só o Old Vic ou a Comédie podem reproduzir. Nós também somos universo.

Ainda no terreno interpretativo, outra ênfase foi deslocada. Cada vez mais passou ao primeiro plano a interpretação social. Os atores passaram a construir seus personagens a partir de suas relações com os demais, e não a partir de uma discutível essência. Isto é, os personagens passaram a ser criados de fora para dentro. Percebemos que o personagem é uma redução do ator, e não uma figura que paira distante e flutua até ser alcançada por um instante de inspiração. Mas redução de que ator? Cada ser humano forma seu próprio personagem na vida real: ri da sua maneira própria, anda, fala, cria vícios de linguagem, de pensamento, de emoções: o enrijecimento de cada ser hu-

mano é o pers
cada um é ca
mais do que o
suas mecaniza
cepção e expr
bilidades àque
volve seu pers

Uma vez
esforço que, s
exaustiva análi
síntese de uni
conceituada; o

Era neces

O Arena
iniciou, às seg
mentistas, reun
"Bossarena", c
ro, até algumas
torinha e Cruz
zada com o Gr
nião, do qual p
e João do Val
Segundo Ari T
de Nelson Lins
Arena Conta L
Costa, Tomzé
Muitos outros f
tancial. De tod
nos na seqüên
de Guarnieri e

Zumbi pro
proposta fundar

teatrais que se vinham constituindo em obstáculos ao desenvolvimento estético do teatro.

Procurava-se mais: contar uma história não da perspectiva cósmica, mas sim de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena, e de seus integrantes. A história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas referida a quem a contava.

Zumbi era peça de advertência contra todos os males presentes e alguns futuros. E, dado o caráter jornalístico do texto, requeria-se conotações que deveriam ser, e foram, oferecidas pela platéia. Em peças que exigem conotação, o texto é armado de tal forma a estimular respostas prontas nos espectadores. Essa armação e esse caráter determinam a simplificação de toda a estrutura. Moralmente o texto torna-se maniqueísta, o que pertence à melhor tradição do teatro sacro-medieval, por exemplo. E da mesma forma e pelos mesmos motivos porque o teatro sacro da Idade Média requeria todos os meios espetaculares disponíveis, também, no caso de *Zumbi*, o texto deveria ser amparado pela música, que, nesta peça, tinha como missão principal preparar ludicamente a platéia a receber as razões contadas.

Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pôde. Destruiu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum personagem em nenhum momento, a platéia muitas vezes se colocava como observadora fria dos feitos mostrados. E a empatia deve ser reconquistada. Isto, porém, dentro de um novo sistema que a enquadre e a faça desempenhar a função que lhe seja atribuída.

CONCLUSÃO

Este é o caminho que vinha o Arena percorrendo e que percorre. Cada uma de suas etapas sempre ligadas ao desenvolvimento social do Brasil. Quando a fase nacionalista do teatro foi sucedida pela nacionalização dos clássicos, o teatro chegou ao povo, indo buscá-lo nas ruas, nas conchas acústicas,

nos adros de
Estes espetácu
ta é um profi
nava o desenv
téia foi golpe
nho que parec
deve ser recu
em bobos de c
a sua inspiraçã

O beco n
teatro seja po
renitentes, par
que vier, nest
são os respon
omissões.

Que cada
E que cada um
manece, retirar

II - A necessidade do "coringa"

A MONTAGEM de *Arena Conta Zumbi* foi, talvez, o maior sucesso artístico e de público logrado pelo Teatro de Arena até hoje. De público, por seu caráter polêmico, por sua proposta de discutir um importante episódio da História nacional — utilizando para isso uma ótica moderna — e por ter revalidado a luta negra como exemplo de outra que se deve instaurar em nosso tempo. Artístico, por ter destruído algumas das convenções mais tradicionais e arraigadas do teatro, e que persistiam como mecânicas limitações estéticas da liberdade criadora.

Zumbi culminou a fase de "destruição" do teatro, de todos os seus valores, regras, preceitos, receitas, etc. Não podíamos aceitar as convenções praticadas, mas era ainda impossível apresentar um novo sistema de convenções.

Convenção é hábito criado: em si mesma não é boa nem má. As convenções do teatro naturalista, por exemplo, não são boas nem más — foram e são úteis em determinados momentos e circunstâncias. O próprio *Arena*, durante o período que vai de 1956 a 1960, valeu-se fartamente do realismo, de suas convenções, técnicas e processos. Esse uso respondia à

necessidade social
leira, especialmen
prestada a frase
mostrar "como sã
como verdadeiran
a fotografia e tod
vamos dispostos
estilo, desde que
de nossa organiza
procura influir so
que corretamente.

A realidade
tilísticos, perfeito
realidade em mo
estilos imodificáv
vam sua própria
possibilidade de,
ríamos surpreend

Zumbi, prim
ordenou o teatro.
o necessário caos
pa da proposição
provocada por qu

A primeira
Certamente não f
res estiveram des
nasceu o teatro.
alternavam entre
constantes do tex
tava a confusão
a utilização de un
conjunto de açõ
Cada um de nós,
mecanizado prees
linguagem, de pro
nizam na vida co
como são também
independentement
procurava-se man

permanente de cada personagem interpretado. Assim, a violência característica do Rei Zumbi era mantida, independentemente do ator que interpretava em cada cena. A "aspereza" de Don Ayres, a "juventude", de Ganga Zona, a "sensualidade", de Gongoba, etc., igualmente não estavam vinculados ao tipo físico ou características pessoais de nenhum ator. É verdade que as próprias aspas já dão uma idéia do caráter genérico de cada "máscara". Por certo, este processo jamais serviria para interpretar uma peça baseada em escritos de Proust ou Joyce. Porém *Zumbi* era texto maniqueísta, texto de bem e mal, de certo e errado: texto de exortação e combate. E, para este gênero de teatro, este gênero de interpretação adequava-se perfeitamente.

Mas não seria necessário citar a tragédia grega, já que tantos exemplos de teatro moderno desvinculam personagem de ator. *A Decisão* de Brecht, as *Histórias para serem Contadas*, do dramaturgo argentino Oswaldo Dragun, são dois exemplos. Ao mesmo tempo se assemelham e se diferenciam de *Zumbi*. Na peça argentina, em nenhum momento se estabelece um conflito teatral; o texto tende à narração lírica: os personagens são narrados como se se tratasse de poesia, e os atores se comportam como se estivessem dramatizando um poema. Também no texto brechtiano narra-se distanciadamente o que no passado ocorreu com uma patrulha de soldados: a morte de um companheiro é mostrada diante dos juizes: o "tempo presente" é a narração do fato acontecido e não o fato acontecendo.

Já em *Zumbi* — e isto não é qualidade nem defeito — cada momento da peça era interpretada "presentemente" e "conflitualmente"; ainda que a "montagem" do espetáculo não permitisse esquecer a presença do grupo narrador da história: alguns atores permaneciam no tempo e no espaço dos espectadores, enquanto outros viajavam a outros lugares e épocas.

Resultava daí uma "colcha de retalhos" formada por pequenos fragmentos de muitas peças, documentos, discursos e canções.

Exemplos de desvinculação são inumeráveis. Lembre-se ainda *Les Frères Jacques* e todo o movimento do *Living Newspaper* do teatro americano. Uma das peças deste movimento,

"E = MC²", mócrito, e da pela utilização totalmente inde nas porque se

Existe, em cional no cont esquece-se de i leira. Assim, er tras anteriores, na, referia-se p influência que qual cada ator cada personagem *Zumbi*, cada a peça e não ape

Fazendo-se os personagens, meira experiênc ca perspectiva lizado segundo va, narrativame do critérios cole todos, juntos, lhantemente pe de "interpretaçã

A terceira *Zumbi*, foi a d mo espetáculo mais simplista e devilescas. Muitas rias advertências nhaya o Arena; fronteiras entre preço". Curiosos chanchada e nu ria os mesmos nossa platéia e

e as oportunidades de riso andem muito escassas nos dias que correm. . .

Também em estilo, e não apenas em gêneros, instaurou-se o salutar caos estético. Algumas cenas, como a do *Banzo*, tendiam ao expressionismo, enquanto que outras, como a do Padre e da Senhora Dona, eram realistas, a da Ave-Maria simbolista, a do *twist* beirava o surrealismo, etc.

Em teatro, qualquer quebra desentorpece. As regras tradicionais do *Playwriting* americano receitam o *comic relief* como forma de estímulo. Aqui, obtinha-se uma espécie de *stylistic relief* e a platéia recebia satisfeita as mudanças bruscas e violentas.

Ainda uma quarta técnica foi usada. A música tem o poder de, independentemente de conceitos, preparar a platéia a curto prazo, ludicamente, para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música. Um exemplo esclarece: sem música, ninguém acreditaria que às margens plácidas do Ipiranga ouviu-se um grito heróico e retumbante (*) ou que, qual cisne branco em noite de lua, algo desliza no mar azul (**). Da mesma maneira, e pela forma simples com que a idéia está exposta, ninguém acreditaria que este “é um tempo de guerra” se não fosse a melodia de Edu Lobo.

Finalmente, usando estas quatro técnicas, tinha *Zumbi* a missão estética principal de sintetizar as duas fases anteriores do desenvolvimento artístico do Teatro de Arena.

Durante todo o período realista, tanto a dramaturgia como a interpretação do Arena buscavam sobretudo o detalhe. Como diz o Coringa em “Tiradentes”: “Peças em que se comia macarrão e se fazia café e a platéia aprendia exatamente isso: fazer café e comer macarrão — coisas que já sabia”. Foi todo um período em que a preocupação máxima consistia na busca de singularidades, na descrição mais minuciosa e veraz da vida brasileira, em todos os seus aspectos exteriores, visíveis e acidentais. A reprodução exata da vida como ela é — esta a prin-

* Hino Nacional.

** Hino da Marinha.

cipal meta de tod
no seu momento,
a obra de arte
portanto o artista
inteligível. Porém
não estará conhe
“iguais” forem a
esta. O critério d
tamente, os autor
às constatações. E
reduzia a possibil
bíguos ou bivalen
ou o proletário O
xar como está pr
fazer guerrilha? (e
“nacionalizar os c
mos a tratar apena
bulas, *Tartufo*, O
reproduzir a vida
Don Tello e Tar
seu momento, ma
lhavam à gente p
cordeirinhos com
gens se constituía
ções semelhantes
sobre o Brasil.

Havia que si
universal. Tínham

O problema
sódio da História
recheá-lo com dad
téia. Exemplo: o
escrito quase que
jornais de discurso

(*) Personagens d
do Sul.

A verdadeira síntese, é certo, não se lograva: conseguia-se apenas — e isto já era bastante — justapor “universais” e “singulares”, amalgamando-os: de um lado a história mítica com toda a sua estrutura de fábula, intacta; de outro, jornalismo com o aproveitamento dos mais recentes fatos da vida nacional. A junção dos dois níveis era quase simultânea, o que aproximava o texto dos particulares típicos.

Zumbi preencheu sua função e representou o fim de uma etapa de investigação. Concluiu-se a “destruição” do teatro e propôs-se o início de novas formas.

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro — dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é súpula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas.

III

UM SISTEMA :
resposta a e
foi exaustivamen
como decorrênci
platéia, e até me
como edifício. E
ciam com cenas
e Julieta), movi
aparição de um f
de um monstro
que o dramaturg
violenta. Sobre o
ram-se muitos d
linguagem român
nhor, desejoso d
uma dúzia de la
cena, no moment
as frutas à deseja
entendia tudo. Se
insistir; se devolv

esperanças eram muitas. E, Deus seja louvado, se as comesse ali mesmo, durante o "Ser ou não Ser", não havia dúvida: o jovem casal não assistiria ao final da tragédia, preferindo inventar sua própria comédia bucólica alhures.

Imagine-se que estas não eram condições ideais para o desenvolvimento da dramaturgia maeterlinckiana. Laurence Olivier, no seu firme *Henrique V*, deu uma imagem precisa da platéia isabelina: gritos, insultos, brigas, ameaças diretas aos atores, circulação ininterrupta de espectadores, nobres no palco, etc. Para silenciar esta platéia seria necessária uma introdução vigorosa e decidida. Os atores deveriam fazer mais ruído no palco do que os espectadores na platéia. Assim se ia formando a técnica de *plawriting* shakespeariana.

Também as condições de desenvolvimento da ciência propõe a possibilidade de novos estilos: sem a eletricidade, seria impossível o expressionismo.

Mas não só os aspectos exteriores determinam a forma teatral. Sem seus sessenta mil sócios proletários, não seria possível o Volksbuhne, berço do teatro épico moderno, como sem a platéia novaiorquina são seriam possíveis as aberrações sexuais, castrações e antropofagias de Tennessee Williams. Seria absurdo oferecer *A Mãe* de Brecht à Broadway, ou *Noite de Iguana* aos sindicatos berlinenses. Cada platéia exige peças que assumam sua visão do mundo.

Nos países subdesenvolvidos, no entanto, costuma-se eleger o teatro dos "grandes centros" como padrão e meta. Recusa-se a platéia de que se dispõe, almejando a distante. O artista não se permite receber influências de quem o assiste e sonha com os espectadores chamados "educados" ou "de cultura". Procura absorver tradições alheias sem fundamentar a própria; receber a cultura estranha como palavra de ordem divina, sem dizer sua palavra.

No momento, o teatro brasileiro atravessa sua maior crise, a única que chegou simultaneamente em todos os níveis de suas preocupações: crise econômica, de platéia, de caminhos, de ideologia, de repertório, de material humano. E a crise, de saudável, traz apenas a necessidade urgente de reformulações, que também se pretendem em níveis diversos. A tímida introdução do sistema de cooperativa pretende resolver o problema de Fo-

Iha de Pagamen
de dois ou três
caixa de música
mos de "assim
tório, muitas es
solucone o prob
Gonçalves; a fo
atraia fã-clubes
quentinhos de
-date. Outros gr
de qualquer text
der, ousam espe
ciados Peter We
tância.

O Teatro d
mas indagações c
turas deverão re
"Sistema do Co
foi determinado
e, mais específico

Suas metas

O primeiro
tar, dentro do pr
temente, qualque
analíticos próprio
exemplo, são dif
no mesmo texto c
peça fascista ou
Júlio Cesar pode
tor moderno opta
pela condenação
Moira ou seu or

A necessidade
platéia; de enfoca
tabelecida perspec
do autor ou o dos
tiu e sempre foi r

O monólogo,
prisma através do

tos do texto. O Coro da tragédia grega, que tantas vezes atua como moderador, analisa também o comportamento dos protagonistas. O *raisonneur* das peças de Ibsen quase nunca tem uma função especificamente dramática, revelando-se a cada instante porta-voz do autor. O recurso do "Narrador" é também freqüentemente usado, como o foi por Arthur Miller em *Panorama do Alto da Ponte* e, pelo mesmo autor, de forma modificada, em *Depois da Queda*, onde o protagonista dirige-se explicativamente a alguém, que tanto pode ser o psicanalista como pode ser Deus — a Miller pouco importa e muito menos a nós.

Estas são algumas das muitas soluções possíveis e já oferecidas. No sistema do *Coringa*, o mesmo problema se oferece e uma solução parecida se propõe. Em todos estes mecanismos citados, o que mais nos desagrada é a camuflagem que a sua verdadeira intenção termina por assumir. O funcionamento da técnica é escondido, envergonhadamente. Preferimos o despuído de mostrá-lo como é e para que serve. A camuflagem acaba criando um "tipo" de personagem, muito mais próximo dos demais personagens do que da platéia: "Coros", "narradores", etc., são habitantes da fábula e não da vida social dos espectadores. Propomos o *Coringa* contemporâneo e vizinho do espectador. Para isto, é necessário o esfriamento de suas "Explicações"; é necessário o seu afastamento dos demais personagens, é necessária a sua aproximação aos espectadores.

Dentro do sistema, as "Explicações" que ocorrem periodicamente procuram fazer com que o espetáculo se desenvolva em dois níveis diferentes e complementares: o da fábula (que pode utilizar todos os recursos ilusionísticos convencionais do teatro) e o da "conferência", na qual o *Coringa* se propõe como exegeta.

A segunda meta estética refere-se ao estilo. Certamente muitas peças bem logradas utilizam dois ou mais estilos, como é o caso de *Lilion*, de Ferenc Molnar e *A Máquina de Somar*, de Elmer Rice (realismo e expressionismo, para as cenas de terra e Céu). Porém sempre também os autores se dão a enormes trabalhos para "justificar" as mudanças estilísticas. Admite-se o expressionismo desde que a cena se passe no Céu: ora, isto se constitui num disfarce do realismo que permanece.

Mesmo em cin-
mais é do que
desculpas pelo
fato de que se
de um louco.

O próprio
des que assumi
geral de fantasi
balhava-se indis
lo era dada pel
a unidade por s
tos: absorção p
ca de branco e
gico ora exorta

No *Coringa*
de fazer teatro
inclua em seu b
ou gêneros. Cad
do os problemas

Toda unida
dos processos po
lecionam-se os i
vela ideal para
seguida, os mesm
das as cenas, me
quados. Por isso
mente das demai
cólica, tragicomé
permanentemente
por isso, se obrig
táculo.

O perigo qu
grande: pode-se
de evitá-lo, dá-s
que o estilo em
da obra, e ao qu
tende-se escreve
mentos. E, como
venção podem ter

especial de julgamento, também assim no *Coringa* cada capítulo ou cada episódio pode ser tratado da maneira que melhor lhe convier sem prejuízo da unidade que será dada, não pela permanência limitadora de uma forma, mas pela plethora estilística referida à mesma perspectiva.

Deve-se ainda observar que a possibilidade de extrema variação formal é oferecida pela simples presença, dentro do sistema, de duas funções extremadamente opostas: a função *protagônica* que é a realidade mais concreta e a função *coringa* que é a abstração mais conceitual. Entre o naturalismo fotográfico de um, singular, e a abstração universalizante do outro, todos os estilos estão incluídos e são possíveis.

O teatro moderno tem enfatizado em demasia a originalidade. As duas guerras deste século, a guerra permanente de libertação de colônias, a ascensão das classes subjugadas, o avanço da tecnologia, desafiam os artistas, que respondem com uma chuva de inovações, especialmente formais: a rapidez com que evolui o mundo significa também uma impressionante rapidez com que evolui o teatro. Uma liderança, porém, faz-se entrave: cada nova conquista da ciência fundamenta a conquista seguinte, nada se perdendo e tudo se conquistando. Ao contrário, cada nova conquista do teatro tem significado o arrasamento do já conquistado.

Portanto, o principal tema da técnica teatral moderna ficou sendo a coordenação de suas conquistas, de forma a que cada novo produto venha enriquecer o patrimônio existente e não substituí-lo. E isto deve ser feito dentro de uma estrutura que seja inteiramente flexível e absorvente de qualquer descoberta e, ao mesmo tempo, imutável e sempre idêntica a si mesma.

A criação de novas regras e convenções em teatro, dentro de um sistema que permaneça imodificado, permite aos espectadores conhecerem as possibilidades de jogo de cada espetáculo. O futebol tem regras pré-conhecidas, uma estrutura rígida do *off sides* e *penalties*, o que não imede a improvisação e a surpresa de cada jogada. Perderia todo o interesse o futebol no momento em que cada jogo fosse disputado em obediência às leis legisladas apenas para esse jogo; se os torcedores tivessem que descobrir, durante a partida, quais as leis

que regulam
indispensável

No *Coringa*
dentes e Rom
tável ou pou
dade de cad
dio" ou "exp

Não só
quadro, ao ex
também se n
simultaneame
efeito, só pod
temão as regr

Finalmen
portante do si
personagem-su
mente, deriva
a ação ou, ao

A primeir
gel em sua po

Afirmam
"ação dramáti
personagem".
premonitóriame
cidade moder
já que os perso
de leis, costum
tornando mais
civiliza a socie
o "príncipe me
xasse todos os
o que não dei
alguns políticos
mãos o poder a
riorizar os mov
o levam a mata
nho a ele poder
origem na subje

Brecht — o teórico e não necessariamente o dramaturgo — defende a posição oposta: o personagem é o reflexo da ação dramática e esta se desenvolve por meio de contradições objetivas, ou objetivas-subjetivas, isto é, um dos pólos é sempre a infra-estrutura econômica da sociedade, ainda que seja o outro um valor moral.

No *Coringa*, a estrutura dos conflitos é sempre infra-estrutural, ainda que se movam os personagens ignorantemente deste desenvolvimento subterrâneo, isto é, ainda que sejam hegelianamente livres.

Procura-se assim restaurar a liberdade plena do personagem sujeito, dentro dos esquemas rígidos da análise social. A coordenação dessa liberdade impede o caos subjetivista conducente aos estilos líricos: expressionismo, etc. Impede a apresentação do mundo como perplexidade, como destino inelutável. E deve impedir, esperamos — interpretações mecanicistas que reduzam a experiência humana à mera ilustração de compêndios.

Muitas são as metas deste sistema. Nem todas são estéticas ou tiveram na estética a origem de sua proposição. A violenta limitação do poder aquisitivo da população determinou a rarefação do mercado consumidor de produtos supérfluos: o teatro entre eles.

Não se pode ficar esperando que ocorram modificações fundamentais na política econômica, de forma a que se devolva ao povo a possibilidade de compra. Deve-se enfrentar cada situação no âmbito da própria situação, e não segundo perspectivas otimistas. E estes são os dados: falta mercado consumidor de teatro, falta material humano, falta apoio oficial a qualquer campanha de popularização e sobram restrições oficiais (impostos e regulamentos).

Nesse panorama hostil, a montagem obediente ao sistema do *Coringa* torna-se capaz de apresentar qualquer texto com número fixo de atores, independentemente do número de personagens, já que cada ator de cada coro multiplica suas possibilidades de interpretação. Reduzindo-se o ônus de cada montagem, todos os textos são viáveis.

Estas são as metas do sistema. Para tentar consegui-las há que criar e desenvolver duas estruturas fundamentais: a de elenco e a de espetáculo.

EM ZUMBI to
gens: a dist
sem nenhuma c
periodicidade n
atores. Mal cor
várzea: todos c
ções, estão sem
do sistema do
terminada, e mo
posição. També
res, mas sim fur
conflitos do text
A primeira
presenta a realid
ção na qual se d
sonagem: um só
outro.

Várias são
na qual deve o
na sua forma ma

nhuma tarefa que exceda os limites do personagem enquanto ser humano real: para comer necessita comida; para beber, bebida; para lutar, uma espada. Seu comportamento em cena deve-se assemelhar ao de um personagem de *Eles Não Usam Black-tie* ou de *Chapetuba F. C.* O espaço em que se move deve ser pensado em termos de Antoine. O ator "protagônico" deve ter a consciência do personagem e não a dos atores. Sua vivência não se interrompe nunca, ainda que simultaneamente possa estar o *Coringa* analisando qualquer detalhe da peça: ele continuará sua ação "verdadeiramente" como personagem de outra peça perdido em cenário teatralista. É a "falta de vida", o neo-realismo, o cine-verdade, o documentário ao vivo, a minúcia, o detalhe, a verdade aparente, a coisa verdadeira.

Não só o comportamento do ator deve obedecer critérios da verossimilhança, mas também sua concepção cenográfica: sua roupa, seus adereços, devem ser — perdoando o termo — os mais "autênticos" possíveis. Ao vê-lo, deve a platéia ter sempre a impressão de quarta parede ausente, ainda que estejam ausentes também as outras três.

Esta função procura reconquistar a "empatia" que se perde todas as vezes em que o espetáculo tende a um alto grau de abstração. Nestes casos, a platéia perde o contacto emocional imediato com o personagem e sua experiência tende a reduzir-se ao conhecimento puramente racional.

Não importa nem é o momento de descobrir quais as principais razões desse fato: basta por ora constatá-lo. E constata-se que a *empatia* se produz com grande facilidade no momento em que qualquer personagem, em qualquer peça, com qualquer enredo ou tema, realiza uma tarefa facilmente reconhecível, de caráter doméstico, profissional, esportivo, ou qualquer outro.

A *empatia* não é um valor estético: é apenas um dos mecanismos do ritual dramático, ao qual se pode dar bom ou mau uso. Na fase realista do Arena, nem sempre esse uso foi louvável e, muitas vezes, o reconhecimento de situações verdadeiras e cotidianas substituía o caráter interpretativo que deve ter o teatro. No *Coringa* esta *empatia* exterior será trabalhada lado a lado com a exegese. Tenta-se e permite-se o re-

conhecimento e
mente análises

A escolha
com o person
duff; em *Coriol
e Julieta* poderia
em *Rei Lear* po
tagônica" o pers
mente à platéia.
dos — e só o p
protagonista atri
"dianoético".

A segunda t
ríamos defini-la
tagonista.

Sua realidad
venta muros mág
Todos os demais
da e descrita pe
para cavalgar inv
não existe. O *Co*
desempenhar qua
tituir o Protagon
sua realidade nat
Tiradentes com
não será prudente
desempenhada pe
tro de pano, ecor

Todas as ve
dois Corifeus des
ringa.

A consciênci
adaptador que se
da dos personage
ele a consciência
do século XVIII,
fatos que desde en
da História e ao m
to ele representa
conhecedor de pr

desenvolvimento da trama e a finalidade da obra. É onisciente. Porém, quando o ator *Coringa* desempenha não apenas essa função em geral, mas em particular um dos personagens, adquire tão-somente a consciência de cada personagem que interpreta.

Assim, todas as possibilidades teatrais são conferidas à função *Coringa*: é mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo. Em cena funciona como *meneur du jeu*, *raisonneur*, mestre-de-cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, exegeta, contra-regra, diretor de cena, *regisseur*, *kurogo*, etc. Todas as "explicações" constantes da estrutura do espetáculo são feitas por ele, que, quando necessário, pode ser ajudado pelos Corifeus ou pela Orquestra Coral.

Todos os demais atores estão divididos em dois Coros: Deuteragonista e Antagonista, tendo cada um seu Corifeu. Os atores do primeiro Coro podem desempenhar qualquer papel de apoio ao Protagonista: isto é, papéis que representem a mesma idéia central deste. Assim, no caso de *Hamlet*, por exemplo: Horácio, Marcelo, os comediantes, o Fantasma, etc. É o Coro-Mocinho. O outro, o Coro-Bandido, é integrado por todos os atores que representem papéis de desapoio. No mesmo exemplo: o Rei Cláudio, a Rainha Gertrudes, Laertes, Polônio, etc.

Os coros não possuem número fixo de atores, podendo variar entre um Episódio e outro. Existirão dois tipos de figurino: um básico, relativo à função e ao Coro a que pertence. Outro, referente não a cada personagem, mas sim aos diferentes papéis sociais desempenhados no texto e em conflito na trama. Poderá haver apenas um figurino para cada papel social: Exército, Igreja, Proletariado, Aristocracia, Poder Judiciário, etc. Pode acontecer que coexistam no palco dois ou mais atores que desempenhem o mesmo papel: soldado, por exemplo. Neste caso, deve o figurino ser de tal forma a que possa ser usado por igual número de atores, simultaneamente, e que permita à platéia, visualmente, identificar todos os atores que desempenham o mesmo papel. Ou tantos figurinos como personagens.

Atores e atrizes poderão representar indiferentemente personagens masculinos ou femininos, menos, é claro, nas cenas em que o sexo determina a própria ação dramática. Cenas de

amor, por exemplo —
sexo oposto —
Arena a contar

Completando
lão, flauta e bat
outros instrumen
apoio musical, d
conjunto com o
formativo ou ilus

Esta é a estr
vel bastante para
Por exemplo, em
blocos em conflito
do-se o esquema
peça como *Rome*
Protagonistas par
buindo-se suas fun
tariam os chefes d
de peças que nã
nenhum protagon
Coringas que pod
feus. Finalmente,
to necessita apen
parte do desenvol
Corifeus, agrupar
Coringa.

A adaptação
modificações nece
fundamental.

Além desta " —
em caráter perma
para todas as peç
Dedicatória, Expli
vista e Exortação.

Todo espetác
tória a alguém ou
tiva, uma cena, ou
ainda ser uma sec
Tiradentes, por ex

canção, um texto, uma cena e novamente uma canção coletiva, dedicando-se o espetáculo a José Joaquim de Maya, o primeiro homem a tomar medidas concretas pela libertação do Brasil.

Uma explicação é uma quebra na continuidade da ação dramática, escrita sempre em prosa e dita pelo *Coringa*, em termos de conferência, e que procura colocar a ação segundo a perspectiva de quem a conta — no caso, o Arena e seus integrantes. Pode conter qualquer recurso próprio da conferência: *slides*, leitura de poemas, documentos, cartas, notícias de jornais, exibição de filmes, de mapas, etc. Pode inclusive refazer cenas a fim de enfatizá-las ou corrigi-las, incluindo outras que não constem do texto original, no caso de adaptações e a fim de maior clareza. Por exemplo: contando o irresoluto Hamlet pode-se apresentar uma cena do decidido Ricardo III. As Explicações dão o estilo geral do espetáculo: conferência, forum, debate, tribunal, exegese, análise, defesa de tese, plataforma, etc. A Explicação introdutória apresenta o elenco, a autoria, a adaptação, as técnicas utilizadas, a necessidade de renovar o teatro, propósitos do texto, etc. Como se vê, todas as Explicações podem e devem ser extremamente dinâmicas, modificando-se na medida em que são apresentadas em cidades ou datas diferentes. Assim, quando a peça for apresentada em cidade onde nunca se fez teatro, será mais oportuno explicar o teatro em geral do que o *Coringa* em particular. Se algum fato importante ocorrer no dia da apresentação e se estiver relacionado com o tema da peça, esta relação deverá ser analisada. Cremos ficar bem marcado o caráter transitório e efêmero deste sistema permanente: objetiva-se aumentar a velocidade de refletir o espetáculo o seu momento, dia e hora, sem reduzir-se à hora, ao dia e ao momento.

A estrutura geral será dividida em Episódios que reunirão cenas mais ou menos interdependentes. O primeiro Tempo conterá sempre um episódio a mais do que o segundo: 2 e 1, 3 e 2, 4 e 3, etc.

Uma cena ou lance, é um todo completo de pequena magnitude, contendo ao menos uma variação no desenvolvimento qualitativo da ação dramática. Pode ser dialogado, cantado, ou resumir-se à leitura de um poema, discurso, notícia ou

documento, q
de forças con

As cenas
ferentemente
pela Orquestr
a outra, ilusio
ples enunciaçã
siderando que
cessário, os C
mudança.

As Entre
predeterminad
sionais necess
sente-se obriga
mico de um p
presença dos
Hamlet só ser
for exposto; p
Rainha, nem
corre então ac
rápido de info
necessidade inf
a ação. O'Nei
gens de *Estra*
texto pensado
dados pela ilu
Sem Fim cheg
do protagonista
que se mostrav
bém o aparte
do Teatro. O f
-se, talvez, a q
ráter intermiter
plica.

No *Coringa*
recursos de out
tas esportivas,
po e outro, ou
das partidas, os
retamente infor

Assim, todas as vezes que for necessário mostrar o "lado de dentro" do personagem, o *Coringa* paralisará a ação, momentaneamente, a fim de que ele declare suas razões. Nestes casos, o personagem entrevistado deverá manter a consciência de personagem, não devendo o ator assumir sua própria consciência de hoje e aqui. Em *Tiradentes*, toda a jogada política do Visconde de Barbacena, com relação ao lançamento da Derrama, seria fatalmente atribuída ao seu "bom coração" e não à frieza do seu pensamento, se este fosse revelado intimamente aos espectadores.

Finalmente, a última "porção" da estrutura do espetáculo consiste na Exortação final, em que o *Coringa* estimula a plateia segundo o tema tratado em cada peça. Pode ser em forma de prosa declamada ou em canção coletiva, ou uma combinação de ambas.

Estas, as duas estruturas básicas do sistema. E o que já ficou dito, aqui se reitera: o sistema é permanente apenas dentro da transitoriedade das técnicas teatrais. Com ele não se pretendem soluções definitivas de problemas estáticos: pretende-se apenas tornar o teatro outra vez executável em nosso país. E pretende-se continuar a pensá-lo útil.

V - Ti

UMA PEÇA d
põe, e não
que se discute
todas suas tесе
quadrar uma p
presidiram a e
opostos. Não se
tal estético de l

Porém, se
brevém o caos
se perfeitamente
boração. É muit
trições possíveis
quis fazer". Ora
exatamente a "is
tifica nem se ju

Portanto, h
texto dentro dos
apenas artísticos

Seria pois necessário, antes da análise de cada peça, analisar os instrumentos de sua fabricação. Estes, porém, não podem ser recusados em função de preferências por nenhuma escola, gênero, estilo, tendência ou época. Nem podem, só por isso, ser aceitos. A validade de uma peça deve considerar-se sobretudo em função do público ao qual se destina, sem que se permita tomar abstratamente a palavra público. Na relação peça-público deve-se considerar este como parte da população, esta como povo, este como nação, e esta no mundo de hoje. Há que se considerar o texto como fenômeno social presente — portanto, liberto da historiografia teatral — idêntico ou semelhante a outros fenômenos sociais de natureza não estética: comícios políticos, assembléias, partidas de futebol, lutas de box. Um texto não será válido senão na medida da sua eficácia teatral e do seu acerto social, e este não será outro que a humanização do homem, e esta não será nunca uma atitude puramente contemplativa, mas um fato concreto de condições e direções de vida no sentido de uma sociedade que se desalinha progressivamente e aos saltos. Os meios empregados não importam, só importam os objetivos que se desejam.

O principal objetivo de *Arena Conta Tiradentes* é a análise de um movimento libertário que, teoricamente, poderia ter sido bem sucedido. Estava inserido no movimento inevitável do avanço social — usando uma expressão corrente, “estava ao lado da História”. . . Seus principais integrantes, detinham o poder ou podiam tomá-lo. Francisco de Paula Freire de Andrade era o Comandante da Tropa Paga — segundo se dizia, a segunda pessoa em importância dentro da Capitania; Alvarenga, o Padre Carlos de Toledo, o Padre Rolim, e outros, eram gente que levantava gente; Gonzaga, melhor que ninguém, fazia leis; dinheiro e pólvora havia bastante — pelo menos para dois anos de assédio, segundo Alvarenga; e o povo estava industriado por Tiradentes. Melhores condições objetivas para uma revolução dificilmente se encontram. No entanto, este grupo fracassou. Ruiu como rui castelo de areia, embora fosse este construído com armas, dinheiro, gente e propósitos definidos.

Esta é uma das questões preliminares que *Tiradentes* propõe: pretende-se do fato sucedido extrair um esquema ana-

lógico aplicável, pretendo escrever obra no sentido em

Tiradentes

conhecidos na analogia. Muitos documentos da fábula que se tentação de se sibilidades a imitiu-nos colos *Autos da Inco* dentes, Gonzaga lado a lado co cena dos Embu ga tradição mi dernismos jorn babilidade” não mas sim sobre Coringa.

O microcosmo na segunda que de teatro supõe trá-lo em sua de cotovelo de Vietnã interdep de concentraçã dependem de tu tão antipodas:

Em *Tiradentes* Mineira desenvolve relações internacio

Sempre nos gorada segundo de cada lance in rimpeiro, do mi do carrasco, do de Gonzaga e C

uma revolução popular, nem poderia sê-lo. Para mostrar o povo, melhor fariamos contando o Conselheiro, Os Alfaiates, e outros.

Também sempre nos interessaram as relações políticas e econômicas entre Inglaterra, Portugal, Espanha, França e Estados Unidos no século XVIII. Por que razão mandou a França 100000 soldados e 30 navios ajudarem os alemães contratados e os americanos-ingleses contratantes a fazerem a Independência no Norte? E por que para cá não mandou nem um professor de literatura francesa? Por que Jefferson, que tanto amava a liberdade, reduzia o exercício desse amor às fronteiras do seu país? Por que foram deixados sós dez homens degradados e um na força baloiçante?

Todos esses assuntos merecem várias trilógicas, porém para a análise do comportamento desses países melhor seria escolher como tema outra Independência que não a nossa, já que tão sós fomos deixados.

Escolhemos o palácio e isso nos forçou a exclusão quantitativa do povo e dos estrangeiros. Nosso tema nos parece, assim, melhor servido.

Explicamos: hoje é comum o exercício do poder em nome do povo. Em todas as Constituições dos países ditos democráticos (e quase todos se dizem) consta que do povo o poder emana e que em seu nome será exercido. Em nenhuma, que nos conste, consta frase como esta, que imaginamos a título de exemplo: "Todo o poder emana de uma camarilha que o assumiu, e será exercido em nome do foro íntimo de cada um". Ainda que isto possa às vezes ser prática, nunca é letra escrita. Sendo o mundo como está, esta e outras inconfidências menos remotas ou em curso, vitoriosas ou derrotadas, tendem a interpretar o povo sem ouvi-lo, traduzindo em sua própria linguagem de elite palavras que em nenhuma parte foram pronunciadas. Ao povo, depois, informam sua tradução.

Assim, Gonzaga, Alvarenga, Francisco de Paula, Silvério e os outros são, em nossa versão, intérpretes do povo não perguntado. Sua estratégia e suas metas são fabricadas sem consulta prévia. A Inconfidência se move em casas particulares, poucas, e nos gabinetes oficiais. É Inconfidência palacia-

na. E, sendo palácio do palácio e pou-

Referências

que tenham os e enquadrar a ação referências são a cena a carta de e sua resposta ex com o próprio M proibição da mine exclusivamente pe enforcamento exe de Manuel Pinhei a mando do Gov radentes conversa se mostra: espera

Outra questão à causalidade da habituados à técnica atos têm suas razões mente comunicada bituou. Quando I seus primeiros dias seu comportamento mania, mas imediatamente era homossexual ponto de não saber que a pobre senhora. Neste tipo de causa e efeito, ação mais geral e e cobrir seus maridos condenadas a ouvir ximarem, com fins

Outro exemplo cação fornecida por *Morte de um Caixão* prendeu o pai, nu e loura extranumerár

e isso foi acontecer logo com ele, pobre menino que prometia tanto...

Se quiséssemos explicar as ações de Tiradentes de forma facilmente inteligível, recursos como esses não faltariam, como não faltaram aos historiógrafos. Conta-se, por exemplo (e disto citam-se como prova próprios Autos da Inconfidência e o quarto interrogatório a que foi submetido o Alferes), que Tiradentes julgava-se preterido em várias nomeações, já que outros militares tinham, segundo suas palavras, "caras mais bonitas ou melhores comadres". O violento e constante desejo de liberdade do herói estaria assim diretamente relacionado com a falta de promoção nas fileiras da Tropa Paga. Ou, se esta informação causal não bastasse, ainda se poderia acrescentar outro fato que parece ter sido verdadeiro: Tiradentes, perdido de amor pela sobrinha do Padre Carlos, pediu a este que intercedesse junto ao pai da moça para que lhe desse sua mão. O bondoso sacerdote fez o que pôde, porém a menina já estava destinada pelo pai a quem tinha melhor cara ou melhores comadres que o Mártir da Independência. Desiludido no amor e no serviço militar, nada mais restaria ao nosso protagonista do que converter-se em Herói Nacional.

Soluções deste tipo, não devem parecer incríveis já que foram usadas até mesmo por Castro Alves. No drama *Gonzaga, ou a Inconfidência Mineira*, o vate investiga os acontecimentos de Ouro Preto sob o prisma do triângulo amoroso Gonzaga-Marília-Barbacena. O Visconde, indignado pela recusa do seu amor, resolve pôr tudo em pratos limpos, impiedosamente castigando os que tramaram contra a Coroa e contra o seu terno coração.

Porém, se recusamos explicações causais simples e simplórias, restam dois caminhos a seguir: aprofundar a pesquisa psicológica do personagem ou esquematizá-lo em função do enredo e da ação dramática, considerada como fábula.

O primeiro caminho é mais próprio da peça que pretende reconquistar um tempo da História; o segundo é mais próprio da fábula e da verdade de agora. Este foi escolhido.

Esta decisão leva à consequência inevitável de ser necessário, muitas vezes, limitar o personagem ao seu aspecto mais útil ao desenvolvimento da trama e da idéia, eliminando-se

características
são dispensáv
cretize: certan
gente que ape
a bandeira, ba
o clima da ci
mostrar, na p
a característica
cia secundária
a tendência a
sabiamente int
os fatos ou
soldados na r
rio da filha de
que nem todo
Sá de Miranda
bacena punha
dem agredir a
tivamente con
lançaram as b
definitivo daq
em nada contr
estamos vivos,
todos batizand
Viscondes põe

Questões
fim de que se
surtem. É frec
e fora do peric
nagens. Isto é
cessidade de e
penoso e, entr
ção não apenas
na), como tan

Esta peça
gens; nela, sem
Tiradentes é un
silânime, Alvar
tremo de denun

Grande e compreensível é o desejo generalizado de que cada cena revele sempre facetas inesperadas dos personagens conhecidos. Um dia chegar-se-á ao extremo de lamentar que um texto sobre o descobrimento do Brasil peque pela falta de originalidade e então se dirá: "Ainda uma vez, nesta peça, o descobridor do Brasil é Pedro Álvares Cabral e o remetente da carta, Caminha" — falta imperdoável. Também em Tiradentes, o primeiro delator será Silvério, e disso já sabem todos.

Estes dois problemas se unem: de um lado o gosto pela novidade, de outro o gosto pela complexidade. Recusa-se com extrema facilidade e sem remorsos qualquer personagem de fácil compreensão, sob o pretexto de que o romantismo é uma escola passada, e só a ele se permitia mostrar inteiramente bons os personagens bons e inteiramente maus os personagens maus. Muito mais agrada o santo que se revela crápula ou o canalha que se heroiciza.

Concordamos em que o romantismo assim muitas vezes procedia, porém parece-nos igualmente romantismo disfarçado preferir motivações contrárias e opostas à caracterização mais obviamente revelada. Tiradentes poderia ter secretos planos de fortuna individual se sobreviesse a Inconfidência: preferimos mostrá-lo como um homem que deseja a liberdade, não para si mesmo, mas para o povo; preferimos aceitar a visão que dele se tem tradicionalmente, ainda que seja esta talvez mistificada.

Concluindo: nenhum personagem desta peça pode ser analisado isoladamente — nenhum tem vida fora do teatro. Todos devem ser entendidos dentro do esquema geral que é a peça, isto é, nas suas múltiplas relações de interdependência. Entenda-se que todos os personagens são contados pelo *Coringa* e, neste estilo, atribui-se ao *Coringa* o direito de contar como bem lhe parecer, a fim de demonstrar sua tese. A última questão preliminar refere-se ao uso da emoção ou ao uso dos mecanismos e técnicas que conduzem à emoção. Cremos, como Brecht, que há dois tipos distintos de emoção. O primeiro tipo assalta o espectador que sente a inevitabilidade do destino humano, a perplexidade da vida: é a emoção que surge diante do desconhecido — e esta é própria do teatro burguês. Choramos diante da protagonista de *Cavaleiros ao Mar*

de Synge porquê no mar, um a mente em virtude Mãe Coragem entendemos a caso da peça da morte; no (ao contrário)

Em Tiradentes rentado ao segundamente o penúltimo episódio, no último, subitamente não central, nada, a rio. Em outras porém não foi concretos para têm a liberdade tanto, depois de lidades de êxito e o fracasso, se tenha qualquer logo.

Esta é a que se julgarão alguns casos es sódio, idéia e er que estejam co obra. Estas são por *Arena Cont*

ESTE é o sist
Eturas. E est
herói.

Hoje em
mal todas as
neo-romântico
praz na dissec
brechtianismo

No caso a
vos ideológico
sempre bom m
do que a noss
que, facilmente
que lhes perm
rio dos person
sua pequena f
atormentados p
midades do tri
sempre em si

deve sempre dizer que sim — sua missão principal é sedativa e tranqüilizante.

No caso do neobrechtianismo, o problema se complica. Cabe perguntar: foi Brecht quem eliminou os heróis, ou foram as interpretações de alguns exegetas mais afoitos? O estudo de alguns casos concretos talvez ajude a discussão.

Num de seus poemas Brecht conta histórias de heróis, entre eles, São Martinho, o caridoso. Conta-se que uma noite, caminhando pelas ruas geladas de rigoroso inverno, encontrou um pobre morrendo de frio e, heroicamente, não hesitou: rasgou seu capotão em dois e deu metade ao pobre — os dois morreram gelados juntos. Perguntamos: São Martinho foi herói ou, digamos moderadamente, em atenção à sua santidade, teve um gesto “impensado”? Nenhum critério de heroicidade recomenda a irreflexão. O heroísmo de São Martinho não é desmistificado por uma simples e bastante razão: não é heroísmo.

Noutro poema, também sobre heróis, Brecht enfatiza o fato de que quando um general vence uma batalha, ao seu lado combatem milhares de soldados; quando Júlio César atravessa o Rubicon, leva consigo um cozinheiro. Evidentemente não depõe contra o herói não saber cozinhar, nem contra o general lutar acompanhado. Brecht amplia o número de heróis, sem destruir nenhum.

Porém, afirma-se que Brecht deseroiciza. Cita-se, como exemplo, Galileu diante do Tribunal da Inquisição, “covardemente” negando o movimento da Terra. Diziam os exegetas que se Galileu fosse herói, heroicamente teria continuado afirmando que a Terra se move, e, mais heroicamente ainda, suportaria as chamas. Eu prefiro pensar que para ser herói não é absolutamente indispensável ser burro — ouso até imaginar que uma certa dose de inteligência é condição básica. Atribuir heroicidade a um ato de estupidez é mistificação. O heroísmo de Galileu foi a mentira, como dizer a verdade teria sido tolice.

Brecht não fustiga o heroísmo “em si”, pois tal não existe, mas apenas certos conceitos de heroísmo e cada classe tem o seu. É ainda num poema que afirma que o homem deve “saber dizer a verdade e mentir, esconder-se e expor-se, matar

e morrer”. Soa b
um homem meu f
ras do maóismo:
do se é proporci
Ouvindo Mao, c
do que costumeir
dises e Cides era
e suserania, e qu
deverá necessariar
de vinho diante
castelãs. Tal foi
Sempre os heróis
que a sucede.

O inimigo d
Em que consiste
optar por fazer de
apenas a atitude
mas, única ou pri
to de Ibsen revela
cimento burguês d
apregoam possuir
erro da pureza —
Podemos condená
(desde que se cor
burguesa) não é
está contida nos te
se o condenamos,
e sim a burguesia

O heroísmo d
estruturas burgues
se, casta ou estan
Portanto, o herói
critérios e valores
nadas entender os
manecer a domín
Campeador arrisco
roicamente suporte
ainda heroicamente
na Justiça do Tra

brica, enfrentando gás lacrimogêneo e cassetete. Não foi tolo o Cid-Vassalo por ter feito o que fez, nem o seria o Cid-Proletário por fazer o que faria. Foi e seria herói.

Lidando com heróis, pode a literatura indiferentemente apresentá-los como seres humanos reais, ou mitificá-los. A forma de usá-los deve depender tão-somente dos fins a que cada obra se propõe. Júlio César sofria várias doenças: isto pode ser revelado no personagem, como pode-se também, ao mito, fazê-lo gozar esplêndida saúde.

O mito é o homem simplificado — contra isto nada se tem a objetar. Porém a mitificação do homem não tem necessariamente que ser mistificadora — pois contra isto muito se pode e deve objetar. Em nada nos aborrece o mito de Espartacus, embora saibamos que talvez não tenha sido tão enorme sua valentia. Nada nos aborrece em Caio Graco e sua Reforma Agrária. Porém o mito de Tiradentes nos perturba. Por quê?

O processo mitificador consiste em magnificar a essência do fato acontecido e do comportamento do homem mitificado. O mito de Caio Graco é muito mais revolucionário do que deve ter sido o homem Caio Graco, porém é verdade que o homem distribuiu terras aos camponeses e foi por isso morto pelos senhores da terra. A diferença entre o homem e o mito é, aqui, apenas de quantidade, pois a essência do comportamento e dos fatos é a mesma: magnificam-se os dados essenciais e eliminam-se os circunstanciais. Seus cozinheiros, seus vinhos e seus amores, por exemplo, não integram o mito, embora possam ter integrado o homem. Para a instituição do mito Caio Graco, é irrelevante saber se o romano tinha amantes ou se gostava delas, como para a instituição do mito Tiradentes é igualmente irrelevante acrescentar-lhe sua filha ilegítima e sua concubina, embora para Joaquim José pudessem ser as duas relevantíssimas — o que em nenhum momento duvidamos.

Se a mitificação de Tiradentes tivesse consistido exclusivamente na eliminação de fatos inessenciais, nenhum mal haveria. Porém as classes dominantes têm por hábito a “adaptação” dos heróis das outras classes. A mitificação, nestes casos, é sempre mistificadora. E sempre é o mesmo o processo: eliminar ou esbater, como se fosse apenas circunstância, o

fato essencial, pr
cunstanciais à co
tes. Nele, a impo
seu conteúdo rev
um estóico. Tira
como o seria em
tendia, ainda que
de opressão e de
promover a felic
nosso país, como
outro. No entant
esbatido e, em se
na forca, a aceit
o crucifixo na ca
Hoje, costuma-se
Independência, e
cionário, transform
ficado. Não é o m
Não é o herói qu
deve ser magnific

Brecht cantou
cordo. Porém nós
mos de heróis. P

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Gianfrancesco Guarnieri

"Eles Não Usam Black-Tie", "Gimba", "A Semente", "O Filho do Cão", in: Teatro de Gianfrancesco Guarnieri (3 volumes). Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 1978.

"Janelas Abertas" in: Feira Brasileira de Opinião, Global Ed. e Distribuidora Ltda. São Paulo. 1978.

Um Grito Parado no Ar, Botequim. Editora Monções. São Paulo. 1973.

Ponto de Partida. Brasiliense. São Paulo. 1976.

Castro Alves Pedre Passagem. Palco e Platéia. São Paulo. 1971.

Marta Saré. Cópia mimeografada do Museu Lasar Segall. São Paulo, 1968.

Basta!. Cópia mimeografada do Museu Lasar Segall. São Paulo, 1974.

Arena Conta Tiradentes. Sagarana. São Paulo. 1967 (em co-autoria com Augusto Boal).

Arena Conta Zumbi. Revista de Teatro SBAT. Rio de Janeiro, nov/dez. 1970. (em co-autoria com Augusto Boal).

Entrevistas, Artigos de jornais e de revistas.

A Geração de Guarnieri contada por ele mesmo. FOLHA DE SÃO PAULO. 18/ jan./78.

ALMADA, Isaiás. Guarnieri: uma dramaturgia de 10 anos. FOLHA DE SÃO

PAULO. 17/out./1968.

ALMEIDA, Hamilton. De Guarnieri. (Xerox conseguido no arquivo da FOLHA DE SÃO PAULO).

Anhemi (revista) 103. junho de 1959.

Anuário das artes 1972-73. São Paulo. APCA, 1973-74.

As várias propostas de Guarnieri. FOLHA DE SÃO PAULO. 23 de setembro de 1976.

CASTRO, Acir. A crise do teatro e o sucesso de Guarnieri. JORNAL DO BRASIL. 14 de agosto de 1973.

Coletânea Teatral. Caderno nº 58. Edição da Sociedade Brasileira de autores teatrais. 1959.

Como não confundir o trabalho artístico com o cultural? Depoimento de Gianfrancesco Guarnieri. FOLHA DE SÃO PAULO. 08 de julho de 1979.

FOLHA DE SÃO PAULO. 19 de dezembro de 1972.

FOLHA DE SÃO PAULO. 16 de agosto de 1973.

FOLHA DE SÃO PAULO. (novembro de 1981 (?). Artigo: Guarnieri Arte e Democracia).

FOLHETIM. 28 de janeiro de 1979.

Gianfrancesco Guarnieri. FOLHA DE SÃO PAULO. 02 de julho de 1973.

Guarnieri: a melhor peça que já escrevi. CORREIO DA MANHÃ. 08 de abril de 1973.

Guarnieri fala de sua melhor peça. FOLHA DE SÃO PAULO. 28 de julho de 1973:

Guarnieri. Uma maneira de ver a realidade. FOLHA DE SÃO PAULO, 21 de janeiro de 1977.

Guarnieri: Eu sou um ator de povão. O GLOBO. 08/abr./73.

Guarnieri destaca a importância do teatro coletivo. FOLHA DE SÃO PAULO. 28 de abril de 1978.

Guarnieri ganha em São Paulo prêmio de melhor autor teatral. O GLOBO. 25 de outubro de 1974.

Guarnieri. Tonho Dalua quer Justiça. ÚLTIMA HORA. 16/09/73.

JORNAL DO BRASIL. 02 de outubro de 1981.

JORNAL DO BRASIL. 06 de janeiro de 1982.

JÚNIOR, Flrestan Fernandes. "...a década de maior escuridão, de maior sufoco" (entrevista com Gianfrancesco Guarnieri). FOLHETIM. 11 de novembro de 1979.

Mais um ato. Depoimento (? , xerox conseguido no arquivo da FOLHA DE SÃO PAULO).

Me dá o Mote! Edu Lobo e Guarnieri juntos. ÚLTIMA HORA. 15/ago./75.

NOGUEIRA, Emir M. Castro Alves, não uma passagem, mas uma saída. FOLHA DE SÃO PAULO. 15 de setembro de 1971.

O ponto de partida de Guarnieri para encontrar uma nova linguagem no teatro. O GLOBO. 11 de outubro de 1976.

O "Castro Alves", de Guarnieri, em cartaz. FOLHA DE SÃO PAULO. 29 de 1976.

O GLOBO. Domingo, 06 de setembro de 1981.

O GLOBO. 08 de abril de 1973.

O ESTADO DE SANTA CATARINA. Florianópolis. 18 de abril de 1982.

O ESTADO DE SÃO PAULO. 1971 (?)

PENTEADO, Regina. A história de um pingente da vida por Edu e Guarnieri. FOLHA DE SÃO PAULO. 28 de agosto de 1975.

PEIXOTO, Fernando. "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri" in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 1. Rio de Janeiro, 1978.

Qual é a sua... Gianfrancesco Guarnieri? ÚLTIMA HORA. 09 de janeiro de 1979.

Revista de Teatro. Jan/jun. Rio de Janeiro. 1959.

Revista ELE/ELA, nº 150.

Revista ISTO É. nº 248. 23 de setembro de 1981.

Revista FATOS/FOTOS. 09 de fevereiro de 1977.

Revista Mensal de Cultura. Argumento, ano 1, nº 1, Ed. Paz e Terra
Rio de Janeiro.

SANTOS, Waldemir Silva. Gianfrancesco Guarnieri. Especial para FSB.
ÚLTIMA HORA. 11 de novembro de 1973.

TV- Guarnieri de volta à Tupi. FOLHA DE SÃO PAULO. 18/jan./77.

Um poeta que dá Ibope. (II) JORNAL DO BRASIL. 07 de janeiro de 1972.

VEJA, 23 de setembro de 1981.

VISÃO, junho de 1971.

VOZ DA UNIDADE, nº 82. São Paulo, 13 a 20 de novembro de 1981.

Bibliografia Geral.

ADORNO, Theodor W. "Lírica e Sociedade" in: Os Pensadores. Ed. Abril. São Paulo. 1980.

ALMEIDA, Doloris Ruth Simões de. Estudo da Teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht. Universidade Federal de Santa Catarina. 1979.

ARANTES, Antônio Augusto. O que é cultura popular. Brasiliense, São Paulo. 1981.

ARRABAL, José. et alli. Anos 70 Teatro. Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda. Rio de Janeiro. 1979 e 1980.

ARRIGUCCI JR, Davi. "Jornal, Realismo Alegoria (Romance brasileiro recente)" in: Ficção em debate e outros temas, 1. Duas Cidades. São Paulo. 1979.

Arte em Revista, 2 (3) 67-71, março 1980 ("O que é o MCP?").

B.B. "Eles Não Usam Black-Tie" in: Revista Anhembi, nº 89. Abril, 1958. Ano VIII. Ed. Anhembi.

BENEVIDES, Maria Vitória. O Governo Jânio Quadros. Brasiliense. São Paulo. 1981.

BENJAMIM, Walter. Tentativas sobre Brecht. Tauris Ediciones SA. Madrid. 1975.

BENTLEY, Eric. O Teatro Engajado. Zahar. Rio de Janeiro. 1969.

_____. A Experiência Viva do Teatro. Zahar, Rio de Janeiro, 1967.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1975.

_____. "O que pensa você do Teatro Brasileiro?" in: Arte em Revista; 1 (2) maio/ago. 1979.

_____. Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular. Hucitec. São Paulo. 1979.

_____. "Rascunho Esquemático de um Novo Sistema de Espetáculo e Dramaturgia Denominado Sistema do Coringa", in: Cadernos de Teatro 68. jan/fev/mar. 1976. Rio de Janeiro.

BOSI, Alfredo. "Poesia Resistência" in: O Ser e o Tempo da Poesia Cultrix e Ed. da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1977.

BRECHT, Bertolt. Estudos Sobre Teatro. Portugália Editora. Lisboa, (?)

_____. Escritos Sobre Teatro (2 vols.). Ed. Nuova Vision. Buenos Aires. 1973.

CALLADO, Antônio. Tempo de Arraes. Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1980.

CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da Malandragem" in: Revista Instituto Estudos Brasileiro, nº 8. São Paulo. 1970.

_____. "Crítica e Sociologia" e "A Literatura e a Vida Social" in: Literatura e Sociedade. Ed. Nacional. São Paulo. 1976.

_____. Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos); 5ª ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia, São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo; 1975.

_____. et alli. A Personagem de Ficção. Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Boletim nº 284, 1963.

Análise d'O Córtiço. Dep. de Letras e Artes CCE/PUC.

Rio de Janeiro. 1976.

CARONE, Edgard. A Quarta República (1945-1964). Difel. São Paulo. 1980.

CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia. Brasiliense. São Paulo. 1981

_____. Cultura e Democracia. Ed. Moderna, São Paulo. 1980.

CORREIA, José Celso Martinez. Entrevista a José Arrabal in: Encontros com a Civilização Brasileira. nº 20. Rio de Janeiro. 1980.

COUrinHO, Carlos Nelson. "O Realismo como Categoria Central da Crítica Marxista" in: Literatura e Humanismo. Paz e Terra, Rio de Janeiro 1967.

DORT, Bernard. "Teatro Popular: participação ou crítica?" in: CADERNOS de Teatro, 68. jan/fev/mar. 1976. Rio de Janeiro.

EMEDIATO, Luiz Fernando e ELIAS, Ruben. "O Compromisso Social do Escritor" in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 2. Rio de Janeiro. 1978.

FACÓ, Rui. Cangaceiros e Fanáticos. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1976. 4ª edição.

FERNANDES, Florestan. "Tarefas dos intelectuais na Revolução Democrática" in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 14. Rio de Janeiro. 1979.

FISCHER, Ernest. La Necesidad del Arte. Ediciones Península. Barcelona. 1973.

FRANCIS, Paulo. Opinião Pessoal (Cultura e Política). Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 1966.

FREITAS, Décio. Palmares. A Guerra dos Escravos. Ed. Movimento. Porto Alegre. 1973.

FROMM, Erich. Conceito Marxista do Homem. Zahar. Rio de Janeiro, 1979.

GASSNER, John. Mestres do Teatro (1º volume). Prespectiva. São Paulo. 1974.

GOETHE. Fausto. Itatiaia. São Paulo. 1981 (tradução de Jenny Klabin Segall).

GONZALES, Horácio. O que são Intelectuais. Brasiliense. São Paulo, 1981.

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a Organização da Cultura. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1979.

GUERN, Michel. Semântica da Metáfora e da Metonímia. Telos ed. Porto. (ano?).

GULLAR, Ferreira. "A Função do Artista". Cultura Posta em Questão. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1965.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de Viagem (CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970). Brasiliense. São Paulo. 1980.

_____ e GONÇALVES, Marcos. Cultura e Participação nos anos 60. Brasiliense. São Paulo, 1982.

JANOTTI, Maria de Lourde M. O coronelismo - uma política de compromisso. Brasiliense. São Paulo, 1981.

JULIÃO, Francisco. As Ligas Camponesas (xerox emprestado do Museu de Antropologia da UFSC). (?)

KONDER, Leandro. O que é Dialética. Brasiliense. São Paulo. 1981.

KOTHE, Flávio René. Benjamin S Adorno. Ática. São Paulo, 1978.

LUCAS, Fábio. O caráter Social da Literatura Brasileira. Quíron. São Paulo. 1976.

_____. "Proposição sobre o Formalismo e a Literatura Comprometida" in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 14. Rio de Janeiro. 1979.

MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. MEC/DAC/FUNARTE/SNT, Coleção Ensaaios. vol. 4.

_____. "Visão do Teatro Brasileiro Contemporâneo" in: Revista Cultura, nº 27. Brasília. out/dez. 1977.

MARANHÃO, Ricardo. O Governo Juscelino Kubitschek. Brasiliense. São Paulo. 1981.

MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do Manifesto de CPC", in: Arte em Revista, i (1) 67-79, jan/mar. 1979.

_____. "História do CPC" in: Arte em Revista. 2 () 77/82 março, 1980.

MARTINS, Maria Helena Pires. Gianfrancesco Guarnieri (Literatura Comentada). Ed. Abril. São Paulo. 1980.

MARX, ENGELS, LENIN. Sobre a Mulher. Coleção Bases, 17. Global. São Paulo. 1980.

MENDONÇA, Paulo. "Eles Não Usam Black-Tie". Revista Anhembi.

MICHALSKI, Yan. O Palco Amordaçado. Avenir Ed. Rio de Janeiro. 1979.

MOTTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira (1933/1974). Ática. São Paulo. 1977.

MOURA, Clóvis. Os quilombos e a rebelião negra. Brasiliense. São Paulo. 1981.

- NETTO, José Paulo. O que é stalinismo. Brasiliense. São Paulo. 1981.
- OLIVEIRA, Franklin de. "Função Política da Literatura e da Arte" in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 2. Rio de Janeiro. 1978.
- PAZ, Otávio. Los Hijos del Limo. Seix Barral, SA. Barcelona. 1981.
- PEIXOTO, Fernando. Teatro em Pedacos (1959-1977). Ed. Hucitec. São Paulo. 1980.
- _____. Brecht. Vida e Obra. José Álvaro Editor/Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1974.
- _____. "Ma Alla del Ejemplo Europeo" in: Teatro e Política. Ediciones de la Flor. Buenos Aires. 1969.
- _____. O que é Teatro. Brasiliense. São Paulo. 1980.
- PRADO, Décio de Almeida. Teatro em Progresso. Livraria Editora Martins. São Paulo. 1964.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O Messianismo no Brasil e no mundo. Alfa-Ômega. São Paulo. 1976.
- REVISTA DIONYSOS, nº 22. SNT/MEC. dez. 1975.
- RICCIARDI, Giovanni. Sociologia da Literatura. Publicações Europa Americana Ltda. Lisboa. 1971.
- RODRIGUES, Wilma. Introdução à Obra de Bertolt Brecht. Série Textos Modernos VII. USP-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Curso de Língua e Literatura Alemã. 1978.
- ROSENFELD, Anatol. "heróis e Coringas" in: Arte em Revista 1 (1) 43-56, jan/mar. 1979.
- _____. "brecht" in: Teatro Moderno. Perspectiva. São Paulo: 1977.

_____. Teatro Épico. Burity. São Paulo. 1965.

REVISTA NOSSO SÉCULO. vols. 66/67/68/69. Ed. Abril. São Paulo. 1980.

SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, Salvo Engano, de "Dialética da Ma Landragem", in: Cadernos de Opinião, nº 13. Ago/set. 1979.

SOUSA, J. Galante de. O Teatro no Brasil, tomo I. MEC/INL- Rio de Janeiro. 1960.

STANISLAVSKI, Konstantin. Minha Vida na Arte, Anhembi. São Paulo 1956.

VIEIRA, Evaldo Amaro. "Literatura e Liberdade de Expressão" in: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 21. Rio de Janeiro. 1980.

WILLET, John. O teatro de Brecht. Zahar. Rio de Janeiro. 1967.