

MARIA CHRISTINA DA SILVA

O TEATRO DE ARENA NA ARENA DO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História FAFICH - UFMG / Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Heloisa Starling.

BELO HORIZONTE
2008

MARIA CHRISTINA DA SILVA

O TEATRO DE ARENA NA ARENA DO BRASIL

BELO HORIZONTE
2008

BANCA EXAMINADORA

Para
meu filho Lucas e,
in memoriam, minha mãe
Benedita.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos iniciais são à minha orientadora Prof^a Dr.^a Heloísa Maria Murgel Starling, por ter acreditado na pertinência do tema, pelo incentivo e apoio ao desenvolvimento desta pesquisa e por ter contribuído para o fortalecimento de minha autonomia intelectual.

A Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota agradeço imensamente por ter me recebido com enorme disponibilidade e pelas inestimáveis sugestões para a execução deste trabalho.

A Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Linhares Borges, ao Prof. Dr. José Carlos Reis, ao Prof. Dr. João Furtado e à Prof.^a Dr.^a Betânia Gonçalves Figueiredo serei eternamente grata pela confiança que depositaram em mim, pela gentileza com que sempre me acolheram e pelos estimulantes questionamentos e profícuas sugestões.

Gostaria de agradecer, *in memoriam*, à minha querida mãe e amiga, que sempre acreditou em mim e cujo incentivo devo este trabalho. E ao meu filho, meu irmão e meu pai, pelo infinito apoio e compreensão.

A Maria Paula, Maria Alice, Zeca, Tia Vera e *in memoriam*, a Maria Eunice, não há palavras que expressem minha gratidão pela infinita amizade, apoio e generosidade.

Ao Leonardo e ao Lucas pela amizade e pelas conversas inteligentes recheadas de estímulo, paciência e confiança.

A Fernanda, Ariadne, Alda, Flávia, Mônica, Inês e tias Nilza e Maria Eustáquia pelo imenso apoio, carinho, paciência nos momentos mais difíceis.

Aos amigos Bruno e Marcela pela generosa acolhida e estímulo.

As secretárias Norma e Márcia (Vice-Reitoria), Norma (Pós-Graduação) e Aninha (Diretoria da Fafich) pelo empenho, compreensão e solicitude.

E finalmente, ao Rogério pela compreensão, carinho, afeto e bom humor, que foram fundamentais para que eu mantivesse minha resistência nos últimos meses.

“O passado não é uma queda no nada; ao contrário, é uma passagem ao ser: o passado é a consolidação do ser no tempo, é duração realizada. Ele não é o que não é mais, mas o que foi e ainda é. Ele penetra em nossa atividade presente e determina o futuro. Entretanto, embora seja “duração realizada”, o passado não existe em si. Ele se confunde com a reconstrução que se faz dele. Existe no presente como memória, reconstrução. O ser do passado é a sua “representação”, que está situada no presente”.

José Carlos Reis

RESUMO

Esta dissertação tem por finalidade contribuir para a reflexão das possíveis conexões existentes entre História e Teatro. Propõe a análise das utopias do Teatro de Arena durante a década de 1950 no Brasil, com o intuito de discutir momentos de nossa história contemporânea. Partindo do pressuposto de que a produção estética e, neste caso específico, a dramaturgia, é um momento constituinte do processo histórico, serão estudadas especificamente duas peças produzidas e encenadas pela primeira vez por essa companhia: *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho. No primeiro capítulo, o Teatro de Arena será analisado por meio das interpretações elaboradas a seu respeito, no segundo, no interior do processo vivenciado e no terceiro, será feito um estudo das peças indicadas acima, no âmbito do processo da escritura e da encenação, com o objetivo de recuperar a contemporaneidade do papel exercido pelo Teatro de Arena na dramaturgia brasileira.

Palavras Chave: Teatro de Arena de São Paulo; História e Teatro; Gianfrancesco Guarnieri; Eles não usam Black-Tie; Oduvaldo Vianna Filho; Chapetuba Futebol Clube.

ABSTRACT

This work aims to contribute to the reflection of the possible connections between History and Theater. It considers the analysis of Teatro de Arena's utopias during the decade of 1950 in Brazil, with the intent to discuss some moments of our contemporary history. Starting from approaches which blend drama and historical process, two plays produced and staged by the first time for this company will be studied: *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), by Gianfrancesco Guarnieri, and *Chapetuba Futebol Clube* (1959), by Oduvaldo Vianna Filho. In the first chapter, the Teatro de Arena will be analysed from the point of view of their critical approaches; in the second, relations between those plays and history. In the third, will be done a study over the process of writing and stage, looking for rescue the contemporary and importance of Teatro de Arena and its role on Brazilian drama.

Key words: Teatro de Arena of São Paulo; History and Theater; Gianfrancesco Guarnieri; Eles Não Usam Black-Tie; Oduvaldo Vianna Filho; Chapetuba Futebol Clube.

SUMÁRIO

Apresentação.....	08
Capítulo 1 - História e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo.....	14
Capítulo 2 - O Encontro com o Tema do Nacional no Imaginário dos Integrantes do Teatro de Arena	50
Capítulo 3 - Eles Não Usam Black-Tie e Chapetuba Futebol Clube – Na Arena de um País.....	100
As Utopias de Vianinha e Guarnieri no Teatro de Arena	106
Eles Não Usam Black-Tie: Os operários entram em cena.....	107
A Recepção de Eles Não Usam Black-Tie.....	130
Chapetuba Futebol Clube: A dramaturgia nacional continua.....	137
A Recepção de Chapetuba Futebol Clube.....	153
Considerações Finais.....	157
Iconografia.....	167
Lista de Siglas e Abreviaturas	178
Cronologia dos Espetáculos do Arena.....	179
Bibliografia	181

APRESENTAÇÃO

*“Somos profissionais: não vamos agredir,
agredir não é fácil, mas transfere responsabilidades
viemos aqui cumprir a nossa missão
a de artistas,
não a de juízes de nosso tempo
a de investigadores
a de descobridores
ligar a natureza humana à natureza histórica
não estamos atrás de novidades
estamos atrás de descobertas,
não somos profissionais do espanto
para achar a água é preciso descer terra adentro
encharcar-se no lodo mas há os que preferem os céus
esperar pelas chuvas”.*

Oduvaldo Vianna Filho

Nesse trabalho, propomos-nos a refletir acerca do debate político compartilhado por grupos da intelectualidade¹ brasileira, ligados à esfera artística, durante a década de 1950, à luz das utopias teatrais presentes no Teatro de Arena. Pressupomos que a análise desse conjunto de representações permite uma chave de compreensão das razões do comportamento de uma geração de homens e mulheres, que se acreditava política, e que considerava, portanto, que tudo deveria se submeter ao político: o amor, o comportamento, o sexo, a cultura e que, conseqüentemente, por meio de suas criações artísticas, não só buscava compreender as circunstâncias históricas vivenciadas como também procurava intervir, direta ou indiretamente, na transformação da sociedade.

Nesse sentido, o estudo do imaginário político desse segmento de jovens artistas e intelectuais, tendo como fio condutor o resgate do processo de criação/produção de alguns momentos significativos da sua dramaturgia, possibilita pensá-la historicamente, visto que, dessa forma, são trazidos à luz os debates da época, o que permite a análise e

¹ Intelectualidade entendida como “categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológico-culturais”, o que engloba “escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes, etc.” LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979, p. 1.

auxilia na compreensão de um período recente da história brasileira contemporânea, como aquele que antecedeu o golpe de 1964 e, conseqüentemente, possibilita a reconstrução desse passado como objeto de pesquisa.

Nessa perspectiva, este estudo visa analisar as possíveis conexões existentes entre História e Teatro durante as décadas de 1950 no Brasil. A proposta central reside em tecer uma reflexão acerca de novos objetos e abordagens a partir da valorização da produção teatral utilizada como fonte para a pesquisa histórica. O teatro se constitui como uma linguagem de expressão sensível à realidade e se oferece como campo desafiador para o historiador, permitindo relações multidisciplinares de abordagem, diálogos com a estética, com as dimensões subjetivas da produção/criação, bem como com as coletivas/sociais da recepção.

Nesse contexto, recuperar esses momentos da nossa história recente, à luz do estudo de algumas peças produzidas pelo Teatro de Arena, significa estabelecer um profícuo diálogo entre arte e política, na medida em que as propostas artísticas engendradas por essa companhia, que trazia como principal horizonte de seu trabalho a conscientização da população, por meio da dramaturgia, encontravam-se intrinsecamente ligada às reflexões acerca dos possíveis caminhos que poderiam ser tomados pela sociedade brasileira naquele período.

Essa perspectiva se justifica na medida em que, como assinala a historiadora Rosângela Patriota, existe um eixo de interpretação comum que perpassa as análises de estudiosos e críticos teatrais acerca dessa companhia, que é apontada em todos os estudos como responsável pela realização de um “teatro nacional”, após a encenação da peça *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri.² Assim, segundo a autora:

² PATRIOTA, Rosângela. *Eles Não Usam Black-Tie: Projetos Estéticos e Políticos de G. Guarnieri*. In: *Estudos de História*, v.6, n.1, Franca, 1999, p.99.

“Mesmo possuindo uma trajetória diversificada, com encenações de autores brasileiros e estrangeiros, o Arena consagrou-se como companhia teatral identificada com o “texto nacional”, e, sob esse ponto de vista, *Eles Não Usam Black-Tie* tornou-se a referência e o parâmetro da dramaturgia e dos dramaturgos, em sintonia com os projetos de transformação acalentados naquele período. Nesse sentido, a peça de Guarnieri inseriu o referido grupo na *História do Teatro*, tornando-o um marco da cena brasileira do século XX”.³

Desse modo, a questão que nos colocamos nessa dissertação é a seguinte: se como atesta com muita propriedade, Rosângela Patriota, o Teatro de Arena durante quase seus vinte anos de atuação possuiu uma trajetória diversificada em temas, realizando uma multiplicidade de encenações tanto de autores brasileiros como estrangeiros, porque os pesquisadores que se debruçaram sobre o estudo dessa companhia teatral, a identificam como responsável pela realização de um teatro nacional?⁴

Nessa perspectiva, pretendemos tecer uma reflexão acerca desse lugar ocupado pelo Teatro de Arena na dramaturgia brasileira durante a década de 1950, como grupo teatral representativo do teatro nacional. Consideramos pertinente desenvolvermos esta reflexão, visto que esta interpretação tornou-se um cânone na historiografia do teatro brasileiro, e nessa medida, nos estudos acerca dessa companhia ela aparece como definitiva sobre a trajetória do Arena, se impondo sobre o conjunto das atividades realizadas pelo grupo.⁵

Desse modo, pretendemos realizar nossa análise por meio do estudo de duas peças teatrais produzidas pelo Teatro de Arena de São Paulo: *Eles Não Usam Black-Tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e dirigida por José Renato, e que estreou em 22 de fevereiro de 1958; e *Chapetuba Futebol Clube*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho e dirigida por Augusto Boal, que estreou em 17 de março de 1959.

³PATRIOTA, R. História, Estética e Recepção: O Brasil Contemporâneo Pelas Encenações de *Eles Não Usam Black-Tie* e *O Rei da Vela*. In: *História e Cultura: espaços plurais*, Uberlândia: Aspectus/Nehac, 2002, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

Nesse sentido, procuraremos recuperar a participação do Teatro de Arena na efervescente conjuntura política e social da década de cinquenta no Brasil, na qual importantes segmentos da sociedade civil brasileira buscavam de forma intensa e apaixonada alternativas para o desenvolvimento econômico e social do país, através da implantação de um modelo econômico alicerçado na distribuição de renda, na ampliação dos direitos dos trabalhadores urbanos e rurais e na defesa da economia nacional.

Dessa forma, este estudo tem por objetivo reconstituir momentos importantes do projeto político travado por uma parcela significativa de intelectuais e artistas, que ao lado de outros grupos sociais, como estudantes, trabalhadores, militantes trabalhistas e comunistas, sindicalistas, dentre outros, compunham a chamada esquerda brasileira⁶, durante a década de 1950, por meio de uma perspectiva histórica. Sendo assim, procuraremos reconstruir, ainda que parcialmente, as vivências e experiências políticas daqueles militantes teatrais que, traduzidas em idéias, certezas, sensibilidades e crenças, contribuíram para a construção de uma proposta revolucionária no teatro brasileiro.

Nesse sentido, entendendo que os padrões comportamentais, assim como o conjunto de representações de um determinado grupo social, surgem das suas experiências e vivências econômicas, políticas e culturais, que os expressam por meio da linguagem, pretendemos abordar os depoimentos, as produções artísticas e as manifestações discursivas dos integrantes do Arena, como produtos originados da cultura existente entre eles. Sendo assim, o conceito de cultura será utilizado nesta pesquisa para definir “*todo o conjunto de atitudes, representações sociais e códigos de*

⁶ O termo “esquerda” é usado para designar as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social. Trata-se de uma definição ampla, próxima da utilizada por Gorender, para quem “os diferentes graus, caminhos e formas dessa transformação social pluralizam a esquerda e fazem dela um espectro de cores e matizes”. (GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*). In: RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 17.

*comportamento que forma as crenças, idéias e valores socialmente reconhecidos por um setor, grupo ou classe social”.*⁷

Em última análise, o nosso interesse em estudar esse grupo de teatro paulista reside em recuperar, por meio da análise de sua dramaturgia, sonhos, projetos, crenças e representações de uma geração de homens e mulheres ligados à esfera artística e intelectual, que acreditou no nacionalismo, na soberania nacional, no desenvolvimento econômico, na justiça social, nas reformas das estruturas socioeconômicas do Brasil, como meios de obter o real desenvolvimento do país, bem como o efetivo bem-estar da sociedade.⁸ De acordo com Lucilia de Almeida Neves, “*esperança, reformismo, distributivismo e nacionalismo eram elementos integrantes da utopia desenvolvimentista que se constituiu como signo daquela época*”.⁹

O primeiro capítulo tece uma reflexão acerca da historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. Esta companhia teatral será analisada por meio das interpretações elaboradas sobre ela pelos estudiosos e críticos teatrais.

O segundo capítulo discute o papel representado pelo Teatro de Arena na dramaturgia brasileira no interior do processo vivenciado, a partir da sistematização de fragmentos dos integrantes desta companhia teatral.

O terceiro capítulo analisa as duas primeiras peças produzidas pelo Teatro de Arena *Eles Não Usam Black-Tie* (1958) e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, respectivamente, no contexto da luta empreendida por esse grupo teatral para implantação de uma dramaturgia nacional no teatro brasileiro.

⁷ FERREIRA, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.12.

⁸ *Ibid.*, p.14

⁹ NEVES, Lucilia de Almeida. *Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)*. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 172.

Desse modo, acreditamos na possibilidade de recuperar, ainda que parcialmente, o papel ocupado pelo Teatro de Arena na dramaturgia brasileira, em uma perspectiva que em absoluto se encontra presente em estudos que fazem uma reconstituição a partir de estudos realizados com bases em referências teóricas construídas a *posteriori*, ou seja, após o momento da escrita e recepção dos espetáculos, sem levar em conta a historicidade dos acontecimentos.

Capítulo 1

HISTÓRIA E TEATRO: A HISTORIOGRAFIA DO TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO

“O Teatro de Arena foi, de fato, uma revolução no teatro brasileiro. Marcou na dramaturgia uma divisão fundamental entre o teatro brasileiro feito até aquela época e o teatro brasileiro que veio a seguir. Eles Não Usam Black-Tie, do Guarnieri, foi um divisor de águas. A peça marcou um salto de qualidade no teatro brasileiro, que evoluiu para um teatro realista, realmente brasileiro, que tratava de problemas sociais e políticos de uma maneira interpretativa, ou seja, com o trabalho dos autores voltado para a essência do homem brasileiro”.

Francisco de Assis

O Teatro de Arena de São Paulo construiu uma proposta de trabalho marcada por um ineditismo, na cena brasileira, tanto em seus aspectos estéticos, quanto temáticos. Esteticamente, o palco em arena possibilitou profundas transformações cenográficas, interpretativas, como também na relação palco-platéia. No que diz respeito à dramaturgia, o Teatro de Arena se notabilizou por introduzir na cena brasileira peças que retratavam o cotidiano das camadas populares, com um nítido conteúdo político e social.

Nesse contexto, vários estudiosos, das mais diversas áreas, desenvolveram trabalhos acerca do Teatro de Arena. Em determinadas pesquisas o Arena é analisado em toda sua trajetória, outros estudos enfocam algum aspecto específico do grupo, como uma peça ou uma determinada fase.

Nessa perspectiva, optamos nesse estudo, por comentar os trabalhos, cujas análises, consideramos relevantes para a nossa pesquisa, no que diz respeito ao nosso recorte temporal que é a década de cinquenta, como também às discussões propostas. Desse modo, optamos por refletir acerca das análises, dos seguintes autores: o dramaturgo e diretor de teatro Augusto Boal, os críticos teatrais Mariângela Alves de

Lima, Edécio Mostaço, Sábato Magaldi, e o escritor e dramaturgo Isaías Almada, a pesquisadora Lúcia Maria Mac Dowell Soares e as historiadoras Eliane dos Santos Paschoal e Rosangela Patriota.

Além de dramaturgo e diretor de teatro, Augusto Boal é também um importante teórico da dramaturgia contemporânea. O seu livro *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* é composto por diversos ensaios que relatam as suas experiências teatrais entre 1962 até fins de 1973, no Brasil, como também em diversos países da América Latina.¹⁰ Em um desses ensaios, denominado *Etapas do Teatro de Arena de São Paulo*, Augusto Boal, como um dos principais integrantes do grupo, realizou uma análise acerca da trajetória e do papel desempenhado por essa companhia teatral na cena brasileira.¹¹

De acordo com o dramaturgo, o Teatro de Arena se constituiu em um teatro revolucionário, na medida em que essa companhia teatral, em toda sua trajetória, nunca se caracterizou por um único estilo de representação. Ao contrário de outras companhias teatrais, que sempre se mantiveram presas a uma mesma linha de trabalho, o Arena em seu desenvolvimento, passou por várias etapas que nunca se cristalizaram e que se sucederam no tempo, de maneira coordenada artisticamente e de forma necessariamente social.¹²

Segundo o autor, a primeira etapa do Teatro de Arena foi chamada por ele de fase realista, e se iniciou em 1956, e como uma alternativa ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que dominava a cena paulista. Esse teatro, fundado em 1948, nos moldes

¹⁰BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p.13.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., p. 188.

européus, pelo rico empresário italiano Franco Zampari, se caracterizava pelo luxo e ostentação e era freqüentado predominantemente pela elite paulistana.¹³

O TBC trouxe uma estética nova para a cena brasileira, que era dominada até o seu aparecimento, pelos atores empresários, que centralizavam todo o espetáculo, se constituindo em grandes estrelas do palco, idênticas em todos os espetáculos. Como esses atores divos eram poucos, rapidamente o público conhecia todos eles e conseqüentemente, os espetáculos após algumas apresentações, se tornavam repetitivos e enfadonhos e a platéia composta predominantemente pelas classes médias acabava abandonando o teatro.¹⁴

O TBC, por se constituir em um teatro profissional e de equipe, rompeu com este cenário trazendo uma nova estética para o país, que atraiu no início, as classes médias. Contudo, logo esta platéia voltou a abandonar o teatro, pois se cansou dos espetáculos apenas belos e luxuosos do teatro tebeciano, mas absolutamente abstratos, isto é, totalmente distanciados da realidade brasileira.¹⁵

Nesse contexto, de acordo com Boal, o Arena nessa primeira fase, pretendia romper com a estética do TBC, e trazer para o palco peças com temáticas nacionais e interpretações brasileiras. Todavia, como essas peças eram raras ou não existiam, a alternativa encontrada pela companhia foi encenar textos modernos e realistas, mas de autores estrangeiros. A fim de alcançar este intento, o Arena, por iniciativa do próprio Boal, criou um *Laboratório de Interpretação*, dirigido por ele, e cujos principais integrantes foram: Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flavio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier, que estudavam e praticavam com afinco as técnicas realistas de Stanislavsky, que foram postas em prática nas montagens deste período,

¹³ BOAL, 1977, p.188.

¹⁴ Ibid., p.189.

¹⁵ Ibid., p.189.

como em *Ratos e Homens* de John Steinbeck, *Juno e Pavão*, de Sean O' Casey e outras.¹⁶

Segundo Boal, o palco em Arena se mostrou perfeitamente adequado nesta fase de representação de peças realistas, na medida em que possibilitava o uso da técnica do *close-up* que favorecia a aproximação do palco com a platéia: “*O café servido em cena é cheirado pela platéia: o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima furtiva expõe seu segredo...*”.¹⁷ Nesse sentido, o centro do espetáculo se concentrava basicamente no ator que “*reunia em si a carência do fenômeno teatral, era o demiurgo do teatro — nada sem ele se fazia e tudo a ele se resumia*”.¹⁸ E pelo fato das peças nessa fase, se constituírem em textos realistas, a forma de interpretação dos atores, “*seria tão melhor na medida em que os atores fossem eles mesmos e não atores*”.¹⁹

Todavia, como assinalava Boal, se essa fase foi primordial por introduzir uma interpretação mais brasileira, próxima de nossa realidade, ela possuía limitações, na medida em que os textos encenados pelo Arena, embora fossem modernos e realistas, continuavam sendo estrangeiros. Assim, segundo o autor: “*tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores. Fundou-se o Seminário de Dramaturgia de São Paulo*”.²⁰

A segunda fase, chamada por Augusto Boal de *Fotografia*, segundo ele, se iniciou com a estréia da peça *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri em 1958 e se prolongou até 1962. Nestes quatro anos, o Arena somente encenou peças de autores brasileiros e com temáticas nacionais, tais como: *Chapetuba Futebol Clube* (Oduvaldo Vianna Filho), *Gente como a Gente* (Roberto Freire), *A Farsa da Esposa*

¹⁶ BOAL, 1977, p.189-190.

¹⁷ Ibid., p.190.

¹⁸ Ibid., p.190.

¹⁹ Ibid, p.189.

²⁰ Ibid, p.191.

Perfeita (Edy Lima), *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), *Pintado de Alegre* (Flávio Migliaccio), *O Testamento do Cangaceiro* (Francisco de Assis), *Fogo Frio* (Benedito Rui Barbosa) e outras.²¹

De acordo com o autor, as singularidades da vida cotidiana se constituíram no principal tema das encenações deste período, mas por outro lado, em sua principal limitação, na medida em que o público via no palco o que já conhecia e que presenciava todos os dias na rua, e então, a platéia percebeu que não precisava pagar entrada no teatro, que imitava o cotidiano das pessoas, retratando o óbvio.²²

Consequentemente, segundo Boal, embora essa fase tivesse possuído um papel fundamental por levar aos palcos os autores nacionais, que passaram a ser conhecidos e respeitados pelo público brasileiro, ela deveria ser superada, pois se reduzia demasiadamente às aparências. Desse modo, para ele, nessa fase: “*a desvantagem principal era 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*”.²³

Na terceira etapa, denominada pelo autor de *Nacionalização dos Clássicos*, objetivando solucionar o impasse ocorrido na segunda fase, o Teatro Arena optou pela montagem de peças clássicas da dramaturgia mundial, cujas temáticas foram utilizadas para retratar a realidade brasileira predominante no período. *Mandrágora* de Maquiavel, *O Noviço* de Martins Pena, *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope da Veja, *O Tartufo* de Moliéri, *O Inspetor Geral* de Gogol, foram peças encenadas nessa fase.²⁴ Outra novidade desse período, enfocada por Boal, foi a ênfase na interpretação social, na medida em que os personagens passaram a ser construídos de fora para dentro, isto é, a partir de suas relações com os outros personagens e não a partir de uma suposta

²¹ BOAL, 1977, p.191.

²² Ibid., p.192.

²³ Ibid., p.192.

²⁴ Ibid., p. 192-193.

essência. No entanto, segundo Boal, a companhia concluiu que esta fase também deveria ser superada, pois, se a anterior descrevia exaustivamente as singularidades, esta se limitava a excessivamente às universalidades. Assim, se fazia necessário buscar a síntese.²⁵

Nessa perspectiva, na última fase o Arena optou pela encenação de *Musicais*, se utilizando da experiência que já possuía com esse tipo de montagem, visto que muitos musicais foram encenados pelo grupo na programação das segundas-feiras, sob a denominação de Bossarena.²⁶ Nessa etapa, a companhia procurou através do uso de determinadas técnicas teatrais destruir todas as convenções predominantes no teatro.²⁷ Sendo assim, o musical *Arena Conta Zumbi*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri e por Augusto Boal, segundo ele,

*“Propunha-se muito e conseguiu bastante. Sua proposta fundamental foi a destruição de todas as convenções teatrais que se vinham constituindo em obstáculos ao desenvolvimento estético do teatro (...) 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.(...) Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pode. 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 fatos 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”.*²⁸

Após a sistematização do texto de Augusto Boal, e com base nas análises da historiadora Rosangela Patriota, verificamos que o autor realizou uma interpretação cronológica e temática da trajetória do Teatro de Arena através da periodização de suas atividades em quatro fases lineares e bem definidas, que se sucediam quase que naturalmente, como se existisse, a priori, uma unidade de princípios que justificasse esta

²⁵ BOAL, 1977, p.193-195.

²⁶ Ibid., p.195.

²⁷ Ibid., p. 196.

²⁸ Ibid., p. 195-196.

linearidade, não sendo dimensionados pelo autor, as circunstâncias externas ou as contradições internas que teriam favorecido a passagem de uma fase a outra.²⁹

Conseqüentemente, como assinala Rosangela Patriota, essa análise deixa transparecer que todo o processo de transformações engendrado pelo Teatro de Arena teria ocorrido quase que de maneira espontânea, como se todos os propósitos do grupo estivessem sido arquitetados anteriormente, e para que ocorressem com sucesso, haveria etapas que precisariam necessariamente ser suplantadas. Sendo assim, de acordo com a autora, os argumentos de Boal para justificar a Segunda Etapa do Arena, chamada Fotografia, são elucidativos:³⁰

*“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... (...). 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 e O’Casey. Continuava a dicotomia, agora invertida. Tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores. Fundou-se o Seminário de Dramaturgia de São Paulo”.*³¹

Nesse sentido, o autor fundamenta a necessidade dessa nova etapa como uma forma de se encontrar uma nova estética para o Arena, em relação à dramaturgia, na medida em que, segundo ele, embora a companhia já tivesse conseguido avançar nos aspectos relativos à interpretação, visto que o grupo estava se exercitando no sentido de dar um enfoque mais abrasileirado às suas encenações, o fazia representando apenas textos de autores estrangeiros. Assim, o grupo teria sentido a necessidade de superar esta lacuna temática, lançando-se ao desafio de produzir apenas textos de escritores nacionais. Conseqüentemente, a segunda fase se legitimaria para atender a essa nova demanda da companhia. Nessa perspectiva, esta fase para Boal teria se iniciado em

²⁹ PATRIOTA, 1999, p.101.

³⁰ Ibid., p.101.

³¹ BOAL, 1977, p.190-191.

fevereiro de 1958 com *Eles Não Usam Black-Tie*, que ficou em cartaz até 1959. “Pela primeira vez, em nosso teatro, o drama urbano e proletário”.³²

Desse modo, como demonstra Rosangela Patriota, o autor inseriu a peça *Eles Não Usam Black-Tie* como a primeira dessa segunda etapa, juntamente com todas as outras peças de autores nacionais, tais como *Chapetuba Futebol Clube*, *Gente como a Gente*, *Revolução na América do Sul*, dentre outras. Conseqüentemente, Boal unificou todos esses textos nacionais nessa fase, levando em consideração a *identidade temática* entre eles em detrimento da *historicidade* de cada um deles.³³

Contudo, de acordo com a autora, podemos observar uma contradição entre os depoimentos do autor *Eles Não Usam Black-Tie*, Gianfrancesco Guarnieri e a interpretação de Augusto Boal. De acordo com Guarnieri a montagem de sua peça seria a última do Arena, que passava por uma enorme crise financeira devido à falta de subsídios e, portanto, José Renato havia decidido fechar a companhia. Assim, o grupo havia resolvido que encerraria as suas atividades com a encenação de *Black-Tie*³⁴.

No entanto, o enorme êxito alcançado pela peça, que obteve uma excelente receptividade do público, causou uma grande surpresa em todo o elenco e, portanto, alterou os rumos da companhia. A partir do sucesso de público e bilheteria da peça, ocorreu um redimensionamento das atividades do o grupo, que se sentiu profundamente estimulado a dar continuidade ao trabalho iniciado por Guarnieri em *Black-Tie*. Inclusive Vianinha e Boal que haviam deixado o Arena, temporariamente, voltaram a reintegrar a companhia.³⁵

Portanto, com base nos depoimentos de Guarnieri, a encenação de *Black-Tie* teria contribuído para gerar novas perspectivas dentro do grupo, que então se lançou

³² BOAL, 1977, p.191.

³³ PATRIOTA, 1999, P.102.

³⁴ Ver Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURI, S. (org.). *Atrás da Máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.35. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981, p. 68.

³⁵ PATRIOTA, op. cit., p.103.

entusiasmado rumo à confecção de peças produzidas por eles próprios, a partir das discussões realizadas no Seminário de Dramaturgia, que foi criado **após** o sucesso de *Black-Tie* e não **antes**, como afirma Boal, que deixa entender que o grupo já tinha o firme propósito de produzir peças brasileiras e para isto criou o Seminário.³⁶

Em última instância, podemos concluir, a partir dos depoimentos de Guarnieri, que a eclosão dessa nova fase vivenciada pelo Arena ocorreu como resultado do enorme sucesso obtido por *Black-Tie*, que ficou um ano inteiro em cartaz, e não como afirmava Boal, a partir de uma tomada de decisão do grupo, de apenas montar peças nacionais, como se tudo estivesse sido planejado anteriormente.³⁷

Nesse âmbito de análise, Boal prosseguiu com sua interpretação linear, quando justificou o final da segunda etapa, considerando que a despeito da imensa importância dessa segunda etapa, que teria contribuído para quebrar o preconceito que havia no Brasil com relação aos autores nacionais, ela deveria ser necessariamente superada, na medida em que retratava o óbvio, o cotidiano das pessoas que não precisariam ir ao teatro e pagar para assistir o que viam nas ruas, em seu dia a dia.³⁸

No entanto, de acordo com Rosangela Patriota, podemos inferir ao nos atentarmos para o processo histórico, que mais uma vez Boal omitiu um fato importante, ocorrido como resultado das atividades engendradas pelo grupo. Após o sucesso de *Black-Tie*, como apontamos anteriormente, foi criado o Seminário de Dramaturgia, com o objetivo de dar prosseguimento ao eixo temático da peça de Guarnieri, que se consubstanciava na ênfase dada às lutas e ao processo de organização da classe trabalhadora. Contudo, após dois anos de existência, o Seminário chegou ao fim, uma vez que a produção dramática gerada por aquela iniciativa acabou por não ser suficiente, tanto qualitativa quanto quantitativamente, para manter as temporadas do

³⁶Ver Guarnieri. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981, p. 68.

³⁷ PATRIOTA, 1999, p.102.

³⁸ BOAL, 1977, p.192.

Arena, o que levou a companhia a incluir em seu repertório novamente textos estrangeiros, como *Tartufo*, *Mandrágora* e outros.³⁹

Desse modo, ao realizar uma interpretação unificadora e linear da trajetória do Teatro de Arena, desconsiderando a historicidade do processo vivenciado pela companhia, ao não levar em conta as análises particulares, para que se pudesse construir uma história comum do grupo, Augusto Boal terminou por comprometer uma melhor compreensão da história daquele importante grupo teatral paulista, do qual ele próprio foi um dos nomes principais.

Na Revista *Dionysos* sobre o Teatro de Arena, em sua edição original de 1978, a crítica Mariângela Alves Lima em seu artigo denominado *História das Idéias*, desenvolve uma análise do percurso realizado pelo grupo teatral, desde suas origens até a sua dissolução.⁴⁰ A autora centra a sua análise na discussão da relação entre três aspectos fundamentais da história do Arena: a inovação estética, operada pelo palco circular que abriu outras perspectivas no campo interpretativo com destaque para a abordagem realista, o novo tipo de público engendrado pela companhia, composto principalmente por estudantes - que até então não tinha o hábito de frequentar teatro, e, por último, a introdução de uma dramaturgia de caráter nacional na cena brasileira.⁴¹

Em relação ao palco em Arena, a autora reflete acerca das vantagens e do caráter inovador desse tipo de estética, que além de propiciar uma maior valorização do texto e do trabalho dos atores e uma economia de recursos, favorece a locomoção, o que permitia a aquisição de novas faixas de público:

³⁹ PATRIOTA, 1999, p.104.

⁴⁰De acordo com o presidente da Funarte, Antônio Grassi, em comemoração ao cinquentário do Teatro de Arena, o Centro de Artes Cênicas da Funarte, publicou em 2005, o fac-símile da Revista *Dionysos* sobre o Teatro de Arena que já se encontrava esgotado a muitos anos. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT, 2005

⁴¹CF.LIMA, Mariângela Alves de. *História das Idéias*. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT, 2005.

*“Essa nova estética transfere o espaço de representação para o centro da casa de espetáculos. Avança em direção ao público e coloca a cena no mesmo nível de altura do espectador, no mesmo foco de um olhar “normal”. Dificilmente se pode afirmar que o aluno que dirigiu Demorado Adeus, como exercício de aprendizagem, tenha captado imediatamente as possibilidades e as implicações a longo prazo dessa utilização de espaço. (...) A inserção desse tipo de dramaturgia num palco em arena propõe um duplo desafio: as personagens devem existir como reais e a comunicação emocional do texto acontece quando os atores obtêm essa concreção. Mas é preciso conseguir isso sem o recurso mágico de um cenário operado invisivelmente. Ao nível da encenação a responsabilidade recai em maior grau sobre o desempenho do ator do que sobre os aparatos cênicos”.*⁴²

*“Para um grupo que se auto-financia, fica evidente a economia da arena. É um espaço cênico que pode ser “construído” em qualquer lugar, dispensando a mobilização perpendicular de cenários ilusionistas. O espetáculo pode ser criado pela luz e pelos atores. Além de um desafio para a invenção, o palco em arena oferece a possibilidade de um deslocamento maior da encenação. Uma vez pronto, o espetáculo pode ser carregado para qualquer lugar. O trabalho fica pronto quando se define a interpretação e a movimentação dos atores. Em tese, essa economia de recursos torna o teatro acessível para um público até então ausente dos edifícios centrais. De um lado, pode se fazer o espetáculo caminhar até o público distante. Por outro lado, o custo da produção é consideravelmente mais barato, o que torna a oferta mais adequada para o espectador de orçamento menor”.*⁴³

Prosseguindo sua análise, a crítica teatral enfatiza a posição diferenciada ocupada pelo Teatro de Arena em relação às demais companhias teatrais do período, visto que o grupo desde suas origens se preocupou em travar contatos com outros núcleos de manifestações artísticas em São Paulo, consolidando uma posição de centro cultural, principalmente após a fusão com o TPE.

Não obstante esse avanço, a autora destaca que foi somente com a entrada de Augusto Boal, que a companhia conseguiu definir mais claramente os objetivos de seu trabalho. Contratado como diretor, a estréia de Boal ocorreu em 1956, com a montagem da peça *Ratos e Homens* de John Steinbeck. A sua encenação obteve um enorme sucesso e foi muito elogiada pela crítica, principalmente no que diz respeito à interpretação realista dos atores, alcançada por meio do trabalho do diretor, aliado aos recursos da Arena.

⁴² LIMA 2005, p. 31.

⁴³ Ibid., p.32.

A forte atração da crítica pela encenação de Boal dizia respeito ao rigor naturalista que predominava em suas encenações, que seguia a linha dos grandes encenadores norte-americanos fascinados por Tennessee Williams e pelas teorias de Stanislawski. No Brasil da década de 1950, uma encenação realista se constituía como um critério para se avaliar a excelência de um espetáculo, na medida em que o teatro brasileiro, até o período da criação do TBC, era caracterizado por interpretações exageradas e improvisadas centradas em um único ator ou atriz.⁴⁴

Após o sucesso de *Ratos e Homens* e com a dinamização das atividades culturais, o Teatro de Arena se lançou em busca de um novo tipo de dramaturgia, assim, segundo a crítica teatral:

*“Nessa época o Arena se decide por uma interferência mais ativa na vida teatral, e não apenas pela consolidação e pelo reconhecimento de seu próprio trabalho. A partir de 1957, os problemas que o Arena coloca para si mesmo transcendem o campo da boa execução de um repertório moderno. Além da preocupação com o desenvolvimento do ator nacional, com uma representação de vanguarda mais consciente e mais despojada, o grupo começa a voltar os olhos para a dramaturgia nacional disponível. Não se trata agora de saber se essa dramaturgia é ou não adequada a um determinado estilo de representação. Nesse momento é preciso saber se a dramaturgia existente é ou não adequada para a expressar a história do Brasil em meados da década de 50.”*⁴⁵

Nessa perspectiva, os resultados mais consistentes dessa proposta de intervenção mais incisiva na vida cultural do país se consubstanciaram em 1958, segundo a autora, na encenação da peça *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri e na realização dos Seminários de Dramaturgia:

“Os Seminários de Dramaturgia” inaugurados em 1958, são uma resposta do Arena para a sua própria perplexidade. Nesse momento os membros do grupo assumem positivamente a necessidade da mudança de uma dramaturgia nacional, não apenas no terreno da crítica. Resolvem que compete ao Arena na sua totalidade, atores, diretores, cenógrafos, a responsabilidade pela criação de uma infra-estrutura para aquilo que desejam realizar em cena. Mas é o processo de questionamento instaurado antes do seminário, no tempo da procura, que produz uma resposta para as indagações do grupo. Eles Não Usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri, é um texto criado dentro das discussões do Arena. (...) Nesse

⁴⁴LIMA, 2005, p.41.

⁴⁵Ibid., p. 40-41.

*sentido Eles Não Usam Black-Tie aponta um caminho que parece o mais lógico para as inquietações do grupo. A partir dessa encenação o Arena se compromete com a invenção de uma dramaturgia enraizada na história do país. É dessa história enquanto acontece que o grupo vai extrair os textos que precisa para reanimar um trabalho que estava próximo a ponto de estrangulamento”.*⁴⁶

Nesse período o Arena passou a encenar apenas peças que tratavam de temas nacionais, principalmente aqueles ligados ao universo das camadas populares, então segundo Mariângela Alves Lima:

*A favela, o futebol, as empregadas domésticas, a briga de galo, as geadas, a malandragem, foram argumentos de peças do Arena no período em que se responsabilizou pela criação de uma dramaturgia nacional. Esses temas foram tratados com a maior veracidade possível ainda que fosse preciso contornar problemas de execução formal.*⁴⁷

Assim, o Arena consolidou sua posição na dramaturgia nacional como uma companhia teatral voltada para a montagem de textos que retratavam o modo de vida e a realidade cultural da população brasileira, no entanto, a partir de 1960, para a crítica teatral, com a encenação de *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal, o grupo acrescentava ao seu trabalho um novo desafio:

*“Revolução na América do Sul inicia outro tipo de trabalho. Agora o foco da dramaturgia concentra-se sobre as classes proletárias e começa a procurar um tipo de linguagem que não seja apenas esclarecedora, mas que seja também mobilizadora. Em termos de construção dramática a personagem se dilui, cedendo lugar às situações. Ou então os limites da personagem são ampliados até eliminar a possibilidade de identificação com um sujeito particular. (...) A linha do nacionalismo crítico, que emerge com Black-tie e Chapetuba desloca-se da observação e da denúncia para o compromisso. A fase anterior dirigia-se para um público pequeno-burguês, predominantemente, embora se referisse à outra classe social. Um teatro de compromisso e mobilização, que tem como protagonista o proletariado, precisa também dirigir-se a um público popular. Essa postura leva o grupo a procurar novas faixas de público não apenas para educá-los para o teatro (o que é a perspectiva mais comum dos teatros populares brasileiros). Procuram atingir os locais de trabalho fora da cidade e do estado. (...) Um dos objetivos é auxiliar o surgimento de uma nova consciência popular através do teatro”.*⁴⁸

⁴⁶ LIMA, 2005, p.44-45.

⁴⁷ Ibid., p. 46.

⁴⁸ Ibid., p.48.

Dessa forma, o Arena após dois anos de experiência com montagens de peças com temáticas populares, buscou uma radicalização de seus propósitos iniciais: primeiramente a companhia passou a se preocupar em criar peças que não apenas “ilustrassem” as condições de vida do povo brasileiro, mas que sobretudo mobilizassem este povo (no caso as classes proletárias) em suas lutas. Nesse caso, a estética realista foi sendo superada pela estética brechtiana, na medida em que os contornos individuais dos personagens se diluíam, e se tornavam cada vez mais caricaturais, existindo apenas para ilustrar uma determinada situação, desaparecendo assim, suas particularidades na construção dos diálogos em detrimento do conteúdo de cada fala, isto é, da mensagem veiculada.⁴⁹

No entanto, esse período em que o Teatro de Arena apenas encenava peças de autores nacionais e com temáticas populares foi substituído após um determinado tempo, por uma fase na qual a companhia passou a representar peças adaptadas de autores clássicos. Esse novo tipo de dramaturgia encenada pelo grupo, foi justificado pela autora como uma alternativa encontrada para superar a situação de insatisfação predominante entre os seus integrantes em relação à comunicação artística com o público, que se encontrava extremamente simplificada em detrimento da mensagem de natureza política que o Arena pretendia transmitir:⁵⁰

*“Era preciso uma formulação estética que, além de divulgar idéias, mantivesse uma comunicação artística com o público. O Arena precisava de personagens que fossem ao mesmo tempo representativas e singulares, signos de um problema coletivo e insubstituíveis na sua verdade artística. (...) Com a encenação de obras clássicas o grupo tentou corrigir algumas deficiências da fase anterior. Surgiu a idéia de apoiar-se sobre obras de reconhecido valor artístico e que mantivessem, ao mesmo tempo, um compromisso claro na batalha entre opressores e oprimidos de todos os tempos.(...) Foram retomadas as questões da modernidade e da eficiência da linguagem cênica sob todos os ângulos. Desde o trabalho de interpretação até a distribuição relativa dos elementos cênicos no espaço”.*⁵¹

⁴⁹ LIMA, 2005, p. 48.

⁵⁰ Ibid., p.52.

⁵¹ Ibid., p. 52-53.

Nessa perspectiva, pela encenação de obras da dramaturgia clássica, através do uso de analogias com a realidade brasileira o Arena procurava conciliar a questão do conteúdo de natureza política e mobilizadora presentes em suas peças, com os aspectos estéticos inerentes ao trabalho artístico, e que, de acordo com a autora, teriam sido relegados de certa forma, no período anterior, o que prejudicava a comunicação artística com o público e a qualidade cênica das montagens teatrais.⁵²

Todavia, como assinala Mariângela Alves Lima, as transformações ocorridas no país advindas do regime político implantado pós 1964 afetaram bruscamente as atividades desenvolvidas pelo Arena. O grupo, a partir da nova conjuntura vivenciada pela sociedade brasileira com a tomada do poder pelos militares, procurou se adequar como as demais organizações progressistas e de esquerda à nova realidade do país, e a encenação de *Tartufo* de Moliéri, representou o primeiro esforço do Arena no sentido de buscar outros recursos estéticos para poder dar prosseguimento às suas atividades artísticas.⁵³

*“A encenação de Tartufo marca o início de uma caminhada tortuosa que seria numa certa medida análoga a de toda a arte brasileira empenhada em observar, criticar e propor. Dentro dessa nova linha admite-se que é mais viável a utilização do poder de sugestão da arte, do que da sua possibilidade de informar e mobilizar. O Arena, particularmente, recorre à metáfora que o grupo procura abandonar em favor de uma linguagem direta, no seu período de dramaturgia nacional. Em Moliéri não há referências diretas aos problemas da população brasileira. Em vez disso o grupo escolhe um ângulo de abordagem que procura enfatizar o modo de tomada do poder pelo Tartufo.(...) Em relação à abertura e à franqueza do trabalho anterior, O Tartufo põe em campo um recurso expressivo mais sutil e que ilustra o abalo na auto-confiança: a ironia. O recurso da ironia é uma alteração dos meios expressivos, mas é ao mesmo tempo um indício de que o teatro está atento às mudanças do presente sem ter modificado as suas posições fundamentais”.*⁵⁴

Na seqüência, a crítica teatral assinalou que a forte vinculação que o Arena desde suas origens manteve com as transformações ocorridas na sociedade, aliadas às

⁵² LIMA, 2005, p. 52.

⁵³ Ibid., p.55.

⁵⁴ Ibid., p.55.

inúmeras formas de associação que sempre manteve com os outros setores artísticos, contribuíram sobremaneira para que a companhia pudesse encontrar um novo tipo de dramaturgia que se adequasse a nova conjuntura do país, uma vez que:⁵⁵

*“O contato sempre renovado com outras áreas culturais permitira uma associação no plano das idéias com o grupo de músicos que se instalara no Arena desde o início do Teatro das Segundas-Feiras. Desse intercâmbio, e do pioneirismo do musical encenado no Rio, Opinião, surge uma fase em que a linguagem do musical é preponderante. Para uma renovação de linguagem o musical oferecia um leque de possibilidades: aliava a uma trama relativamente simples o envolvimento emocional da melodia. As idéias encontravam sua expressão conotativa na música, dispensando portanto o arranjo minucioso das peripécias na ação dramática. (...) Na relação com o público os novos musicais propõem ainda um esforço analógico. Há uma preocupação de enfatizar o movimento geral da história para que o público estabeleça as necessárias ligações com o presente. Pode-se encontrar inclusive um denominador comum entre os vários musicais criados no Arena. Por um lado, a linguagem teatral que se apóia basicamente na análise e no conhecimento a longo prazo de uma realidade é substituída por uma comunicação intensa e direta com o espectador. Isso é feito através de personagens cujo traço distintivo é imediatamente visível e que pedem do espectador sua adesão ou recusa. Por outro lado, a temática se concentra sempre em torno do tema da resistência.”*⁵⁶

Nesse contexto, o tema da resistência passou a predominar nos trabalhos do Arena após 1964, substituindo a perspectiva revolucionária que até então norteava as atividades da companhia. Sendo assim, além da realização dos Musicais com o seu caráter exortativo e emocional, o Arena buscou duas outras estratégias para continuar atuando no cenário artístico brasileiro, naquele momento em que as formas de expressão iam se tornando cada vez mais limitadas, o Núcleo 2 e a Feira Paulista de Opinião.⁵⁷

Sendo assim, de acordo com a autora:

“Dos planos desse período, o que obtém melhores resultados é a formação de um novo grupo. O Núcleo 2, que começa com uma equipe quase adolescente, emergindo ainda do colégio secundário, vai demonstrar uma capacidade de sobrevivência maior que a do grupo-base. É maior que a de quase todos os outros grupos que tentaram se consolidar a partir de 1964. Uma tentativa importante de expressar o momento presente do país e encontrar os meios de expressão foi feita em 1968, com a Feira Paulista de Opinião. Reunindo em um único espetáculo autores teatrais de formação diferente, mas com trabalhos anteriores importantes, o Arena procurava soluções que substituíssem as de um

⁵⁵ LIMA, 2005, p. 56.

⁵⁶ Ibid., p.56.

⁵⁷ Ibid., p. 59.

*Seminário de Dramaturgia. O espetáculo era composto de seis peças de dramaturgos brasileiros importantes. Todas as peças se concentravam na realidade brasileira presente, mas não havia uma tentativa de uniformizar os estilos dos diferentes dramaturgos.(...) A ênfase e o compromisso pessoal do elenco com o que estava sendo mostrado sobrepunha-se às considerações estéticas. Tudo isso garantia ao espetáculo uma extraordinária comunicação vital com a platéia, baseada quase em uma relação pessoal.*⁵⁸

Por fim, dando continuidade às suas reflexões procurando sempre relacionar as atividades desenvolvidas pelo Arena articuladas à situação política do país, a pesquisadora conclui que:

*“A partir de 1968 o Arena conheceu o seu campo mais estreito de trabalho. Com a intensificação do controle do Estado sobre a manifestação artística a produção dos espetáculos passou a moldar-se sobre o permissível. (...) Dessa forma o Arena perde a face mais importante da sua configuração como grupo de teatro, que é a constante atualização das suas propostas diante das transformações históricas. O impacto dessa imobilidade provoca uma desintegração das alianças com outros grupos culturais e, conseqüentemente, uma desintegração dos quadros internos do grupo. Fica difícil ao mesmo tempo manter o interesse de um público para quem não se sabe exatamente o que dizer. Para um grupo que sempre trabalhou procurando a clareza e confiando principalmente na mensagem do espetáculo é praticamente impossível assumir o caminho de uma arte ambígua ou de pura fruição.(...) Uma longa excursão do grupo pelas Américas mantém a estabilidade durante algum tempo. Mas a sede do Arena em São Paulo, começa a refletir um esvaziamento de público. Segue-se naturalmente uma crise econômica de proporções incontroláveis. (...) À crise econômica agrega-se a saída de Augusto Boal. Do grupo original Boal era praticamente o último membro a deixar o teatro de Arena. Com uma infra-estrutura abalada economicamente e sem uma liderança experiente, o Arena se dissolve enquanto grupo de teatro. Passa a funcionar como uma casa de espetáculos que acolhe produções independentes para poder sobreviver”.*⁵⁹

Esse estudo realizado por Mariângela de Alves Lima, tem uma grande importância do ponto de vista documental, na medida em que ela, em conjunto com outras duas pesquisadoras, Maria Thereza Vargas e Carmelinda Guimarães, conseguiu reunir e sistematizar um significativo acervo (principalmente jornais da época, além de crônicas, entrevistas, noticiários de espetáculo) para construir cronologicamente a história da companhia. Nessa perspectiva, essa pesquisa se constitui em uma referência fundamental para os estudiosos do Teatro de Arena. Contudo, se por um lado, a pesquisadora norteou a sua pesquisa procurando relacionar a trajetória do Arena com a

⁵⁸ LIMA, 2005, p. 59-60.

⁵⁹ Ibid., p.61.

conjuntura política e social da época; por outro lado, não percebemos um tratamento crítico em relação ao corpus documental, ou seja, não percebemos uma preocupação com a historicidade dos acontecimentos, na medida em que as fontes são incorporadas à documentação como se fossem portadoras da “verdade” histórica.⁶⁰

O crítico teatral Edélcio Mostaço em seu livro *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, realiza um significativo estudo com um nítido viés político, sobre a trajetória das companhias teatrais Arena, Opinião, e Oficina, em consonância a conjuntura sócio-política da época.⁶¹

No que diz respeito ao Teatro de Arena e ao período por nós focado nesse estudo, Mostaço adota uma análise semelhante a da crítica Mariângela Alves Lima. Primeiramente, nos moldes da estudiosa acima, o autor tece uma reflexão acerca do impacto provocado na cena brasileira, pela criação do primeiro teatro em forma de arena no país, por um grupo de alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Dentre as inovações propiciadas pela forma em arena, o autor destacou o baixo custo das montagens, o caráter móvel das apresentações, a enorme aproximação palco-platéia, a ênfase na interpretação do ator, que se revestia de um caráter mais psicodramático do que espetacular, e por fim, o estatuto não empresarial da companhia que se organizava em forma cooperativa.⁶²

Em segundo lugar, Mostaço relaciona a fusão do Arena com o TPE (Teatro Paulista do Estudante) com o desenvolvimento das discussões políticas dentro da companhia, que contribuíram para a transformação do Arena em um grupo teatral comprometido com as lutas políticas e sociais do período. Além disso, o autor enfocou a

⁶⁰ PATRIOTA, Rosangela. História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomás e PATRIOTA, Rosangela (org.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Programa de Mestrado em História – Universidade Federal de Uberlândia, 2001, p. 204.

⁶¹ CF. MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

⁶² *Ibid.*, p. 24-25.

importância da entrada de Augusto Boal, que trouxe para o grupo, um conjunto de técnicas de encenação e interpretação denominadas pelo grupo de *realismo seletivo*, caracterizadas basicamente pela enorme simplicidade das encenações, cuja tônica se centrava nos aspectos psicológicos e nas interrelações humanas entre os personagens.⁶³

Na seqüência, o autor reflete acerca das implicações provocadas no grupo, a partir da encenação de *Eles Não Usam Black-Tie*, na medida em que essa montagem sinalizou novas perspectivas para a companhia, tanto políticas, quanto dramaturgicas:

*“Espetáculo de tese, Eles Não Usam Black-Tie viabilizou para o núcleo tepeísta do Arena a base de sua atuação artística: uma descrição realista da realidade dentro de um engajamento de luta ideológica. A partir dos pressupostos básicos do realismo socialista foi encontrada uma forma de externalização deste ideário”.*⁶⁴

Por fim, Mostaço avalia o papel desempenhado na trajetória do Teatro de Arena pelo Seminário de Dramaturgia, que visava segundo ele, estimular a criação de textos sintonizados com as questões propostas por *Black-Tie*.⁶⁵

*“Visto em conjunto, o Seminário de Dramaturgia veio demonstrar uma série de conquistas alcançadas dentro do fazer teatral brasileiro, constituindo-se na nuclearização de um movimento que alteraria, paulatinamente, a face do processo. Inicialmente é preciso ficar claro que o Arena foi forjando, no correr do processo, um projeto; que, articuladamente, evoluiu em suas formas e adaptou-se à realidade de maneira a buscar o necessário equilíbrio entre uma trajetória e suas táticas e estratégias de ação. Até o presente momento desta evolução é possível separar ao menos, dois grandes movimentos deste processo: o da fundação até a chegada de Augusto Boal; desta até o final do Seminário”.*⁶⁶

Dessa forma, o autor divide a trajetória do Arena em duas etapas importantes: a primeira etapa, segundo o autor, comandada por José Renato, refletiu uma certa abertura para a vanguarda internacional e se revestiu de uma conotação estética, na medida em que se caracterizou primordialmente pela busca de soluções formais e técnicas para as encenações da companhia procurando adequá-las a sua forma de arena. Assim, José

⁶³ MOSTAÇO, 1982, p.28-29.

⁶⁴ Ibid., p. 33.

⁶⁵ Ibid., p.33.

⁶⁶ Ibid., p.38.

Renato, buscava encontrar uma narrativa específica para o ineditismo que a forma circular de representação engendrava, através da utilização de textos da moderna dramaturgia internacional, ou seja, seu esforço se centrava, grosso modo, em adaptar o estilo do TBC às características próprias da arena, e nesse sentido não obteve o resultado almejado.⁶⁷

Nesse contexto, o grande salto obtido pela companhia na adequação de uma linguagem própria para o Arena, ocorreu, segundo Mostaço, no segundo momento da trajetória da companhia, que se iniciou com a chegada de Augusto Boal que trouxe para o grupo o método de Stanislavski, foi posto em prática com a encenação de *Ratos e Homens* e que proporcionou a descoberta de um estilo próprio para a representação em arena; o realismo fotográfico. Nessa etapa a dramaturgia do Arena se definiu em torno de um sentido político e mobilizador, influenciada pelo ideário do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e do PCB (Partido Comunista Brasileiro), e dominada pela estética realista (o autor tece uma discussão acerca da estética predominante no Arena, que segundo ele foi influenciado em determinadas encenações pelo chamado realismo crítico - Brecht, e em outros pelo realismo socialista - Lukács).⁶⁸

Esse estudo realizado por Edélcio Mostaço, acerca das companhias, Arena, Oficina e Opinião, se constitui em obra imprescindível para os pesquisadores do assunto, na medida em que o autor realizou uma análise profunda de toda a trajetória desses grupos teatrais, em uma perspectiva política, discutindo e interpretando as opções estéticas e temáticas levadas a cabo por essas companhias, em consonância com a conjuntura histórica do período.

Contudo, a ressalva que fazemos a esse estudo, se relaciona primeiramente, ao fato do autor se preocupar excessivamente, por um lado, em enquadrar as montagens

⁶⁷ MOSTAÇO, 1982, p.43.

⁶⁸ Ibid., p. 41-44.

dessas companhias, em categorias conceituais utilizadas por grupos teatrais de outros países, (Rússia) e, portanto, em outras realidades históricas. Em segundo lugar, verificamos também que Mostaço constrói suas críticas ao Arena, se referenciando em categorias conceituais, como por exemplo, o termo populismo, construídos a posteriori, por aqueles que desenvolveram uma feroz crítica a política de alianças preconizada pelos comunistas e trabalhistas e, portanto, referendada pelo Arena, visto que grande parte de seus integrantes era simpatizante ou militava nesses partidos políticos.

Por sua vez, o crítico Sábato Magaldi em seu livro *“Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo”*, da coleção *Tudo é História*, como os autores acima, analisa a história do Teatro de Arena, em uma perspectiva cronológica, enfatizando a sua importância no cenário dramático nacional pelas inovações que introduziu em termos formais e temáticos na dramaturgia brasileira. Nessa perspectiva, o autor retrata de forma minuciosa as origens da companhia, ligadas à Escola de Arte Dramática de São Paulo, como também sua evolução, ao se fundir com o TPE, para se transformar a partir da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles Não Usam Black-tie*, em grupo símbolo do teatro nacional e se constituir em uma alternativa ao TBC, que predominava na cena paulista.⁶⁹

No decorrer do livro, Sábato Magaldi analisa as principais peças produzidas pelo grupo em toda sua trajetória, enfatizando a passagem da estética realista para a estética brechtiana, especialmente na fase dos chamados *Musicais*. Além disso, o autor discute e compara a utilização do sistema “coringa” nas peças *Arena Conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. E por fim, ele aborda as últimas iniciativas da companhia e reflete acerca das razões que contribuíram para o seu fim, no início da década de 1970.⁷⁰

“O Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato o abraqueiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional. Os Comediantes e o Teatro

⁶⁹ CF. MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁷⁰ Ibid.

Brasileiro de Comédia, responsáveis pela renovação estética dos procedimentos cênicos, na década de quarenta, pautaram-se basicamente por modelos europeus. Depois de adotar durante as primeiras temporadas política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de Eles Não Usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro.

O êxito da tomada de posição transformou o Arena em reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe herdaram os princípios, a hegemonia da atividade dramática. De uma espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta. A tendência expressa pelo Arena tornou-se vitoriosa, marcando a linha seguida pelo Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, e influenciando no repertório escolhido pelo TBC, desde 1960.

A imagem completa do Arena não se reduz, porém, à nacionalização dos cartazes. Sua primeira insígnia diz respeito à própria forma do teatro, que abandonou as exigências do palco italiano, em troca de um local não especializado, onde simples cadeiras à volta de um espaço e iluminação precária podiam criar a atmosfera propícia ao fenômeno cênico.

(...) Muitas outras conquistas associam-se à trajetória do Teatro de Arena. A dramaturgia brasileira reclamava um estilo de encenação e desempenho nosso. O elenco pesquisou uma possível maneira nacional de comunicar a fala do autor, sobretudo no tocante à prosódia, sabidamente descaracterizada no TBC. Esgotada essa fase, passou-se à nacionalização dos clássicos, potencializados em face de uma sintonia apreensível com a realidade do momento. Vieram depois os musicais, cuja expressão maior foi obtida por Arena Conta Zumbi, de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo.

(...) Na busca de caminhos não trilhados entre nós, o Arena dedicou-se, por último, ao Teatro-Jornal, que dramatizava acontecimentos da véspera, resistindo à ditadura que se apossara do País.

Se a expansão do conjunto correspondia ao espírito desenvolvimentista que empolgava o Brasil, na década de cinquenta, o declínio e desaparecimento do Arena estão intimamente associados à repressão desencadeada pelo Ato Institucional nº. 5. (...) O exílio voluntário de Augusto Boal, em 1971, pôs fim ao admirável percurso, iniciado por José Renato em 1953, ao fundar o primeiro Teatro de Arena da América do Sul, juntamente com Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana”.⁷¹

Em outro livro, “*Panorama do Teatro Brasileiro*”, publicado originalmente em 1962, e que em 2001, alcançou a sua quinta edição, *Sábato Magaldi*, teceu um minucioso estudo da história do teatro brasileiro, interpretando as suas principais manifestações, desde as suas origens, oriundas do teatro de catequese dos jesuítas, realizado através dos *Autos Jesuíticos*, a partir do século XVI, até o desenvolvimento da moderna dramaturgia brasileira no século XX, inaugurada, segundo o autor, em 1943, com a estréia da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada por Ziembinski.

⁷¹ MAGALDI, 1984, p.7-9.

Nessa perspectiva, esse livro se constitui em uma fonte fundamental de estudo acerca da historiografia cênica brasileira.⁷²

No que diz respeito ao Teatro de Arena, o autor destaca o papel fundamental exercido pela companhia, para o surgimento de uma dramaturgia nacional nos palcos brasileiros, após a estréia da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, e da criação do Seminário de Dramaturgia, elegendo o Arena como companhia símbolo do movimento nacionalista do teatro brasileiro.⁷³

Nessa perspectiva, o autor tece uma análise pormenorizada da peça *Eles Não Usam Black-tie*, como também de algumas peças escritas a partir das discussões realizadas no Seminário de Dramaturgia, como *Chapetuba Futebol Clube*, *a Farsa da Esposa Perfeita e Revolução na América do Sul*.⁷⁴ Contudo, a análise do crítico se restringe ao conteúdo das peças, não havendo uma preocupação em contextualizá-las. Segundo Rosangela Patriota, o estudo de peças teatrais, com enfoque apenas no texto, se constitui em uma prática corriqueira no teatro brasileiro.⁷⁵

Em seu livro *Teatro de Arena: uma estética de resistência*, o escritor Izaías Almada analisa a história do Teatro de Arena, através de uma série de entrevistas feitas por ele com críticos teatrais, dramaturgos, diretores e atores que participaram direta ou indiretamente do Arena e contribuíram para a construção e o desenvolvimento da companhia.⁷⁶ Sendo assim, ao contrário dos demais estudos sobre o Teatro de Arena, que de maneira geral, abordam a trajetória dessa companhia teatral de forma factual, e portanto, descritiva, no presente livro, a história do Teatro de Arena é reconstituída a partir da memória dos seus próprios integrantes, o que possibilita uma recuperação da

⁷² CF. MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

⁷³ *Ibid.*, p.214.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 245-274.

⁷⁵ PATRIOTA, 2001, p. 190.

⁷⁶ CF. ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

trajetória do Arena, em consonância com a realidade do país, através de múltiplas perspectivas e variados pontos de vista.

O texto de Lúcia Maria Mac Dowell Soares, intitulado “O *Teatro Político do Arena e de Guarnieri*” foi vencedor do primeiro concurso de monografias de 1980, promovido pelo INACEN, (Instituto Nacional de Artes Cênicas), e foi publicado em 1983, pela secretaria de cultura do MEC. Nesse trabalho, segundo Maria Lúcia Mac Dowell Soares, as duas contribuições mais significativas do Teatro de Arena para a dramaturgia brasileira se constituíram em sua proposta cênica, a arena, aliada à pesquisa formal que esta propiciou, ou seja, a confecção de uma dramaturgia nacional.⁷⁷ Nesse contexto, como observa a autora,

*“No início dos anos 50, o teatro paulista encontrava-se totalmente dominado pelos padrões estéticos do TBC. O grupo de jovens atores que pretendia fundar sua própria companhia sabia ser-lhes impossível um projeto teatral nos moldes do TBC, já que dispunham de poucos recursos financeiros. Ao mesmo tempo que buscavam uma solução formal economicamente viável, os fundadores do TA sabiam ser necessária uma modernização do espetáculo teatral, a que o TBC, já cristalizado formalmente, não mais correspondia.(...) Se naquele momento, a escolha da arena limitava-se a solucionar um problema específico, será ela, contudo, um dos elementos mais fecundos para o teatro nacional. Através dela o teatro brasileiro pode recuperar um fôlego perdido no alto custo das montagens tipo TBC, ajustando-se assim à realidade pobre do país, como também abrir caminho no sentido da pesquisa de uma linguagem teatral mais brasileira. (...) Há um profundo entrosamento, nessa época, entre a arena e a pesquisa de um teatro brasileiro. Seu despojamento pode, virtualmente, reproduzir as precárias condições sociais e econômicas do país. O teatro que se quer participante da realidade nacional e que deseja tematizar essa realidade encontra na arena, ou em sua característica básica, o despojamento, sua forma ideal. A pobreza e o despojamento da arena por si só, fazem significar a realidade que se deseja tematizar”.*⁷⁸

Sendo assim, a autora como os demais estudiosos do Teatro de Arena, enfatizou o papel inovador desempenhado por essa companhia teatral no quadro da dramaturgia nacional por ter criado as possibilidades para uma reflexão acerca da realidade brasileira em seus aspectos políticos e sociais, através do empenho desse

⁷⁷CF.SOARES, Lúcia Maria M.D. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri..In:*Monografias/1980*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEN.

⁷⁸Ibid., p.18.

grupo de teatro em produzir peças de autores brasileiros e com temáticas nacionais. Todavia, segundo a autora, o Teatro de Arena não conseguiu dar prosseguimento às suas propostas de investigação e reflexão sobre a realidade nacional, na medida em que não conseguiu avançar em relação às suas conquistas obtidas inicialmente.⁷⁹

Essa limitação apontada pela pesquisadora em relação ao trabalho da companhia, reside no fato, de que, segundo ela, o trabalho do Arena se encontrava comprometido e influenciado por um código ideológico considerado por ela, de caráter conservador — o desenvolvimentismo, formulado pelos intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que se constitua na ideologia predominante nos país, durante o governo de Juscelino Kubitschek, período no qual o Arena foi criado.⁸⁰ Então, nas palavras da autora:

*“Fica-nos clara a interferência de valores do desenvolvimentismo na atuação política de esquerda, no fim dos anos 50 e início dos 60, do mesmo modo que, também no TA, essa interferência ocorrerá. O afloramento de questões sobre teatro nacional, sobre a pesquisa de uma linguagem cênica brasileira não eram “inocentes”, já que se encontravam previamente informadas pelo contexto histórico de então, ou seja, por um contexto ideológico em que as teorias isebianas mantinham preponderância”.*⁸¹

Desse modo, a autora procura recuperar as relações existentes entre arte engajada e qualidade literária, propostas pelo pensador Walter Benjamin, em seu texto *O Autor como Produtor*, a fim de verificar até que ponto a dramaturgia do Arena poderia ser considerada revolucionária, se essa, segundo ela, encontrava-se filiada ao projeto desenvolvimentista predominante naquele período, cujos princípios, a autora, com base nas análises de Maria Sílvia de Carvalho Franco, considerava não revolucionários, porque ideológicos, uma vez que, para ela, visavam, escamotear os

⁷⁹ SOARES, 1980, p.31.

⁸⁰ Ibid., p.31.

⁸¹ Ibid., p.33.

interesses de classes, pois se propunham como resposta aos interesses da nação, mas, na verdade, defendiam os interesses da burguesia.⁸² Assim, para Lúcia M.M.D.Souares:

*“Ao elaborar as questões referentes ao teatro nacional, o TA já vinha marcado por um ponto de vista, mesmo que imperceptível a seus participantes, que repousava sobre um discurso conservador que, sem dúvida, se fazia passar por progressista. E é importante assinalar que, se a abertura política do governo JK propiciou o estabelecimento de um discurso crítico da realidade nacional, este discurso circulava num espaço político onde a ordem do dia eram os conceitos nação/antinação, desenvolvimento e nacionalismo. É certo que o TA tentou atacar criticamente o nacionalismo, no sentido de expurgar da cena brasileira os textos estrangeiros e comprometidos com os valores culturais burgueses do TBC; é certo também que o nacionalismo crítico do Arena nasce sob o crivo de uma visão de esquerda, porém, como já mostramos, a própria esquerda encontrava-se sob a interferência ideológica do desenvolvimentismo. Ao trazer para o centro de suas reflexões teóricas as noções de luta contra o imperialismo, contra o subdesenvolvimento, a idéia de progresso, de crença no desenvolvimento do país e, sobretudo, de crença na função de “ilustrador” da elite intelectual, o TA vê-se inserido no contexto das colocações ideológicas do ISEB, mesmo trabalhando com a idéia de libertação do povo e de classe social”.*⁸³

Nesse sentido, segundo a autora, o Arena não teria podido atuar de maneira significativa no contexto no qual se encontrava inserido, na medida em que suas concepções políticas se encontrariam inseridas no universo simbólico burguês. Dessa forma, para ela, a transformação empreendida pelo Arena em termos de linguagem cênica não teria sido acompanhada de uma temática verdadeiramente revolucionária, visto que essa possuía um caráter paternalista e demiurgo das ações sociais, tal como ocorria com o discurso do ISEB.⁸⁴

A monografia de Lúcia M.M. Soares se constitui em mais um importante estudo sobre o Teatro de Arena, uma vez que a autora aprofunda a discussão proposta por Mariângela Alves Lima em seu artigo *História das Idéias*, acerca da escolha formal

⁸² SOARES, 1980, p. 29-33.

⁸³ Ibid., p.33-34.

⁸⁴ Ibid., p.39.

realizada por José Renato para criar o seu teatro - o palco em arena – e a sua relação com a criação de uma linguagem teatral brasileira, que se inicia com Black-Tie⁸⁵.

Todavia, a autora propõe a discussão acima, com intuito de articulá-la à questão central de seu estudo, que reside na construção de uma contundente crítica à proposta de trabalho do Arena de realizar um teatro revolucionário, isto é, comprometido com a transformação da realidade, mas que segundo ela, não se efetivou, na medida em que se encontrava informado por código um ideológico conservador, ou seja, o desenvolvimentismo.⁸⁶

Nessa perspectiva, como já destacamos anteriormente, a autora se baseia nas análises de Maria Sylvia de Carvalho Franco, para demonstrar o suposto caráter conservador da ideologia desenvolvimentista predominante no país durante a década de cinquenta. O texto de Maria Sylvia de C. F, *O Tempo das Ilusões* se constituiu em um ensaio sobre o livro de Caio Navarro de Toledo – *Iseb: Fábrica de Ideologias*, originado da tese de doutoramento defendida em 1974, por esse autor, junto à Faculdade de Assis, interior de São Paulo.⁸⁷

Segundo Norma Côrtes, pesquisadora da obra de um destacado membro do ISEB, Álvaro Vieira Pinto, a tese de Caio Navarro de Toledo “*encerra a mais bem acabada e hostil sistematização crítica ao pensamento isebiano*”. Os princípios defendidos por esse autor são oriundos das tradições intelectuais dos pensadores da escola de sociologia da Universidade de São Paulo, que a partir de finais da década de sessenta e durante a década de setenta se notabilizou por desenvolver uma profunda

⁸⁵ SOARES, 1980, p. 17-28.

⁸⁶ Ibid., p.30-31.

⁸⁷ TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

crítica ao paradigma nacional-desenvolvimentista defendido pelos intelectuais do ISEB.⁸⁸

Nessa perspectiva, o *corpus* doutrinário do ISEB, foi duramente combatido pela crítica acadêmica. Este combate gerou uma verdadeira devassa intelectual, na expressão de Daniel Pécaut, e produziu um enorme “auto de acusação”, que foi resumido pelo autor,

*“Foi-lhes censurado, em primeiro lugar, terem escamoteado as posições de classe à força de proclamar o primado do “nacional”, e por isto mesmo, terem se instalado no campo das classes dominantes. Foi-lhes igualmente imputada uma incapacidade singular para levar em conta a orientação efetiva do processo de industrialização sob o governo Kubitschek, o qual, sendo caracterizado pelo apelo aos investimentos estrangeiros, levou a transformar o nacionalismo em um simples engodo. Foram censurados também por terem voltado, sob uma forma modernizada, a uma definição de identidade cultural semelhante à dos anos 30. Foi-lhes ainda atribuído confundir ciência com ideologia. Foram considerados suspeitos de reivindicar, como intelectuais, um direito natural de falar “em nome das massas” e, por isso mesmo, de se incluírem na linha dos pensadores autoritários”.*⁸⁹

Nessa perspectiva, este *auto de acusação* se tornou o mais prestigiado cânone interpretativo da história da inteligência brasileira. Sua repercussão acadêmica ultrapassou as avaliações sobre o ISEB, e acabou por se tornar uma espécie de narrativa oficial da sociedade brasileira, que se expandiu além da comunidade universitária, para o ensino fundamental e médio, podendo ser encontrada na grande maioria dos livros didáticos atuais.⁹⁰

De acordo com Norma Côrtez, o principal aspecto que permeia as análises da Escola Paulista, diz respeito, ao sentido *cosmopolita* que aqueles pensadores imprimiram à experiência civilizacional brasileira, na medida em que, segundo eles, era

⁸⁸ CÔRTEZ, Norma. *Esperança e Democracia: as idéias de Álvaro Vieira Pinto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 42.

⁸⁹ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*, São Paulo: Ática, 1990.p. 121-122.

⁹⁰ CÔRTEZ, op. cit., , p.32.

pela inclusão na ordem capitalista que se deveria entender e explicar a formação da sociedade brasileira.⁹¹

Nesse sentido, inspirados em uma abordagem estruturalista, e, portanto, ignorando a especificidade temporal e histórica, rejeitaram qualquer possibilidade de ação política calcada nos ideais nacionalistas, contrariando os princípios historicistas e singularizadores que definiam a abordagem isebiana. Para os sociólogos paulistas, a história brasileira se encontrava inserida no movimento de expansão do sistema capitalista, e nesta medida, pelo fato de não possuir um sentido histórico singular, a melhor maneira de compreendê-la, seria através de uma perspectiva supranacional pensada estruturalmente.⁹²

Nessa perspectiva, segundo Jorge Ferreira, a idéia de uma aliança entre as classes sociais, era entendida pelos críticos dos intelectuais nacionalistas, como um erro de avaliação histórica, se constituindo em uma atitude ilegítima e espúria, e esta mesma maneira de raciocínio encontrou no conceito de *populismo* um modelo explicativo para a vivência democrática do país no pós-guerra — o que possibilitou identificar uma linhagem contínua e direta entre os pensadores autoritários da década de 1930 e os intelectuais desenvolvimentistas e nacionalistas da década de 1950, evocando similaridades entre tais gerações de intelectuais, rotuladas de autoritárias, estatistas e burguesas.⁹³

Em última instância, segundo o autor, a direita civil militar golpista e a nova geração de intelectuais de “esquerda”, uniram-se, portanto em um mesmo processo de desmerecimento e desqualificação das interpretações e das lutas nacionalistas e reformistas da geração anterior. E para completar e reforçar a vitória do seu paradigma cosmopolita-estruturalista, a escola “acadêmica” paulista, cujos membros falavam em

⁹¹ CÔRTEZ, 2003, 28-29.

⁹² Ibid., p.29.

⁹³ FERREIRA, 2005, p.10.

nome da ciência, não podia se abster de oferecer uma teoria “científica”, para o período da história brasileira compreendido entre 1945 e 1964, que deixou de se constituir em uma experiência democrática, porque foi rebatizado pelos novos intelectuais, de “populista”.⁹⁴

Desse modo, com base nas reflexões dos autores acima, consideramos problemática a análise de Lúcia M.M.Soares, que ao se apoiar em reflexões teóricas construídas a posteriori pelos críticos do paradigma nacional-desenvolvimentista, desenvolve uma interpretação da proposta de trabalho do Teatro de Arena, desvinculada da trajetória percorrida pelos seus integrantes.

Essa consideração se justifica na medida em que a autora se utiliza dos conceitos que integram o paradigma vitorioso, após 1964, para de certa forma, desqualificar a proposta de trabalho do Arena, rotulando-a como conservadora, ou em outras palavras “populista”, pois segundo ela, assim como os intelectuais do ISEB, os integrantes desse grupo teatral se arvoraram em intérpretes do povo.⁹⁵

Dessa forma, ao adotar essa opção teórica, consideramos que Lúcia M.M.D.Soares, ao invés de procurar compreender a trajetória do Arena em uma perspectiva histórica, ela tece um “julgamento” de sua proposta de trabalho, da mesma forma como fizeram os pensadores da escola paulista com os intelectuais do ISEB e com todos aqueles que compartilharam do ideário nacional-desenvolvimentista.

Nessa perspectiva, para finalizar nossas reflexões, acreditamos ser importante nos debruçarmos sobre o processo histórico, que é o lugar onde os debates e as lutas ocorrem, e para isto, consideramos pertinente transcrever um trecho de um depoimento de Gianfrancesco Guarnieri, que faz parte de uma entrevista concedida por ele, a Lúcia M.M. Soares, na época em que ela escreveu sua monografia:

⁹⁴ FERREIRA, 2005, p.378.

⁹⁵ SOARES, 1980, p. 36.

“O que eu recuso é essa discussão sobre populismo. Eu acho que, no fundo, em todas as discussões sobre populismo não se atinge o povo, recusa-se a análise do povo que seja inspirada no povo. É por isso que sou contra. Eu acho que não se deve levantar assim. O que é populismo? É o populismo da forma russa? Que populismo é esse? Que que é isso que o pessoal está levantando como populismo? Eu acho que há muita confusão a respeito disso. Eu procuro entender, não pegar o pessoal de má fé e pegar o de boa fé, e o que eles falam de populismo seria uma forma de encarar o povo na superfície e que não é bem isso, que a gente tem de retratar o que conhece realmente, enfim, que nós não somos povão. Agora, eu acho que isso não faz sentido. Eu não sou mulher e posso tratar da mulher, falar sobre a mulher. Eu acho que é um posicionamento que a gente toma e que eu chamo de inspiração popular, ao falar do povo. É procurar ter o ponto de vista do povo, da classe que traz o progresso, que seria o ponto de vista da classe operária. Talvez a gente não consiga retratar de forma naturalista a classe operária, também isso não interessa. O que interessa é retratar o que, na luta de classes, essa classe pode fazer. E quando se começa a falar de populismo, eu estou vendo um recuo nisso. Não se quer tocar nesse problema. Eu acho que não. Que a gente tem todo o direito, o dever mesmo, o direito e o dever, de retratar a nossa realidade do ponto de vista da classe operária, do ponto de vista da revolução.

(...) Nós nunca pretendemos ser demiurgos de nada, de coisa nenhuma. Agente era uma coisa. Aí começaram a dizer que a gente estava tentando isso, estava tentando aquilo e não é verdade. Não é que a gente tivesse um programa dentro da cabeça, que a gente colocasse: eu vou sentar e escrever a obra. Não foi nada disso. Nós tínhamos uma colocação diante do teatro: a gente achava o teatro importante, agente achava que era uma relação social importante, não podia encara isso de uma forma leviana. Mas jamais se colocando em posições de paternalizar. Era uma necessidade, que estava no nosso limite”.⁹⁶

Por sua vez, Eliane dos Santos Pascoal, em seu trabalho acerca das peças *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, realizou um estudo do Teatro de Arena e das duas peças em questão que foram encenadas pela mesma companhia, em períodos muito próximos⁹⁷. Desse modo, essa pesquisa, que tem o mesmo objeto de análise da presente dissertação, nas palavras de Eliane dos S. Pascoal, teve como proposta básica, discutir:

“As condições de criação e apogeu do Teatro de Arena, sua inserção na sociedade da época, seu espaço inovador, os teóricos matrizes para esta maneira de fazer teatro que se pretendia ‘nova, popular e nacionalista’, são objeto de análise desta dissertação.

As duas peças em questão, estudadas principalmente a partir de seus textos, privilegiam um diálogo entre si, quer na discussão temática (favela, greve, operariado em *Black-Tie*, e futebol, em *Chapetuba*), quer nos seus personagens, na crítica, na repercussão junto ao público, na trajetória dos

⁹⁶ GUARNIERI, G. In: SOARES, 1980, p.94-96.

⁹⁷ CF. PASCOAL, Eliane dos Santos. *Cenas da Arena de um Teatro: Guarnieri e Vianinha (1958-1959)* Dissertação (Mestrado em História, PUC), São Paulo, 1998.

*seus autores, nos recursos utilizados para sua encenação (músicas, discadílias), entre outros”.*⁹⁸

Nessa perspectiva, a autora aborda cronologicamente as condições que permitiram a criação do Teatro de Arena, os objetivos dessa companhia e suas matrizes teóricas, o tipo de público que assistia aos seus espetáculos, as características anti-tebecianas do Arena, o encontro com o TPE, e nos capítulos seguintes tece uma análise do tema, enredo, personagens, cenário das peças, privilegiando os textos, sem promover um diálogo mais profundo como o momento no qual foram produzidos, o que terminou por elidir em grande parte a historicidade das peças. Ao fim do trabalho a autora faz uma análise da recepção dos espetáculos pela crítica sem, contudo, realizar um questionamento acerca do *lugar* no qual essas críticas foram elaboradas e dos pressupostos que embasaram o trabalho dos críticos, que foi aceito de maneira incontestada.

Cabe, por fim, mencionar o trabalho da historiadora Rosangela Patriota, da UFU -Universidade Federal de Uberlândia, acerca da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, cujas pesquisas representam uma referência básica para todos aqueles que estudam as relações existentes entre História e Dramaturgia.

Nessa perspectiva, seus trabalhos são fundamentais para a nossa análise, na medida em que suas reflexões em muito tem contribuído para o debate acerca do tratamento que o historiador, que se propõe a utilizar as manifestações artísticas como documentos de pesquisa, deve dar às suas fontes, uma vez que, como nos lembra a autora, ele nunca é o primeiro leitor de um documento, ao contrário, por exemplo, de

⁹⁸ PASCOAL, 1998, p. 1.

um pesquisador que exuma uma peça inédita de arquivo.⁹⁹ Isso ocorre, segundo a autora,

*“Porque ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma história da literatura, que já separou o joio do trigo, hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar, a priori, uma igual carga documental, sujeita à verificação posterior”.*¹⁰⁰

Nesse contexto, a obra de arte, a despeito de possuir seus códigos específicos, revela ao mesmo tempo a sua historicidade, na medida em que estabelece relações com o público, com a crítica, enfim, com os segmentos sociais que se identificam com sua proposta, bem como com as condições do momento em que é veiculada. Nessa perspectiva, a historicidade da obra de arte é verificada a partir da existência de um “tempo” e de um “lugar”, nos quais as indagações e problematizações propostas por ela são identificadas e reconhecidas. Sob esse aspecto, a peça teatral se constitui, sobretudo, em um documento valioso de um tempo específico, pois traz em seu bojo discussões representativas daquela determinada realidade.¹⁰¹

Segundo Rosângela Patriota, esta perspectiva do “princípio da realidade” nos leva a concluir que não há lugar autônomo, tanto para o campo da criação quanto para o universo da recepção,

*“Na medida em que existem experiências históricas que são compartilhadas ou re-atualizadas pelo público, que a partir de seus referenciais interage com os objetos artísticos dando-lhes significados e historicidades específicas”.*¹⁰²

Sendo assim, ao atentarmos para a existência de processos externos – históricos – à obra de arte, podemos compreendê-la não apenas como representante de um momento histórico, mas como força atuante no âmbito das relações sociais.¹⁰³ Nessa

⁹⁹CF.PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: Um Dramaturgo no Coração de seu Tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹⁰⁰ Ibid., p.89-90.

¹⁰¹ PATRIOTA, 2002, p.123.

¹⁰² Ibid., p.127.

¹⁰³ Ibid., p.115.

perspectiva, Rosangela Patriota, especialmente em sua tese de doutorado sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, levanta questões fundamentais em relação à importância dos estudiosos de obras artísticas questionarem o *lugar* em que as interpretações sobre esses trabalhos ocorrem, uma vez que a documentação com que lidamos já se encontra hierarquizada, sendo, então, primordial pensarmos os documentos à luz dos seus momentos históricos, sob pena de elidirmos a sua historicidade, e, portanto, o seu significado.¹⁰⁴

Em última instância, suas pesquisas em muito tem contribuído para ampliar as perspectivas de interpretação da documentação disponível, uma vez que abriram novas perspectivas e metodologias de trabalho para os historiadores cujas reflexões estão voltadas para o campo teatral.

Nessa perspectiva, ao sistematizarmos alguns trabalhos referentes ao Teatro de Arena, faz-se fundamental uma reflexão acerca de algumas evidências importantes. Inicialmente, verificamos com base nas análises de Rosangela Patriota, que todos os estudos existentes sobre o Teatro de Arena, encontram-se referenciados na periodização construída por Boal, bem como nos argumentos que lhe deram sustentação.¹⁰⁵

Dessa forma, estas análises, ao aceitarem de antemão, de maneira incontestável, a cronologia construída por Augusto Boal, terminam por se tornarem destituídas de historicidade, na medida em que não existe nestes trabalhos uma preocupação em avaliar as circunstâncias nas quais a documentação existente sobre o Teatro de Arena foi produzida, restando apenas a estes pesquisadores descreverem o percurso da companhia ao longo de sua existência na medida em que a sua história já se encontra determinada pela argumentação construída aprioristicamente por Augusto Boal.¹⁰⁶

¹⁰⁴ PATRIOTA, 1999, p. 91.

¹⁰⁵ PATRIOTA, 2001, p.205.

¹⁰⁶ Ibid., p.209.

Conseqüentemente, esses estudos se distinguem, basicamente, no que tange a escolha das fontes de pesquisa: alguns priorizaram as críticas realizadas sobre os espetáculos, outros os depoimentos dos participantes. Contudo, qualquer que seja a opção adotada, a documentação é utilizada como se fosse dotada de total infalibilidade, ou seja, portadora da verdade sobre os fatos, na medida em que não existe uma preocupação em promover um diálogo com a conjuntura na qual foi produzida, como também com a historicidade dos acontecimentos.¹⁰⁷

Nessa perspectiva, da análise desses estudos sobre o Teatro de Arena, podemos inferir que, de maneira geral, seus autores adotam certos tipos de procedimentos metodológicos; no caso, por exemplo, dos trabalhos de Sábato Magaldi e Mariângela Alves Lima, uma vasta documentação é anexada à narrativa dos acontecimentos que são arrolados de maneira detalhada e cronológica. No que diz respeito às análises de Lúcia Maria Mac Dowell Soares e Edécio Mostaço, com vistas a construir uma perspectiva crítica sobre o Teatro de Arena, esses pesquisadores fazem uso de um manancial teórico, sem levar em consideração a conjuntura na qual esses referenciais foram produzidos, bem como o processo histórico vivenciado por aquela companhia teatral paulista.¹⁰⁸

Sendo assim, ao desvincular o estudo de um determinado objeto histórico do período no qual o mesmo se encontrava inserido, assim como das motivações dos participantes deste processo, isto é, ao desconsiderar a historicidade do mesmo, as pesquisas se revestem de uma linearidade cristalizadora, que produz uma representação de uma história sem conflitos, posicionamentos e disputas, o que acaba por destituir o

¹⁰⁷ PATRIOTA, 2001, p.205.

¹⁰⁸ Ibid., p.209.

trabalho de significação, impedindo uma articulação teórica e histórica e, conseqüentemente, a realização efetiva da pesquisa anunciada.¹⁰⁹

À luz dessas idéias, caberia ao historiador de ofício despojar-se dessas posturas *demiúrgicas* do processo histórico e realmente debruçar-se sobre ele para que possa, de fato, tornar possível a construção de uma reinterpretação de determinadas práticas de representação dos atores políticos e sociais inseridos em seus processos históricos específicos.

¹⁰⁹ PATRIOTA, 2001, p.207.

Capítulo 2

O ENCONTRO COM O TEMA DO NACIONAL NO IMAGINÁRIO DOS INTEGRANTES DO TEATRO DE ARENA

"Nós autores jovens, determinados a criar uma nova dramaturgia, uma dramaturgia popular, não podemos ficar a tecer considerações sobre os males de um teatro de público tão restrito. Devemos continuar em nossa obra a fazer um teatro de temas populares, cantando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai ao teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra realizarmos espetáculos para as grandes massas e, na prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas o teatro".

Gianfrancesco Guarnieri

"Enquanto as outras companhias, sem muito para dizer de autêntico, comercializavam a sua forma, o Arena comercializava seus conteúdos, usando no público sua área mais urgente de indagações pelo mundo. Os problemas que menos distância possuíam da realidade social foram abordados. As mediações longínquas foram abolidas. Da tortura mental de Pirandello à procura de "porquês", para a palavra direta e evidente de Guarnieri a expor os "como". Para o Arena a cabeça do público não era mais um bazar de produtos culturais. Para o Arena, cultura não era feira livre, bazar, mercadinho".

Oduvaldo Vianna Filho

O final da década de cinquenta foi permeado por uma intensa euforia e por um clima de acentuado otimismo, consubstanciado na crença enorme no progresso e no desenvolvimento do país. O Plano de Metas implementado durante o governo de Juscelino Kubitschek, previa o desenvolvimento acelerado de diversos setores, principalmente transportes, energia, industrialização, alimentação e educação. Este plano dobrou a produção industrial, rasgou milhares de quilômetros de estrada, construiu Brasília e implantou a indústria automobilística, gerando, por seu turno, uma situação de altíssima inflação e de enorme déficit público. Vivia-se em um contexto de internacionalização da economia que favoreceu a industrialização, destinada, contudo, a um mercado interno restrito, que proporcionava uma acentuada concentração de renda,

baixíssimos salários e reduzida capacidade de gerar empregos, o que agravava as desigualdades de distribuição de rendas e os desequilíbrios regionais¹¹⁰.

Desse modo, o governo de Juscelino Kubitschek contribuiu para a consolidação da modernidade capitalista desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, expansão das classes médias, aumento do complexo industrial financeiro, extensão do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista no campo. Mas, em contrapartida, nesse período não houve melhorias para a classe trabalhadora nem a ampliação de seus direitos de cidadania, o que criou a chamada era da *prosperidade do subdesenvolvimento* e abriu caminhos para uma significativa politização da sociedade brasileira.¹¹¹

Nas grandes cidades, o movimento operário se fortalecia desde o início da década de 1950, por meio de um vigoroso processo de lutas que expelia os velhos pelegos do Estado Novo e ampliava os mecanismos de reivindicação econômica e pressão política, articulando-se em pactos sindicais que representavam a unificação de suas forças. No campo, o movimento das ligas camponesas alcançava repercussão nacional, trazendo para o cenário brasileiro a discussão da reforma agrária que representava a quebra de um velho tabu calcado no conservadorismo das elites rurais.¹¹²

As camadas médias urbanas, cada vez mais dependentes do capital, ainda que divididas pelo temor da subversão e da instabilidade econômica, aumentaram sua participação nos movimentos sociais, transformando-se, por meio de sua *intelligentsia*, em tradutoras das demandas populares, tornando-se, nessa medida, intermediárias entre o público e o privado. Assim, estudantes e intelectuais assumiam posições cada vez

¹¹⁰HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação Popular nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 9.

¹¹¹RIDENTI, 2000, p.50.

¹¹²HOLLANDA, op. cit., p.10.

mais favoráveis às reformas estruturais, desenvolvendo uma intensa atividade de militância política e cultural.¹¹³

Em termos políticos, a existência de forças representantes do nacionalismo Vargasista no poder e, portanto, sensíveis às demandas populares, favorecia o crescimento dos setores esquerdistas, sobretudo do Partido Comunista, que na semilegalidade desempenhava um papel de considerável importância na articulação dos setores progressistas, exercendo importante influência no meio sindical, estudantil e intelectual, permitindo, dessa maneira, que seu ideário de revolução *democrática e antiimperialista* circulasse abertamente no debate nacional.¹¹⁴

Nesse contexto de intensa mobilização política e social que permeou os anos 50 no Brasil, militantes comunistas, integrados formalmente ou não ao PCB, contribuíram para a criação de movimentos artísticos e culturais importantes e diversificados, como o Teatro Paulista do Estudante, o Teatro de Arena em São Paulo, os Centros Populares de Cultura (CPC's) em todo o Brasil, o Cinema Novo e as publicações da editora da Civilização Brasileira do comunista Ênio da Silveira. Além da influência do PCB, os movimentos culturais da década de cinquenta se pautavam em diversas correntes marxistas, como também no ideário nacionalista e trabalhista predominante naquele período: política externa independente, reformas estruturais, libertação nacional, combate ao imperialismo e ao latifúndio, eram palavras de ordem recorrentes nos anos cinquenta e sessenta e, sem dúvida, constituíram-se em um vocabulário altamente avançado para uma sociedade permeada por grandes traços de autoritarismo, como também pelo *fantasma da imaturidade das camadas populares*.¹¹⁵

No plano internacional, ocorria a Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, mas surgiam, por outro lado, esperança de alternativas libertadoras no

¹¹³ RIDENTI, 2000, p. 54.

¹¹⁴ Ibid., p. 80.

¹¹⁵ Ibid., p. 82.

Terceiro Mundo, consubstanciadas em diversas revoluções de libertação nacional marcadas por ideologias socialistas ou pelo destacado papel dos trabalhadores no campo, como a Revolução Cubana de 1959, a Independência da Argélia em 1962, a guerra antiimperialista que ocorria no Vietnã e os movimentos de descolonização do continente africano. Paralelamente, o modelo soviético de socialismo estava sendo colocado em xeque pelo seu caráter burocrático e acomodado à ordem internacional estabelecida pela Guerra Fria e, portanto, incapaz de levar adiante as transformações sociais, políticas e econômicas necessárias para se alcançar o comunismo.¹¹⁶

As lutas de emancipação nacional e o desencantamento com o socialismo soviético contribuíram para abrir alternativas libertadoras no Terceiro Mundo. Partidos e movimentos de esquerda e seus intelectuais e artistas inspirados em Marx e Che Guevara passaram a valorizar a ação para mudar a história e para se construir um novo homem e uma nova sociedade. Contudo, como assinala Marcelo Ridenti, “*o modelo para esse novo homem estaria no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista*”.¹¹⁷

O Teatro de Arena de São Paulo surgiu nesse contexto de intensa euforia nacional-desenvolvimentista que marcou o período Juscelinista, caracterizado nos meios artísticos e políticos pela busca da brasilidade e pela estreita vinculação entre arte e política, na qual artistas e intelectuais tentavam das mais diversas formas encontrar uma identidade para o país, por meio da busca das autênticas raízes brasileiras, movidos pela utopia do progresso revolucionário, que seria alcançado por meio do resgate de uma

¹¹⁶ PAES, Maria Helena S. *A Década de 60; Rebeldia, Contestação e Repressão Política*. São Paulo: Ática, 1997, p. 15.

¹¹⁷ RIDENTI, M. *Cultura e Política: Os anos 1960 e 1970 e sua Herança*. In: FERREIRA, Jorge & NEVES, Lucilia de Almeida (org.) - *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, vol.4. p. 135.

cultura genuinamente popular, que serviria de base para a construção de uma nova nação, antiimperialista e progressista, e no limite socialista.¹¹⁸

Nesse período de fins da década de 1950 e início da década de 1960, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura, o Cinema Novo, os Teatros de Arena, Oficina e Opinião, a música de protesto, a poesia de Thiago de Mello, de Ferreira Gullar, de Vinícius de Moraes, a Revista Civilização Brasileira, a UNE e a agitação político-cultural estudantil, representaram marcos importantes dessa revolução cultural iniciada em finais do governo de Juscelino Kubitschek, e que avançou com vigor pelos primeiros anos da década de sessenta, acabando por ser sufocada pelo golpe civil-militar de 1964.¹¹⁹

O Teatro de Arena, localizado no pequeno espaço da Rua Teodoro Baima, 94, em frente a um dos mais famosos bares paulistanos da época, o bar Redondo, tornou-se um dos pontos de referência da intelectualidade e das idéias progressistas dos anos cinquenta e sessenta em São Paulo. Segundo Augusto Boal, uma das vozes mais representativas do Teatro de Arena, essa companhia teatral esteve inserida de forma *intrínseca* “na tendência do teatro revolucionário, cujo desenvolvimento, é feito por etapas que não se cristalizam nunca, através de uma coordenação artística e de uma necessidade social”.¹²⁰

De acordo com Isaías Almada,

*“No panorama teatral brasileiro da segunda metade do século XX, o teatro de Arena, por suas características de grupo fechado e de companhia estável e de repertório – foi talvez o único grupo política, estética e ideologicamente revolucionário nas atividades que desenvolveu, sobretudo na escolha de um repertório voltado para as discussões da realidade do país e por jamais esconder, muito particularmente a partir do final dos anos cinquenta e início dos sessenta, sua opção por uma estética de esquerda, marxista”.*¹²¹

¹¹⁸ RIDENTI, 2000, p. 51.

¹¹⁹ ALMADA, 2004, p. 19-20.

¹²⁰ BOAL, 1977, p. 188.

¹²¹ ALMADA, op.cit., p. 22.

As origens do Teatro de Arena estão relacionadas à existência de uma Escola de Arte Dramática em São Paulo (E.A.D), fundada por Alfredo Mesquita em 1948, o mesmo ano da fundação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). A Escola de Arte Dramática foi pensada em termos profissionalizante, embora a profissão de ator ainda não estivesse regulamentada. Havia em Alfredo Mesquita um enorme desejo de renovar, de introduzir o modernismo no Brasil, que já existia na poesia, na música, na pintura, mas que não tinha se desenvolvido ainda no teatro.¹²²

Décio de Almeida Prado, que além de crítico teatral era também professor da E.A.D., leu na revista americana de Teatro, Theatre Arts, que ele assinava, um artigo escrito pela encenadora Margot Jones em Dallas, no verão de 1947, sobre os pressupostos teóricos do teatro de arena, cuja estrutura dispensava o aparato das salas especializadas. Seus alunos tiveram então, a possibilidade de entrar em contato com uma nova proposta estética que diferia dos processos tradicionais de produção do teatro brasileiro. Dentre eles, José Renato, concluiu que a opção pela arena tornava possível a viabilidade de formação de um grupo teatral.¹²³

“(...) O nosso objetivo era entrar para a atividade teatral, entrar na vivência teatral, era muito difícil, como até é difícil, hoje em dia, qualquer grupo jovem que se inicia de repente, encontrar espaço para os seus primeiros passos. Então o Arena foi uma espécie de encaminhamento dos nossos primeiros passos no sentido de conseguir a nossa chance no mundo profissional. Escolhemos uma forma que, aparentemente, nos dava um handicap original. Mas era apenas a forma. O conteúdo, pelo contrário, eu acho, nos dava uma responsabilidade muito maior porque necessitava sempre que o aprofundamento dos textos, na encenação do espetáculo fosse até muito maior do que o esforço exigido pela encenação em teatro normal. Então, esse primeiro objetivo foi exatamente esse, abrir espaço e criar condições para que a gente pudesse sobreviver da profissão que a gente almejava fazer. (...) E tínhamos consciência também de que a Arena era uma forma mais barata. E que isso era muito importante para a nossa falta de recursos. A gente achava que a gente ia gastar muito menos do que se gastaria num teatro normal. Então unimos o útil... essa busca de espaço e a nossa falta de dinheiro: a gente encontrou essa forma viável de fazer teatro. Teatro que podia ser feito de maneira despojada com cenografia apenas sugerida e com recursos de iluminação também mais ou menos simples. Era o que a gente acreditava, mas depois a gente verificou que, pelo contrário,

¹²² ALMADA, 2004, p. 35.

¹²³ Ibid., p.35.

os recursos de iluminação deviam ser extremamente sofisticados para que os efeitos pudessem se fazer ideais.

*Então a princípio era um teatro barato e fácil para nós. Mas que se revelou profundamente rico e estimulante para nós todos. Então, depois das primeiras experiências, decidimos que esse era um caminho importante. Quando fizemos as primeiras experiências, não sabíamos que ia ser este o caminho escolhido; era uma experiência e como experiência se revelou profundamente estimulante e resolvemos seguir em frente com ela”.*¹²⁴

A primeira peça encenada por José Renato, em arena, foi “*Demorado Adeus*”, de Tennessee Williams, e consistiu em um exercício de aprendizagem como aluno da EAD, de São Paulo. De acordo com José Renato, ao ler o livro da Margot Jones, antes de fazer essa sua primeira experiência:

*“Ela dá até estatísticas dos cursos e tal, espetáculos dos Estados Unidos e também a gente verificou quase a mesma relação entre os espetáculos em arena e os espetáculos em palco normal. Quando nós começamos, tinha um espetáculo do Tennessee Willians no TBC que havia custado 40.000 cruzeiros e nós fizemos um espetáculo de Tennessee Willians, Demorado adeus, The long good-bye, que custou 4.000 cruzeiros”.*¹²⁵

A partir dessa primeira encenação, saindo da EAD em 1953, José Renato e alguns amigos de curso resolveram organizar uma companhia permanente de Teatro de Arena. A estréia da Companhia Teatro de Arena ocorreu no dia 11 de abril de 1953, com a peça “*Esta Noite é Nossa*” de Stafford Dickens, encenada por José Renato em uma sala de exposições cedida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.¹²⁶

Com a ausência de cenários e a proximidade do palco, toda a atenção do grupo se voltava principalmente para o texto e o desempenho dos atores: “*O Long-shot do teatro de palco italiano deveria ser substituído pelo close, os grandes gestos e máscaras exageradas, por gestos miúdos e um aprofundamento interpretativo mais real, o detalhe e a minúcia sobrepondo-se ao largo e ao eloqüente*”.¹²⁷

¹²⁴ RENATO, José. In: ROUX, Richard. *Lê Theatre Arena (São Paulo 1953 -1977)*. Aix:Université de Provence, 1986., p. 625.

¹²⁵ Ibid., p. 626.

¹²⁶ Ibid., p.626.

¹²⁷ MOSTAÇO, 1982, p. 25.

Após esta experiência no MASP, ao abandonar as referências do palco italiano pelas marcações cênicas construídas para a arena em um local não especializado, o grupo realizou apresentações nos mais diferentes locais, como clubes, fábricas e colégios. A variedade dos locais de apresentação foi profícua por comprovar a viabilidade de locomoção do palco em arena, assim como por possibilitar a ampliação das faixas de público.¹²⁸

Assim, o Arena dava início a um processo de dessacralização do tradicional teatro, permitindo que salas comuns acolhessem o espetáculo, que poderia ser realizado em qualquer lugar, onde simples cadeiras à volta de um espaço podiam criar uma atmosfera propícia ao fenômeno cênico.¹²⁹

Dessa maneira, a forma de arena, que despendia menos dinheiro, já que dispensava os cenários, residia na única possibilidade de autonomia e auto-suficiência para um teatro de pouco público, como o brasileiro, e organizado como o Arena, em forma de Sociedade (na qual os sócios compravam os ingressos do teatro antecipadamente), e não em forma empresarial como o TBC.¹³⁰

Em última instância, foram exatamente estes dois trunfos, forma nova e baixo custo, que estimularam aqueles jovens estudantes da E.A.D a fundar um grupo com características muito específicas e que iria influenciar decisivamente o teatro brasileiro.¹³¹

Desse modo, a ousadia de José Renato e seus amigos, ao criarem um teatro em forma de arena em São Paulo nos anos cinquenta, possibilitou o desenvolvimento de um criativo e inteligente processo de estudo e pesquisa entre os integrantes do grupo, através do qual buscavam encontrar técnicas de trabalho que se adequassem ao palco

¹²⁸ LIMA, 2005, p. 33.

¹²⁹ MAGALDI, 1984, p. 9.

¹³⁰ LIMA, op. cit., p. 35.

¹³¹ Ibid., p.35.

circular, o que suscitou inovações interpretativas e cenográficas possibilitando as condições para o desenvolvimento de uma linguagem cênica brasileira.¹³²

Todavia, a revolução dramatúrgica ocorrida no Teatro de Arena que criou as possibilidades de engajamento político do grupo, se encontra relacionada à fusão da companhia com o TPE (Teatro Paulista do Estudante), grupo de teatro amador formado por estudantes ligados ao PCB (Partido Comunista Brasileiro). Um dos mais ativos de seus integrantes foi Gianfrancesco Guarnieri, que em seus depoimentos relatou como tudo começou:

*“(...) desde rapaz me interessei pelo movimento estudantil; enquanto os padres ensinavam o nome e a extensão de todos os rios do mundo, eu já me iniciava com o problema social; comecei desde cedo a travar contatos com trabalhadores, com o operariado que estava se formando, gente que vinha de outros Estados e de outros países, pessoas pobres que vinham tentar trabalho no Rio”.*¹³³

*“(...) Eu estava no movimento estudantil, que era uma loucura! Eu só pensava naquilo as vinte e quatro horas do dia. Fui secretário-geral, depois fui presidente da ANDES, e secretário-geral da UNE. Então eu vivia de congresso em congresso, tentando tirar greve estudantil, melhores condições, indo a tudo que era lugar. Vivia nessa roda viva de manhã, à tarde e à noite”.*¹³⁴

*“(...) Eu era matriculado num colégio, agora estudar não dava não. Eu não tinha tempo nem de estudar nem de ir às aulas. Era uma deformação do que seja o movimento estudantil. Acho que para mim e para o pessoal da minha geração. Hoje, analisando friamente, aquilo serviu bastante como uma escola de briga, de luta, de enfrentar situações difíceis, de agüentar a carência que a gente não teria se tivesse uma vida em família... mas que não correspondia exatamente às necessidades de uma luta de um movimento estudantil com objetivos precisos. O que se fazia era quase um exercício de viver brigando por ideais, mas tudo muito fechado, muito entre nós. Depois de um três anos de movimento estudantil firme, percebemos que realmente estávamos errando. Depois de uns três anos é que chegamos à conclusão que precisávamos ampliar aquilo, que o movimento estudantil não era só nosso, não era só de uma cúpula e sim de grupos que se formavam em várias capitais, grupos pequenos, mas que praticamente se identificavam. E que era necessário então fazer um trabalho sério entre todos os estudantes. Chegamos à conclusão que o movimento cultural e principalmente o movimento artístico seriam um meio eficaz de organização, onde se poderia discutir, reforçar os grêmios, estruturar diretórios e procurar criar um debate cultural no meio estudantil”.*¹³⁵

¹³² SOARES, 1980, p.18.

¹³³ GUARNIERI, G. In: KHOURI, Simon. (org.). *Atrás da Máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 15.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 21-22.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

A idéia de vincular o movimento estudantil com a atividade artística, como meio de fortalecê-lo e expandi-lo, contribuiu para o surgimento do TPE e, conseqüentemente, para o encontro com Oduvaldo Vianna Filho e com o encenador italiano Ruggero Jacobbi, que influenciou sobremaneira na organização e nos caminhos que o TPE passou a trilhar no sentido de buscar alternativas para forjar uma dramaturgia nacional. A partir daí, Guarnieri registrou a criação do TPE, assim como as propostas que se seguiram:

*“Nós achávamos que o campo cultural estava sendo deixado de lado. Teríamos que incentivar os estudantes a terem uma vida mais ligada às artes, à cultura em geral. Nós íamos às companhias de teatro pedir ingressos para dar a grêmios, entidades etc. E nessa época, eu assisti a um espetáculo maravilhoso, que eu fiquei embasbacado com ele. Fui diversas vezes assistir, foi o Canto da Cotovia. E dali então, surgiu a idéia da formação do Teatro Paulista do Estudante, que fizemos como uma missão muito mais de política estudantil, do que fazer teatro realmente. Achamos que o Teatro Paulista do Estudante poderia influir no estudante paulista, no sentido de que ele adquirisse uma organização melhor, uma experiência mais positiva. E o que aconteceu, foi que esse movimento serviu para nós, particularmente para mim e para o Vianinha, como um indicador de caminhos. O que a gente devia fazer era aquilo mesmo. Deixar de pensar em muita coisa, fechar o leque um pouco, e ir para o teatro”.*¹³⁶

*“Eu vim para São Paulo em 1954. Vindo para São Paulo é que entrei em contato com esse pessoal universitário que estava pensando também num processo cultural. Em São Paulo nós encontramos com os universitários mesmo, e decidimos fazer um trabalho cultural e tal, donde surgiu o Teatro Paulista do Estudante, e onde o pessoal que se encontrou, que se entendeu mais, tornaram-se todos amigos”.*¹³⁷

“(...) Nós tivemos um entusiasmo maior em formar um teatro do estudante paulista, e começamos a germinar a idéia. Resolvemos fazer o Gonzaga de Castro Alves. Imagine fazer o Gonzaga de Castro Alves! Discutimos a esse respeito e dissemos: Já que temos algum contato com o pessoal de teatro, porque não pedirmos uma orientação mais segura? E o Ruggero Jacobbi que estava por perto achou que esse movimento podia ser muito importante. (...) O Ruggero estava envolvido com a organização cultural porque ele sentia necessidade de que surgisse no Brasil um grupo preocupado com a expressão nacional, com a expressão brasileira. Ele foi quem sacou que Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, era um texto brilhante, e não entendia porque ninguém queria montar essa peça. Ele brigou muito por isso, batalhou e demonstrou que Gonçalves Dias era o nosso grande trágico, e lindo, que tinha de ser feito e que funcionaria maravilhosamente num palco. Foi feito, funcionou, e ele tinha razão: um italiano convencendo os brasileiros de que tínhamos arte por aqui. E o Ruggero procurava favorecer a formação do TPE. (...) Estreamos com a peça irlandesa Na Rua

¹³⁶ GUARNIERI, G. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981, p. 64.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 66.

*da Igreja, peça que não queria dizer muito! Estreamos no Teatro de Arena, mas já tínhamos conosco o Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, que veio da Faculdade de Arquitetura e que também participava do movimento estudantil. Quem se aproximou também foi Silney Siqueira e Beatriz Segall. O TPE começou a se impor e a juntar as pessoas”.*¹³⁸

Nessa perspectiva, ao contrário de José Renato, que fez uma opção pelo Teatro enquanto profissão e iniciou a sua carreira a partir de seu aprendizado na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, a entrada de Guarnieri para o Teatro ocorreu como uma consequência de seu enorme envolvimento com o movimento estudantil que, paralelamente ao movimento operário, desabrochava no país no início da década de cinquenta.

O Brasil vivia uma fase de crescente politização, consubstanciada no fortalecimento do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e de suas organizações de base, que se ampliavam à medida que se identificavam cada vez mais com as propostas nacionalistas do governo Vargas. O Partido Comunista Brasileiro (PCB), após o suicídio do presidente em 1954 e às sucessivas tentativas golpistas da União Democrática Nacional (UDN), deu início a uma política de apoio a todos os setores que se opunham ao imperialismo norte-americano e ao predomínio da economia agrária no país. No documento de 1956, intitulado *Resolução do CC do PCB sobre os ensinamentos do XX Congresso do PC da URSS*, os comunistas destacavam o grande crescimento e os enormes êxitos obtidos pelo sistema socialista em todo o mundo paralelamente à desagregação do sistema colonial do imperialismo na Ásia e África, e concluíam, tecendo uma avaliação da situação do Brasil naquele período:

“No Brasil, também se estão operando importantes modificações econômicas e sociais. São melhores as condições que permitem modificações na correlação de forças políticas favoravelmente à democracia, à independência e ao progresso. Tendem a unirem-se as amplas forças patrióticas e democráticas, desde a classe operária até importantes setores da burguesia. Vai-se isolando e reduzindo a minoria de

¹³⁸ GUARNIERI, 1983, p. 25.

reacionários e agentes do imperialismo norte-americano, que luta desesperadamente contra as aspirações de nosso povo e os supremos interesses nacionais. (...) Através de campanhas patrióticas em defesa das riquezas nacionais, por uma política brasileira sobre o petróleo e a energia atômica, nosso povo alcançou grandes vitórias. As lutas pelas liberdades democráticas se desenvolveram e atingiram considerável amplitude na campanha da anistia e no atual movimento contra uma nova lei de imprensa. A conquista de novos níveis de salário mínimo foi uma importante vitória das massas trabalhadoras. Amplos setores da população unem seus esforços na luta contra a carestia da vida. (...) O fortalecimento da unidade da classe operária, o desenvolvimento e consolidação da aliança operário-camponesa são fatores decisivos para garantir a estabilidade e ampliação da frente única. As reivindicações específicas da pequena burguesia, da intelectualidade e da burguesia nacional devem merecer da parte dos comunistas a maior atenção. Em relação aos grandes capitalistas brasileiros nosso ataque deve ser dirigido somente contra aqueles que traírem os interesses nacionais, pondo-se do lado dos imperialistas ianques. Mesmo em relação aos latifundiários, nossa posição deve depender de suas atitudes concretas diante da luta pelas reivindicações e direitos de nosso povo. Concentrando sempre fogo contra os imperialistas norte-americanos e seus agentes no Brasil, nosso dever é cooperar com todos os que desejam lutar pela soberania nacional, pelas liberdades democráticas, por melhores condições de vida para o povo, por um Brasil próspero e independente".¹³⁹

Nessa conjuntura começou, então, a se consolidar uma aliança entre diversos setores da sociedade brasileira: comunistas, trabalhistas, estudantes, sindicalistas, trabalhadores urbanos e rurais, intelectuais, artistas, enfim, todos aqueles que acreditavam que a emancipação do país ocorreria, por meio de uma revolução democrático-burguesa de caráter pacífico, antiimperialista, anti-feudal e nacional, que derrotaria os grupos reacionários da sociedade ligados ao imperialismo norte-americano e às oligarquias feudais contrárias ao desenvolvimento do capitalismo nacional possibilitando, assim, a libertação do país da situação de subdesenvolvimento em que se encontrava, levando-o ao progresso e à emancipação.¹⁴⁰

Esses setores, ligados aos grupos da chamada esquerda progressista, eram liderados pelo PTB com o apoio do PCB que, mesmo atuando na ilegalidade, adquiriu uma gradativa influência na vida política e social do país após a grave crise institucional aprofundada com a morte de Getúlio e as tentativas golpistas dos setores conservadores da sociedade, que tentavam de todas as formas conseguir o rompimento da ordem

¹³⁹ CARONE, Edgar. *O PCB (1943/1964)*, volume 2. São Paulo: Difel, 1982, p. 145-146.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.146

democrática do país, a fim de deter o avanço das lutas nacionais e populares que se exacerbavam cada vez mais.¹⁴¹

Dessa forma, a libertação do domínio estrangeiro se apresentava para os setores ligados aos grupos de esquerda como condição primordial para o pleno desenvolvimento do capitalismo nacional e progressista, e, conseqüentemente, para a superação das estruturas tradicionais e arcaicas típicas das relações pré-capitalistas de produção. Por conseguinte, a revolução brasileira poderia ocorrer nos marcos do sistema vigente, desde que as camadas progressistas da sociedade brasileira conseguissem superar determinadas contradições:

“(...) Na etapa atual de sua história, a sociedade brasileira está submetida, a duas contradições fundamentais. A primeira é a contradição entre a nação e o imperialismo norte-americano e seus agentes internos. A segunda é a contradição entre as forças produtivas em desenvolvimento e as relações semifeudais na agricultura. O desenvolvimento econômico e social do Brasil torna necessária a solução destas duas contradições fundamentais. A sociedade brasileira encerra também a contradição entre o proletariado e a burguesia, que se expressa nas várias formas da luta de classes entre operários e capitalistas. Mas esta contradição não exige uma solução radical na etapa atual. Nas condições presentes de nosso país, o desenvolvimento capitalista corresponde aos interesses do proletariado e de todo o povo. (...) Na situação atual do Brasil, o desenvolvimento econômico capitalista entra em choque com a exploração imperialista norte-americana, aprofundando-se a contradição entre as forças nacionais e progressistas em crescimento e o imperialismo norte-americano que obstaculiza a sua expansão. (...) O golpe principal das forças nacionais, progressistas e democráticas se dirige, por isto, atualmente, contra o imperialismo norte americano e os entreguistas que o apóiam. A derrota da política do imperialismo norte-americano e de seus agentes internos abrirá caminho para a solução de todos os demais problemas da revolução nacional e democrática no Brasil”.¹⁴²

Nesse contexto, para combater as chamadas forças entreguistas e reacionárias que apoiavam e davam sustentação ao imperialismo norte-americano, o PCB propunha a mais ampla aliança possível entre todos os setores interessados na luta contra a política de submissão ao imperialismo norte-americano, por meio da formação de uma frente única que integrasse todos aqueles setores sociais.

¹⁴¹ CARONE, 1982, p.147-150.

¹⁴² Ibid., p.183-184.

“A frente única se manifesta nas múltiplas formas concretas de atuação ou de organização em comum, que surgem no país, por iniciativas de diferentes origens e de acordo com as exigências da situação. Entre estas formas, a mais importante atualmente é o movimento nacionalista. O seu desenvolvimento expressa um grau mais elevado de unidade e concentração das forças antiimperialistas. Constituiu um fato novo, resultante não só de fatores objetivos, entre os quais o desenvolvimento do capitalismo, que fortaleceu as posições da burguesia, como também das lutas patrióticas de massas, que se travaram durante muitos anos com a participação combativa do proletariado e de sua vanguarda comunista. Tendem a unir-se e podem efetivamente unir-se no movimento nacionalista a classe operária, os camponeses, a pequena burguesia urbana, a burguesia e os setores de latifundiários que possuam contradições com o imperialismo norte-americano. O movimento nacionalista vem exercendo influência para elevar a consciência antiimperialista das massas e para agrupar os setores nacionalistas dos partidos políticos, do parlamento, das forças armadas e do próprio governo. (...) Assim é que a Frente Parlamentar Nacionalista, cujo aparecimento tem notável significação em nossa vida política, unificou a ação de grande número de parlamentares pertencentes aos mais diversos partidos com representação no Congresso, quer sejam governistas ou oposicionistas”.¹⁴³

Assim, nas *Teses e na sua Resolução Política*, que o V Congresso do PCB, ocorrido em 1960, aprovou, os comunistas brasileiros definiram aquela etapa da revolução brasileira como,

“(...) antiimperialista e antifeudal, nacional e democrática. Se isto significa que a luta pelo socialismo ainda não pode ser direta e imediata no Brasil, igualmente indica que as atuais tarefas nacionais e democráticas não nos afastarão, mas, ao contrário, nos aproximarão das tarefas socialistas. (...) O socialismo atua, assim, desde agora, como objetivo superior de nossa luta. Somente no socialismo, que conquistará pelo caminho adequado às suas condições particulares, encontrará o povo brasileiro não apenas a definitiva emancipação nacional, como a completa libertação social. (...) Se o capitalismo, na arena internacional, é um sistema em acelerada decadência, no Brasil, entretanto, o desenvolvimento capitalista tem por enquanto caráter objetivamente progressista. Daí se segue a caracterização da burguesia nacional como força participante da frente única nacionalista e democrática e, em conseqüência a refutação das posições sectárias, que se obstinam em desconhecer a necessidade da aliança do proletariado e das demais forças populares com a burguesia nacional na presente etapa da revolução. (...) O objetivo da revolução nacional e democrática reside na instauração de um poder das forças antiimperialistas e antifeudais sob a direção do proletariado”.¹⁴⁴

Desse modo, a teoria da revolução pecebista, calcada nos princípios do “marxismo-leninismo”, alicerçava-se na concepção etapista como também nas noções

¹⁴³ CARONE, 1982, p.185-186.

¹⁴⁴ Ibid., p. 230-233.

militares de *estratégia e tática*. Estrategicamente a revolução, na primeira etapa, era concebida como antiimperialista e antifeudal, nacional e democrática. A tática se constituía na organização e nas lutas pela implantação de um governo nacional e democrático, nos marcos do sistema capitalista, que seria alcançado pela superação da contradição principal (entre a nação e o imperialismo norte-americano e seus aliados internos) e da fundamental (entre as forças produtivas em crescimento e o monopólio da terra), o que configuraria a realização de uma revolução democrático-burguesa, empreendida por uma frente única, que se formaria como fruto da aliança entre os operários, os camponeses, a pequena-burguesia e a burguesia nacional, na qual o proletariado teria hegemonia no novo governo nacionalista e democrático, cuja função consistiria em criar as condições adequadas para a passagem para a etapa socialista da revolução.¹⁴⁵

Nesse contexto, Gianfrancesco Guarnieri, um jovem estudante ligado às organizações de base do PCB, de vinte anos de idade, em 1954, que se encontrava profundamente vinculado à militância no movimento estudantil, iniciada no ensino secundário, compartilhava com muito entusiasmo da ideologia nacional-desenvolvimentista, predominante entre os grupos da chamada esquerda progressista. Assim, o jovem militante acabou se inserindo profissionalmente no mundo das artes, pela via teatral, como consequência de seu engajamento nas lutas estudantis do período.

Desse modo, Guarnieri entrou para a atividade teatral, buscando, por meio desse trabalho, expandir o movimento estudantil, como também vinculá-lo às lutas pelo desenvolvimento artístico e cultural do país. Sendo assim, ele conheceu um italiano profundamente identificado com esse amplo movimento cultural que acontecia no Brasil dos anos cinquenta, por meio do qual artistas, intelectuais e estudantes buscavam

¹⁴⁵ SEGATTO, José Antônio. PCB: a questão nacional e a democracia. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida (org.). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v.3, p. 231.

encontrar uma identidade para o país. Nessa perspectiva o interesse de Guarnieri, de seus amigos universitários que, junto com ele e sob a orientação de Ruggero Jacobbi, criaram o TPE, era primeiramente político, isto é, o teatro seria utilizado para propiciar a expansão e uma união maior do movimento estudantil, o que contribuiria para a sua politização e para o seu fortalecimento.

Ruggero Jacobbi chegou ao Brasil em 1946, como diretor da companhia de Diana Torrieri. Desencantados com as duras condições de trabalho na Europa do pós-guerra, muitos artistas estrangeiros, principalmente italianos, transferiram-se para o continente americano. Jacobbi foi um dos primeiros diretores a desembarcar no Brasil. Depois dele, a partir de 1950, vieram muitos outros, como Luciano Salce, Adolfo Celi, Alberto D'Aversa, Flamínio Bollini, Gianni Ratto, dentre outros. Foram contratados para trabalhar no TBC em São Paulo, pelo empresário Franco Zampari, que pretendia fazer de seu teatro uma companhia, semelhante às existentes na Europa.¹⁴⁶

Desse modo, o teatro no Brasil se constituía em um campo fértil para aqueles diretores italianos, na medida em que o teatro brasileiro era formado por jovens atores amadores, em início de carreira e, portanto, sem os vícios da interpretação tradicionalista, o que abriria um campo fértil para experimentações, representando para aqueles diretores um grande desafio em termos de criação artística.¹⁴⁷

Ruggero Jacobbi foi um dos únicos diretores estrangeiros que tinha uma grande preocupação com as questões sociais, concebendo, desse modo, o teatro como uma atividade verdadeiramente cultural. Conseqüentemente, o trabalho desse diretor, durante os quatorze anos em que permaneceu no Brasil, contribuiu sobremaneira para que os palcos brasileiros deixassem de ser ocupados predominantemente por um teatro de

¹⁴⁶ MALGALDI, 2001, p. 209.

¹⁴⁷ RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: FAPESP, 2002, p. 41.

distração, ou de *boulevard*, cedendo espaço para um teatro com vinculações sociais e políticas.¹⁴⁸

Jacobbi situou historicamente o período que ele viveu no Brasil do seguinte modo:

*“Eu vim para o Brasil no período em que ele estava mal saindo das eleições que levaram o Marechal Dutra à presidência. Assisti, depois à campanha triunfal do Getúlio, às conseqüências imediatas do suicídio do próprio Getúlio, ao longo período da presidência de Juscelino, a mudança da capital para Brasília e fui-me embora um dia antes da posse de Jânio Quadros. É um período da história muito complexo”.*¹⁴⁹

Segundo Jacobbi, o período que passou no Brasil foi muito significativo do ponto de vista pessoal:

*“Eu cheguei ao Brasil na véspera do Natal de 1946. Eu tinha 26 anos. Quando eu fui embora, tinha 40, quase. Posso dizer que a parte mais importante da vida de um homem eu transcorri no Brasil. E sendo então jovem, eu tinha alguma coisa a ensinar. Humanamente, porque vinha da experiência da guerra, da resistência contra o nazismo e, tecnicamente, porque eu tinha feito meu aprendizado teatral muito a sério. Mas tinha muitíssimo que aprender, que eu aprendi com o Brasil”.*¹⁵⁰

Segundo Fernando Peixoto, Ruggero Jacobbi foi entre os encenadores italianos que trabalharam no Brasil, aquele que mais contribuiu para o surgimento de uma dramaturgia efetivamente nacional e profundamente identificada com nossas raízes populares e progressistas:

*“Ruggero veio ao Brasil e ficou. Foi, entre os encenadores italianos que trabalharam entre nós, o que mais influenciou o surgimento de um processo teatral nacional efetivamente identificado com nossas raízes populares e progressistas. Incansável batalhador do campo das idéias e da política participou da fundação do Teatro de Arena de São Paulo, empenhou-se na batalha por uma dramaturgia nacional e para abrir espaço para os encenadores brasileiros, com uma lucidez crítica permanente, dinâmica, instigante, uma generosidade estimulante, uma capacidade espantosa de despertar o entusiasmo pelo trabalho criativo permanente, tornando-se pouco a pouco um dos mais profundos conhecedores do processo cultural nacional e integrando-se ao mesmo, a partir de uma postura marxista, como companheiro e amigo de todos os que se entregaram à luta cotidiana por uma sociedade livre e soberana”.*¹⁵¹

¹⁴⁸ RAULINO, 2002, p. 2.

¹⁴⁹ Ibid., p.62

¹⁵⁰ Ibid., p. 62.

¹⁵¹ PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro Fora do Eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 133.

Ruggero ofereceu um grande apoio teórico, profissional e pessoal a todos que estavam interessados em ampliar seu conhecimento sobre artes cênicas e ingressar na atividade teatral, desse modo, ele foi, antes de tudo, um dos primeiros professores de teatro dos brasileiros. Uma crônica, publicada em 1952, nos informa sobre a importância que Jacobbi atribuía ao seu trabalho de professor:

“Pergunta-me o leitor do que eu gosto mais, de teatro ou de cinema. O leitor certamente vai ficar decepcionado quando souber que o meu maior gosto no momento, relacionado com o teatro e o cinema, é o de dar aulas. As poucas coisas boas ou úteis que tenho feito no campo do espetáculo pertencem de algum modo à atividade didática. Comecei trabalhando num teatrinho universitário, isto é, como professor improvisado de outros moços da minha idade. Depois, instintivamente, liguei-me a grupos de amadores, a iniciativas de vanguarda, outra experiência escolar para mim e para os que eu dirigia. (...) O tempo que passei na Escola de Arte Dramática foi dos mais ricos de experiências e resultados de toda a minha atividade teatral. (...) Ainda hoje, para não perder o hábito, continuo lecionando para o Centro de Estudos Cinematográficos, esta instituição única de idealismo. (...) E tem o meu curso de Arte Dramática, que agora ficará entregue por algum tempo a um antigo aluno meu (e mais, ainda aluno de Alfredo Mesquita), culto, talentoso e paciente, José Renato, autor, diretor e intérprete que tem diante de si um futuro brilhantíssimo no teatro nacional. O curso já está dando resultado, superando mesmo as expectativas do centro e os compromissos assumidos com o público e as autoridades, os “meninos” trabalham. Os resultados serão bem cedo visíveis - e o maior deles será o último que coroará a obra, o Teatro Paulista do Estudante.”¹⁵²

Desde que chegou ao Brasil, em 1946, Ruggero Jacobbi se empenhou com muito entusiasmo no sentido de contribuir para o fortalecimento de uma dramaturgia nacional no país. Nesse sentido, paradoxalmente, foi um estrangeiro um dos homens que mais lutou para a inserção de profissionais brasileiros no teatro nacional. Este papel de grande incentivador dos artistas brasileiros exercido por Jacobbi ficou bem evidenciado no depoimento do diretor de teatro Antunes Filho:

“O Ruggero era um homem extraordinário. Acho que, se naquele momento irrompeu o diretor brasileiro - primeiro foi o diretor, depois foram os autores brasileiros que irromperam através do Arena - a força vetora de tudo isso foi Ruggero Jacobbi aqui em São Paulo, porque a força que ele deu, os artigos que ele escrevia... Porque todos nós brasileiros que queríamos ser diretores - porque eu fui o segundo; depois do Rubens Petrilli fui eu, junto com o José Renato, simultaneamente. José Renato vinha da

¹⁵²“Experiência Escolar”, Folha da Noite, 3 dez. 1952. Fica evidente, nesse comentário, que Jacobbi idealiza o Teatro Paulista do Estudante três anos antes de sua efetiva criação em 1955. In: RAULINO, 2002, p. 180.

*EAD e eu não vim de escola nenhuma, vim do TBC. Ruggero Jacobbi deu um apoio tal, escrevia sempre a respeito de se criar um teatro brasileiro, com autores e diretores brasileiros, porque havia uma desconfiança geral quanto ao diretor brasileiro. O próprio TBC não admitia o diretor brasileiro, nem na segunda-feira.(...) Mas o Ruggero - eu quero deixar isso registrado - o Ruggero sempre deu a maior força. Ele já falava de Brecht muito antes de Paris; era homem que falava de Brecht pra gente, um homem que falava de todos os problemas do teatro. Ele era poeta também e era um crítico maravilhoso.(...)”.*¹⁵³

Para Jacobbi, a arte se constituía “na manifestação máxima da liberdade do homem: a arte enquanto escândalo e exemplo na sociedade que pelo simples fato de existir, cria em cada ser humano as mais fecundas conjecturas”.¹⁵⁴ Nessa perspectiva, vida, arte e história se constituíam como o tripé que norteava o pensamento desse encenador. Segundo ele, o teatro era a arte do homem, a manifestação estética que partia do homem e se dirigia a ele, e nessa medida intrinsecamente ligado à sua espécie.¹⁵⁵

Um dos principais eixos que norteava as reflexões de Ruggero Jacobbi se relacionava à direção teatral que, segundo ele, deveria se realizar em sintonia com a realidade de cada situação objetiva. Desse modo, ele se autodenominava diretor crítico e, portanto, seu entendimento de direção teatral passava primeiramente pela literatura, para chegar então à cena:

*“Entendo a direção antes de tudo como uma obra crítica, assumida para eliminar do trabalho não aquilo que literariamente pareça ausente, mas aquilo que seja teatralmente ausente. Eliminar o não teatral significa – é obvio – potencializar o teatral. Por teatral não entendo os golpes de cena, as cenas mães, as tiradas, mas uma verdadeira e própria poesia da ação”.*¹⁵⁶

Embora Jacobbi compartilhasse com os comunistas as suas teorias, nunca se filiou ao Partido Comunista, pois sempre se negou a seguir normas rígidas. Amava a liberdade acima de qualquer coisa, e ao longo de sua vida pagou um alto preço por assumi-la sem restrições. Como homem de esquerda, não era de matriz marxista, mas

¹⁵³ FILHO, Antunes. Dionynos/ TBC. In: RAULINO, 2002, p. 262.

¹⁵⁴ Ibid., p. 44.

¹⁵⁵ Ibid., p. 45.

¹⁵⁶ Ibid., p. 49.

surrealista, e sempre se negou a fazer de seu trabalho um instrumento de uma ideologia institucionalizada. Jacobbi considerava, contudo, que o simples gesto de exprimir-se era um gesto subversivo – e, nesse sentido, não estabelecia limites entre valor social e valor individual da arte, na medida em que, para ele, a arte não mudava o mundo, mas o mundo que, mudando, mudava também a arte.¹⁵⁷

Tendo em vista as concepções de Ruggero Jacobbi acerca do processo artístico e em especial do trabalho teatral, e principalmente levando em conta a situação de crise da dramaturgia brasileira, esse arrojado diretor italiano se entusiasmou com a criação de um teatro amador de estudantes e engajou-se na proposta de criação do TPE. Pois, segundo ele, havia duas maneiras de enfrentar a crise pela qual passava a dramaturgia nacional. De um lado existia a luta pela sobrevivência do teatro profissional, cujas necessidades econômicas consubstanciavam-se em fazer o que fosse preciso para conquistar ou manter um público freqüente no teatro. De outro lado, porém, os imperativos eram de ordem cultural e estética, ou seja, de renovação da cena propriamente dita.¹⁵⁸

Nesse contexto, para Jacobbi, a solução para esse tipo de problema cabia aos grupos amadores, pois embora o teatro amadorista também sentisse os efeitos da crise, poderia suportá-la mais facilmente que o teatro profissional, na medida em que suas exigências eram menores, assim como suas responsabilidades eram bem mais limitadas. Desse modo, conclamava os artistas amadores a assumirem um papel de vanguarda no teatro brasileiro: “*Despertaí, amadores paulistas, chegou a hora de uma contribuição definitiva, rigorosa, intransigente para a salvação do espírito moderno na atividade teatral*”¹⁵⁹. Sendo assim, foi inserido neste espírito vanguardista que surgiu a idéia de

¹⁵⁷ RAULINO, 2002, p. 49.

¹⁵⁸ Ibid., p.158.

¹⁵⁹ Ibid., p. 159.

criar o TPE, visando, ao mesmo tempo, revitalizar o teatro amador e reacender a chama do movimento teatral.¹⁶⁰

Em 1954, quando Jacobbi ministrava um curso de teatro patrocinado pela Prefeitura de São Paulo, em conseqüência do IV Centenário da cidade, entrou em contato com vários estudantes de esquerda, em sua maioria comunistas, muito mobilizados politicamente, dentre os quais, os mais atuantes, eram Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Para aqueles jovens comunistas o teatro era considerado um veículo de propaganda eficaz de suas idéias políticas. Ao conferir ao teatro o papel de suporte de suas atuações políticas, esses estudantes preocupavam-se, sobretudo, em produzir espetáculos que chegassem às massas e sonhavam, então, em apresentar espetáculos em diretórios estudantis, sindicatos, praças públicas, clubes e portas de fábrica. Contudo, o imediatismo da militância acabara provocando profundas lacunas na formação teatral daqueles estudantes.¹⁶¹

Conseqüentemente, o papel de Jacobbi nesse sentido foi fundamental, pois ele fornecia o suporte necessário para o crescimento artístico do grupo, indicando-lhes leituras, ministrando cursos, promovendo discussões; enfim, de acordo com Guarnieri:

*“Ele teve uma influência decisiva na formação. Deu-nos o mínimo necessário para se fazer teatro. O entusiasmo, sobretudo. Deu-nos verdadeiras aulas sobre história do teatro. Contando tudo. Toda e qualquer hora que ele encontrava a gente, ele começava a contar teatro, aquelas lendas, com data, porque ele era bastante metucioso”.*¹⁶²

Da ata de fundação do TPE, em cinco de abril de 1955, o nome de Jacobbi constava como presidente da reunião, e, em artigo publicado na época da estréia do TPE, ele expunha claramente as bases da proposta de ação cultural do grupo:

“Há muitos anos estamos lutando pela constituição do TPE, isto é, um grupo de amadores capazes de realizar um programa não apenas teatral (no sentido da descoberta de vocações ou talentos), mas sim cultural e popular,

¹⁶⁰ RAULINO, 2002, p. 159.

¹⁶¹ GUARNIERI, 1981, p. 160.

¹⁶² Ibid., p.69.

*apresentando obras literárias dignas de estudo e de divulgação e realizando um esforço positivo no sentido de conquistar paulatinamente platéias mais ou menos afastadas do teatro oficial, começando pelo próprio público estudantil”.*¹⁶³

De acordo com as premissas do documento acima, o TPE, ao se constituir como um grupo de teatro politizado possuía uma visão de seu trabalho que ultrapassava o simples fazer artístico. Dessa maneira, o sentido humanista e conscientizador da dramaturgia forjada pelo TPE encontravam-se nitidamente expostos na tese que foi apresentada pelo grupo, em 1955, no II Congresso Paulista de Teatro Amador:

*“Da divulgação de obras de conteúdo nacional, impregnadas de humanismo que faz vibrar os povos: do estudo e divulgação de nossas obras culturais, do aprimoramento do gosto artístico, da representação de obras mestras de outros povos, deve viver o nosso teatro. Os problemas de cultura não vivem independentemente de problemas políticos e econômicos. Um povo entorpecido é um povo que na sua passividade se entrega à rapina e à escravidão. Um povo entorpecido é o que não ama, não quer, não luta. E a cultura destinada a entorpecer um povo é aquela que se desliga deste mesmo povo, que se desvincilha de seus sentimentos, paixões e aspirações; é a que foge dele, é a que se abstraindo do humano, deturpa e entorpece”.*¹⁶⁴

Essa tese expunha claramente os princípios por meio dos quais o trabalho do TPE se alicerçava, isto é, a preocupação em forjar uma dramaturgia desalienante, vinculada ao universo das camadas populares e que, portanto, contribuísse para o crescimento cultural e político do povo brasileiro. Esses objetivos que nortearam desde o início a organização do TPE, enquanto grupo de teatro amador, viriam a se constituir, principalmente depois de 1958, na diretriz de trabalho predominante no Teatro de Arena de São Paulo.

Nesse contexto, a necessidade de fixar a idéia do nacional por meio da realização de uma dramaturgia que privilegiasse temas e personagens oriundos das camadas subalternas da população, tanto urbana quanto rural, já despontava nas

¹⁶³ MORAES, Denis de. *Vianinha – Cúmplice da Paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p.43.

¹⁶⁴ O Teatro Amador em Defesa de Nossas Tradições Culturais. In: *Revista do Teatro Amador*, ano I, n.6, Rio Janeiro, 1955. In: CAMPOS, Cláudia de A. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988, p. 36.

palavras de Guarnieri, quando comentava, em 1955, a respeito do projeto do TPE de montar autores nacionais inéditos, o que segundo ele, “*viria não apenas incentivar e apoiar o autor nacional, como também facilitar o aparecimento de temas de sabor mais nacional, e mais popular, mais acessível, portanto, à grande massa popular que vive afastada das realizações teatrais*”.¹⁶⁵

Retomando o depoimento de Guarnieri, podemos verificar os contatos com José Renato que culminaram na parceria entre o TPE e o Arena, bem como o sentido da aliança entre os dois grupos:

*“Nunca colocamos nossa carreira individual como objetivo. Nossa meta era outra. Nós não tínhamos grandes responsabilidades... quer dizer... Olha, se eu não sou um bom ator é porque não tenho obrigação de ser. Estou aqui também fazendo um negócio coletivo porque achamos que através desse trabalho podemos nos organizar e desse modo servir a cultura nacional, ajudar a formar uma consciência brasileira... E tudo que acontecia politicamente na época foi importante! Começava a surgir aquele negócio de identidade que seguia todo o processo político, houve a tentativa do golpe, o Juscelino toma posse ou não toma? O Teixeira Lott garante “Paz e Democracia”... Começou-se a falar em nacionalismo, coisa que empolgava a juventude. Muita gente ouvia o cantar do galo mas não sabia exatamente de onde vinha o canto: nacionalismo... coisas nossas... De um lado, Carlos Lacerda empolgava, muita gente ia atrás dele por causa da oratória, e outros o detestavam, iam por outro caminho; o termo mais usado na época era “Demagogia”...(...) Alguns elementos do TPE e do Arena saíram, uma minoria ficou. Houve muita confusão, e dos que ficaram a gente ouvia: “Puxa, não sabemos de nada! É verdade, nós não sabemos nada... E o que fazer então? Vamos fazer um curso! Falamos com Sábato Magaldi, Júlio Gouveia e Décio de Almeida Prado; pedíamos sugestões; fizemos um curso do qual participaram duzentas e tantas pessoas... era um momento de muita efervescência e tudo era meio fácil porque as pessoas estavam interessadas. As universidades começaram a criar um trabalho mais sólido com preocupações mais orientadas, e, de repente, começou a se viver no Brasil um clima mais cultural. Era uma coisa geral. Foi justamente nesse estado de coisas que houve a junção do TPE com o Arena. O Zé Renato propôs dar o material para que realizássemos nossos espetáculos nos colégios, ele daria a infra-estrutura, a orientação artística e técnica e, em contrapartida, nós, do TPE, trabalharíamos como suporte de cast para o Teatro de Arena, que já era profissional”.*¹⁶⁶

Na sistematização desses fragmentos, percebemos que os depoimentos de Guarnieri se relacionam sobremaneira à efervescente conjuntura sócio-política vivida pelo país naquele inquietante período. Sendo assim, fica bem evidenciado em suas

¹⁶⁵ Revista do Teatro Amador. In: CAMPOS, p.36.

¹⁶⁶ GUARNIERI, 1983, p. 30-31.

narrativas a sua concepção coletiva de trabalho, assim como a ênfase dada por ele à vinculação entre arte e política. Nesse sentido, segundo Guarnieri, o trabalho artístico deveria se constituir em um instrumento de conscientização e mobilização das massas populares.

Conseqüentemente, na concepção daqueles jovens artistas amadores que estavam ingressando no Arena, que já era um grupo de Teatro profissional, o essencial não era necessariamente que eles fossem bons atores. Para eles, antes de tudo, o mais importante consistia em utilizar a dramaturgia para servir à cultura nacional, contribuindo para ampliar a participação popular no movimento de construção de uma identidade para o país e de defesa da soberania nacional frente aos interesses do imperialismo dos países estrangeiros, principalmente norte-americanos.

Nessa perspectiva, a partir da fusão do Arena com o TPE e da chegada de Augusto Boal, que introduziu no grupo o método de Stanislavski, surgiu a perspectiva de engajamento político do Teatro de Arena de São Paulo. Nesse contexto, para Guarnieri:

“Não foi fácil aceitar a profissionalização do Arena... Eu e Vianinha recebemos outras propostas e resistimos galhardamente, até a proposta do Arena... Mas quando resolvemos aceitar o convite do Zé Renato, no fundo tínhamos certeza que acabaríamos tomando conta do Arena, nós sentíamos isso. Era um movimento que estava pensando que nos engolia, e ia ser o contrário, nós é que íamos acabar transformando o Arena naquilo que queríamos. E foi exatamente o que acabou acontecendo! A primeira peça que fiz como profissional foi “Escola de maridos” de Moliéri, no papel de Ergasto. O Teatro Paulista do Estudante passou a ser dirigido por Beatriz Segall, sobreviveu por algum tempo, mas logo depois não agüentou mais e acabou.(...) Com o tempo, além de nós dois, o Arena teve que contar com alguns atores do extinto TPE como elenco de suporte. Zé Renato começou também a cansar: ele não poderia continuar dirigindo tudo! Quando Sábato Magaldi procurou-o e disse: “olhe, chegou um cara muito inteligente dos Estados Unidos, o Augusto Boal, que acabou de fazer dramaturgia lá, é jovem e ótimo diretor. Ele poderá realizar um trabalho maravilhoso com o Arena”. Zé Renato sem pestanejar contratou o Boal, como um dos diretores do Arena. (...) Ele teve nos Estados Unidos muito contato com o pessoal do Actor’s Studio, e quando veio para o Brasil trouxe técnicas de lá: eles estudavam com afínco o método de Stanislavski, levado às últimas. Não chegamos a tanto, mas fizemos coisa parecida no Arena. O Chapetuba Futebol Clube do Vianinha é um espetáculo: foi muito marcado por essa pesquisa, foi mesmo o ponto culminante dela. (...) E foi aí que começou realmente um trabalho sério, a fase importante do Arena. Começamos a

*fazer laboratório de interpretação, fomos aos poucos ficando totalmente anti-TBC, que colocamos como o símbolo do ecletismo, o que a gente não queria”.*¹⁶⁷

Em meio a essas considerações, a definição acerca dos possíveis caminhos que poderiam ser seguidos pelo Teatro de Arena começa a se delinear de forma mais clara, com a chegada de Augusto Boal, pois, a partir daí o grupo se engajou em um processo muito acirrado de estudo, por meio da prática do método de Stanislavski, nos laboratórios de Interpretação que realizavam sob a sua orientação. Esse processo possibilitou uma visão mais nítida da discussão teórica travada entre eles, assim como das diretrizes de trabalho que a companhia passaria a seguir. Se por um lado, eles já sabiam o que não queriam, isto é, o ecletismo do TBC, por outro lado, passaram a sentir uma necessidade cada vez maior de ampliar o público do Arena, como também de produzir peças que retratassem os problemas e a realidade do homem brasileiro.

Nesse sentido, além do encontro com Augusto Boal, a filosofia humanista que Vianna e Guarnieri traziam do TPE, fruto dos contatos que travaram com Ruggero Jacobbi e mesclada com o sentido político que imputavam ao seu trabalho, decorrentes da militância no partido comunista e no movimento estudantil, contribuiu sobremaneira para que o grupo passasse a buscar um estilo brasileiro de representação, aliado a um repertório que se relacionasse com o universo do homem brasileiro, isto é, um repertório nacional que pudesse se constituir em uma alternativa aos padrões europeus de interpretação predominantes na dramaturgia do TBC.

Acrescentando-se a isso, a preocupação em atingir um público diferente daquele que freqüentava habitualmente os teatros no Brasil, começou a se constituir um dos alvos principais que o Arena pretendia alcançar. Sendo assim, naquela conjuntura já estava claro para o grupo a necessidade fundamental de levar o trabalho que faziam ao

¹⁶⁷GUARNIERI, 1983, p.32-33.

povo, ou seja, de popularizar o teatro, de utilizá-lo como veículo de conscientização das camadas populares acerca de seus problemas e da sua realidade. Então, para Guarnieri:

*“De 56 para 57, nós fizemos a primeira excursão, tendo a experiência de um teatro realmente para as massas. Passamos a compreender que teatro era problema também de repertório. Não era só chegar e representar de determinada maneira. Então, eu acho que a dramaturgia que surgiu com o Arena é forte, porque uma dramaturgia não é só o texto escrito. É o texto com esta visão do espetáculo, com a visão do público que pretende atingir. Tanto que até hoje, os autores e atores com formação de Teatro de Arena, continuam tendo público jovem, apesar do tempo. Continuam mantendo um público principalmente universitário, um público fiel mesmo. E nenhum agrada realmente a classe A. A classe A sai um pouco de banda”.*¹⁶⁸

Em meio às suas reflexões, Guarnieri situou o processo por meio do qual ele escreveu sua primeira peça no Arena, *Eles Não Usam Black-Tie*, assim como as implicações advindas da montagem desse texto, para a dramaturgia brasileira. Segundo ele, a inspiração que originou a escrita de *Black-Tie*, se relacionava em grande parte com experiências advindas da sua infância no Rio de Janeiro, onde vivia desde os dois anos de idade, quando veio da Itália com os seus pais em 1932, em decorrência da vigência naquele país do regime fascista.

*“Uma coisa muito importante que me aconteceu foi uma empregada lá de casa, que convivia mais comigo que minha própria mãe. Essa empregada cuidava de mim. Ela era de uma família vastíssima, paupérrima. Tive muita ligação com esse outro lado, o da favela. Eu, às vezes, passava os fins de semana no barraco dos parentes de Margarida – esse o nome da empregada –, e meus pais achavam que esse contato era muito importante para mim. Eles achavam perfeito e realmente tudo isso me foi muito útil”.*¹⁶⁹

*“Em Eles Não Usam BlackTie, que foi a primeira peça que escrevi, acho que tem realmente muito mais das pessoas do que das situações. A Romana, por exemplo, é de fato uma recriação da mãe de Margarida... (...) O Gimba que eu conheci, no Morro do Cosme Velho — da peça em essência, tinha a ver com um sujeito muito forte, brigador que tomava conta da boca do bicho do Chico. O Gimba namorava a Margarida e por isso conversava muito comigo”.*¹⁷⁰

Assim, o contato que Guarnieri teve em sua infância com elementos das camadas populares, especialmente os habitantes da favela, como consequência da

¹⁶⁸ GUARNIERI, 1981, p. 68.

¹⁶⁹ GUARNIERI, 1983, p. 15.

¹⁷⁰ Ibid., p.16.

convivência marcante com sua empregada Margarida, que o levava para passar os fins de semana em sua casa, constituíram-se em fortes referências em seu trabalho. Desse modo, esse universo, assim como as pessoas que faziam parte dele, como a mãe e o namorado de sua empregada se encontravam inseridos em suas peças *Eles Não Usam Black-Tie* e *Gimba*, respectivamente. Prosseguindo o seu rememorar, Guarnieri relatou o modo que ele Black-Tie:

*“O Black-Tie foi escrito de uma forma lúdica. Quer dizer, foi escrito à noite. Depois de representar, eu chegava em casa de madrugada, e pegava a maquininha para fazer uma marotice qualquer, e me divertia com aquele negócio. Custei a mostrar a peça. Inclusive, pros amigos mais chegados, que era sempre a patotinha do TPE. (...) E aí, quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise, que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu, como canto do cisne mesmo, montar Eles Não Usam Black-Tie. Ele dizia: “Vamos fazer o Black-Tie, porque já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional. Podemos fazer um espetáculo razoável.” Então quando era lida, ela realmente emocionava muito. Mas tinha problemas com certos momentos, certas cenas, que não eram muito bem aceitas pelos atores, na leitura. E a primeira semana deu aquele estalo, o pessoal se entendeu, houve uma interrelação danada entre os atores, e todos passaram a confiar no espetáculo e na peça. Agora, a reação do público foi surpreendente. A gente não esperava não. Ninguém esperava. Foi um negócio bonito, magnífico, não digo isso só de um lado pessoal, por ter participado. Realmente, foi o ponto de onde se apóia o pé à procura do grande bote que houve posteriormente, inclusive com toda a turma que surgiu do seminário que, apesar de tudo, representou uma fase importantíssima para nós todos. A história de Eles Não Usam Black-Tie, é mais ou menos essa”.*¹⁷¹

Dessa forma, a montagem da peça *Eles Não Usam Black-Tie* propiciou novas perspectivas para o Teatro de Arena, que se encontrava à beira da falência e, portanto, prestes a ser fechado. O enorme e inesperado sucesso alcançado pela peça, que ficou um ano em cartaz, livrou o Arena da crise na qual se encontrava; o grupo adquiriu fôlego novo, e o entusiasmo voltou a contagiar a todos.¹⁷²

Nesse contexto, a onda nacional-desenvolvimentista que tomava conta do país, aliada à enorme euforia com a excelente repercussão junto ao público e à crítica

¹⁷¹ GUARNIERI, 1981, p. 65.

¹⁷² Ibid., p.35.

alcançada por *Black-Tie*, além das preocupações nacionalistas de Guarnieri e Vianinha, contribuíram para que surgisse a idéia da criação do *Seminário de Dramaturgia* do Teatro de Arena. Esse Seminário, que iniciou oficialmente suas atividades no dia 12 de abril de 1958, foi organizado em caráter permanente: ocorria todas as manhãs de sábado e durou aproximadamente dois anos. Era constituído por um núcleo central de participantes do próprio Arena, mas era aberto a todas as pessoas interessadas em discutir problemas teatrais.¹⁷³

*“O Seminário e o Teatro de Arena provaram a viabilidade de se fazer teatro nacional. Durante o seminário, foram estudados aspectos culturais e estéticos— formais do nosso teatro. As discussões salientavam a importância de colocar o autor diante da problemática brasileira e eram sempre muito acaloradas. O autor que apresentava um texto para discussão “saía de quatro” porque a crítica era muito violenta, sem método nenhum, resultando negativa para alguns. Essa fase do Arena demonstrou também que o teatro brasileiro era viável financeiramente para os produtores”.*¹⁷⁴

Esses encontros favoreceram o aparecimento de inúmeros novos autores que se encontravam interessados em discutir os problemas do povo brasileiro. Para Roberto Freyre, ator e dramaturgo do Arena, o Seminário foi mais importante enquanto marco histórico que propriamente um processo de elaboração de textos brasileiros, que teriam sido criados da mesma forma, mas sem a devida consciência da importância de se procurar produzir, naquele momento, uma dramaturgia nacional.¹⁷⁵

Nesse sentido, o Seminário foi fundamental, antes de tudo, como um meio de aglutinação de pessoas interessadas na produção de um teatro político, aliada à luta para se constituir uma dramaturgia nacional que, no entendimento de seus participantes, deveria assumir um caráter nitidamente popular e estreitamente ligado à realidade brasileira.

¹⁷³ LIMA, 1982, p. 67.

¹⁷⁴ GUARNIERI, G. In: *Dionysos*, 2005, p. 72.

¹⁷⁵ FREIRE, Roberto. In: *Dionysos*, 2005, p. 72.

Em última instância, o Teatro de Arena se constituiu como o primeiro grupo teatral profissional no Brasil que se propôs a pensar, a discutir e a organizar seu trabalho e sua administração coletivamente, tendo como referencial a busca de um diálogo com a realidade brasileira. Dessa maneira, os profundos embates, as inúmeras leituras e alterações de textos e as acaloradas discussões de Vianinha, Guarnieri, Boal, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Roberto Freire, e José Renato, travadas no Seminário das manhãs de sábado, produziram uma mudança de paradigma na dramaturgia nacional, na medida em que contribuíram para a construção de uma proposta de teor nacionalista e popular que terminou por desconstruir o preconceito existente nos meios artísticos, e, sobretudo teatrais, em relação ao escritor e dramaturgo brasileiro.

Desse modo, fica evidenciado pela análise das narrativas de Guarnieri que o trabalho desenvolvido pelo teatro de Arena de São Paulo era forjado a partir de um diálogo e de um enfrentamento contínuo com as circunstâncias históricas nas quais se encontrava inserido. Nessa perspectiva, é importante reiterar que o estudo do Teatro de Arena pode fornecer importantes contribuições acerca do imaginário político da esquerda brasileira durante a década de 1950, isto é, das crenças, idéias, sensibilidades e valores de caráter político que circulavam entre artistas e intelectuais, militantes comunistas, trabalhistas e socialistas, estudantes, sindicalistas e trabalhadores que se encontravam profundamente engajados na elaboração de um projeto de libertação nacional para o país, e que, portanto, compartilhavam as representações que integravam a utopia desenvolvimentista que se constituiu como símbolo daquela época. Nesse sentido, *“projeto e geração, assim, interagiram entre si, num processo de constante diálogo”*.¹⁷⁶

¹⁷⁶ FERREIRA, 2005, p. 12.

Essas constatações são extremamente significativas, na medida em que relacionam as transformações ocorridas no Arena, a partir de meados da década de cinquenta, com a euforia nacionalista que caracterizou o governo Kubitscheck. Desse modo, expressivos segmentos da sociedade brasileira participavam ativamente de um movimento até então inédito na vida política nacional em defesa do patrimônio econômico e cultural do país, e de um amplo programa de reformas econômicas e sociais dirigido pelo Estado.¹⁷⁷

Nesse sentido, como assinala Lucilia de Almeida Neves, “*a história brasileira a partir dos anos 40 e, mais especificamente, dos anos 50 tem dentre outras, uma marca muito especial, a da crença na transformação do presente com objetivo de construção de um futuro alternativo ao próprio presente*”.¹⁷⁸

Desse modo, a euforia desenvolvimentista, traduzida nas expectativas de progresso e no clima de esperança e otimismo que contagiava todo o Brasil, contribuiu sobremaneira para a efervescência cultural do período. Nesse contexto, a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em 1955, pelo presidente Café Filho, mas que alcançou sua plenitude no quinquênio Juscelinista, proporcionou elementos concretos para que os jovens dramaturgos do Arena, os cineastas do Cinema Novo, os músicos da Bossa-Nova, além de estudantes, sindicalistas, trabalhadores e diferentes partidos políticos e organizações da sociedade civil, pudessem apostar com afinco na modernização desenvolvimentista do país.¹⁷⁹

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros se constituiu em um grupo diversificado de intelectuais de múltiplas origens e especialidades que, durante a década de 1950, reuniram-se com o objetivo de pensar o Brasil e, nesse sentido, criaram uma

¹⁷⁷ NEVES, 2001, p. 172 -174.

¹⁷⁸ Ibid., p. 171.

¹⁷⁹ Ibid., p.171.

interpretação original e poderosa do desenvolvimento brasileiro, alicerçada no conceito de revolução capitalista nacional.¹⁸⁰

Os Isebianos concebiam o desenvolvimento da nação inserido nos quadros econômicos da *revolução capitalista* e nos marcos da formação de um Estado-Nação moderno, ou seja, o desenvolvimento ocorreria em um mercado capitalista definido e regulado pelo Estado. Segundo Bresser Pereira, para os pensadores do ISEB o desenvolvimento consistia “*em um processo de acumulação de capital e de incorporação de progresso técnico por meio do qual a renda por habitantes ou mais precisamente, os padrões de vida da população aumentam de forma sustentada*”.¹⁸¹

Desse modo, o desenvolvimento se constituía no processo pelo qual o país realizaria a sua *revolução capitalista*. Contudo, em decorrência da existência do imperialismo, o desenvolvimento dos países subdesenvolvidos apenas se tornaria possível se a revolução capitalista fosse completada pela *revolução nacional*, que propiciaria a formação do Estado nacional, cujo papel seria planejar e, portanto, conceber estratégias de promoção desse *desenvolvimento*.¹⁸²

O projeto de modernização desenvolvimentista preconizado pelo ISEB possuía grandes afinidades com o projeto reformista dos comunistas, associado a objetivos socialistas. Também havia a forte atuação do Partido Trabalhista Brasileiro e de

¹⁸⁰ O economista Bresser Pereira ressalta que embora os intelectuais do ISEB possuíssem muita cultura, não se encontravam essencialmente preocupados com as pesquisas acadêmicas, mas em participar da vida pública com sua inteligência. Como seus membros viviam no Rio de Janeiro ou em São Paulo, durante algum tempo, em 1952, eles se encontravam em Itatiaia. Esse grupo, sob a iniciativa de Hélio Jaguaribe, deu origem ao IBESP (Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política) e tornou-se basicamente um grupo do Rio de Janeiro que, no período de 1953 a 1956, teve nos cinco números da revista *Cadernos do Nosso Tempo*, sua principal publicação. Em 1955, no governo Café Filho, foi criado o ISEB, passando a fazer parte do aparelho de Estado Brasileiro. Com a eleição de Juscelino, o ISEB transformou-se no principal centro do pensamento nacionalista e desenvolvimentista brasileiro. Os principais intelectuais do ISEB foram os filósofos Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier e Michel Debrun; o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos; os economistas Ignácio Rangel, Rômulo de Almeida e Ewaldo Correia Lima; o historiador Nelson Werneck Sodré; e os cientistas políticos Hélio Jaguaribe, Candido Mendes de Almeida e Oscar Lorenzo Fernandes. PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. O Conceito de Desenvolvimento do ISEB Rediscutido. In: *DADOS - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol.47, nº. 1, 2004, p. 49.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸² *Ibid.*, p.56.

organizações como a UNE e a Ação Católica que reunia os católicos progressistas, além do movimento operário que por meio da mobilização sindical verificada nos anos 50 se fortalecia gradativamente. Sendo assim, durante a década de 1950, diferentes partidos e organizações sociais participavam ativamente da elaboração de um projeto de reformas políticas e sociais para o Brasil.¹⁸³

Nessa perspectiva, esse projeto não era unívoco, nem homogêneo, na medida em que era matizado pelas propostas específicas das diferentes organizações políticas e culturais predominantes na sociedade brasileira do período. No entanto com reitera Lucilia de Almeida Neves, “(...) *Mesmo através da pluralidade de proposições que conformavam o programa de reformas que se projetava para o país, sua ênfase nacionalista e distributivista caracterizou-se como fator constitutivo da identidade de uma conjuntura histórica peculiar*”.¹⁸⁴

Os integrantes do Arena, por serem em sua maior parte jovens estudantes de esquerda ou trabalhadores, vinculavam-se de forma direta ou indireta às organizações mencionadas anteriormente, especialmente ao PCB, partido no qual uma parte significativa era militante ou mesmo simpatizante, e ao ISEB, instituição com a qual a maioria deles dialogava. Nesse sentido, o Teatro de Arena se encontrava profundamente envolvido no debate político e nas lutas sociais que ocorriam no país durante a década de 1950 em defesa do desenvolvimento industrial, da realização de reformas sociais e da independência diante dos grupos internacionais.

Nessa perspectiva, podemos identificar nas considerações de Augusto Boal, acerca do período no qual ele entrou para o Arena, elementos constitutivos da utopia desenvolvimentista dos anos 50:

¹⁸³ NEVES, 2001, p. 171.

¹⁸⁴ Ibid., p. 172.

“Nesse período Juscelinista, período de nacionalismo – mesmo que tivesse muita coisa errada – era um nacionalismo que se baseava também muito na penetração do capital americano, mas, de qualquer maneira, havia um certo desenvolvimento real. O período de Brasília foi o período em que houve um desenvolvimento da siderurgia, houve um desenvolvimento da indústria em geral. O Brasil realmente... quer dizer, as metas do Juscelino eram fazer cinquenta anos em cinco. Evidentemente, ele não conseguiu isso, mas ele conseguiu um avanço espetacular, um desenvolvimento espetacular da economia brasileira, mesmo se continuasse atrelado ao Fundo Monetário Internacional...

Nesse período aparece o Teatro de Arena, mas também apareceu o Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos é mais ou menos dessa época. Um pouco antes do que nós, do Arena. A Bossa Nova é também desse período. E mesmo o desenvolvimento das artes plásticas, também coincide. Então, você veja que havia todo um desenvolvimento artístico que não era só do Arena. Quer dizer, isso fazia parte de uma... eu não diria revolução porque não era uma revolução mas de uma conturbação social positiva – não é? – que desenvolvia o Brasil.

Provocou o aparecimento de tantas formas novas de arte que não existiam antes e o desenvolvimento. Havia uma disponibilidade financeira. O pessoal ia a teatro, ia a cinema, ia a concerto. Se criava, eu costumo dizer – até as pessoas pensam que é piada mas não é. O desenvolvimento de todas essas coisas de arte foram coincidentes com o desenvolvimento de uma coisa que chamavam inferninho, que eram as pequenas boates – não é? – boites de nuit. Apareceram, proliferaram ao mesmo momento. É porque havia um desenvolvimento, havia um nacionalismo.

*O Arena tinha, além disso, metas próprias, também. Além da meta nacionalista geral, nós tínhamos a nossa que era esse desenvolvimento devia vir em favor, em função do povo e não em função de elites apenas. Quer dizer, não em função da classe média apenas. Então nós, embora víssemos que havia um desenvolvimento da sociedade brasileira grande, víamos que havia as camadas sociais mais trabalhadoras e as camadas sociais desempregadas – que não tinham trabalho, que não tinham terra, não tinham emprego - essas camadas continuavam miseráveis. Nós víamos o progresso da sociedade, mas nas classes de média para alta e o resto não. Proletários muito pouco, comparativamente. Então, nós éramos a favor que esse progresso fosse mais popular também. Essa era a nossa meta e essa meta se traduziu de forma diferente, como a nacionalização dos clássicos, como foi os musicais que nós fizemos, como foi a parte nacionalista e tudo isto”.*¹⁸⁵

Outro aspecto significativo que podemos identificar nas reflexões de Augusto Boal, acerca das camadas populares, são traços de um certo *romantismo* que, segundo Marcelo Ridenti, permeou o imaginário sócio-político-cultural da intelectualidade brasileira entre as décadas de cinquenta e sessenta. De acordo com o autor, em seu livro *“Em Busca do Povo Brasileiro”*, artistas e intelectuais, a partir de meados da década de cinquenta no Brasil, participando intensamente da euforia nacionalista que caracterizou

¹⁸⁵ BOAL, A. In: ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953 -1977)*. Provence: Université de Provence, 1991, p.614.

o governo de Juscelino Kubitschek, procuravam, por meio de suas práticas políticas e culturais, discutir o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro.¹⁸⁶

Nessa perspectiva, buscava-se por um lado, com a volta ao passado, encontrar as raízes da identidade do país, e por outro lado, procurava-se romper com o subdesenvolvimento por meio da luta pela emancipação e pelo desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado. Por isso, a atmosfera político-cultural da época se encontrava impregnada pelas idéias de *povo, libertação e identidade nacional*.¹⁸⁷

Desse modo, de acordo com o referido autor, os diversos grupos políticos e culturais que integravam a “esquerda” brasileira durante os anos cinquenta e sessenta debatiam intensamente a questão da identidade nacional e política do povo brasileiro. Nesse sentido, procuravam encontrar no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, do interior, com raízes rurais, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista, uma identidade para o país, que serviria de modelo para a construção de uma nova nação, moderna e desalienada, e no limite socialista. Sendo assim, buscava-se, ao mesmo tempo, as origens da identidade nacional e a ruptura com o subdesenvolvimento, visando obter o desenvolvimento do país com base na intervenção do Estado.¹⁸⁸

Nesse contexto, tomando como referência o livro “*Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade*” do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre, Marcelo Ridenti utiliza o conceito de “*romantismo revolucionário*” para compreender o imaginário sócio-político cultural da década de cinquenta e sessenta que permeou as manifestações artísticas no teatro, na música

¹⁸⁶ Cf. RIDENTI, 2000.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ RIDENTI, 2003, p.136.

popular, no cinema, na literatura e nas artes plásticas, assim como os programas políticos de vários grupos de esquerda.¹⁸⁹

De acordo com esse autor, o conceito de romantismo de Löwy e Sayre compreende uma crítica à sociedade capitalista engendrada pela civilização moderna, caracterizada, segundo Marx Weber, pela racionalidade instrumental, espírito de cálculo, desumanização, consumismo, império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro, que originaria um sentimento de *desencantamento do mundo*, em decorrência da melancólica convicção de que o presente necessitaria de certos valores essenciais que teriam sido alienados em decorrência da implantação do sistema capitalista.¹⁹⁰

Desse modo, a *Nona tese sobre a Filosofia da História* de Walter Benjamin consiste em uma das idéias mais representativas da crítica romântica à modernidade capitalista. Vivenciando o impacto da consolidação da modernidade capitalista no século XIX, o autor alemão escreveu:

“Há um quadro de Klee intitulado Ángelus Novus. Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo a que ele contempla. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. O Anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. O diante de nós aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade”.¹⁹¹

Essa tese poderia ser utilizada para traduzir a visão de grande parcela da intelectualidade e da esquerda brasileira na década de cinquenta, que almejava realizar uma revolução na sociedade em direção ao futuro, mas para alcançar esse intento buscava encontrar as raízes do passado, a identidade da nação que era procurada no

¹⁸⁹ RIDENTI, 2003, p.25 -26.

¹⁹⁰ WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. In: *Weber*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 248-250.

¹⁹¹ BENJAMIM, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

homem do campo, não corrompido pela modernidade urbana capitalista. Não é por acaso que, segundo Marcelo Ridenti, Walter Benjamin era um dos teóricos mais lidos pelo pessoal do cinema novo, como também por muitos artistas plásticos, dramaturgos e diretores de teatro da época, que faziam alusões em seus filmes, obras de arte e peças de teatro às idéias desse pensador.¹⁹²

No entanto, como reitera o autor, esse romantismo, embora se colocasse na contramão da modernidade, objetivando recuperar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, não se propunha a criar utopias anticapitalistas regressivas, mas pelo contrário, *progressistas*, na medida em que paradoxalmente buscava no passado as raízes populares nacionais, que serviriam de base para a construção no futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo.¹⁹³

Tratava-se, pois, de um romantismo, mas *revolucionário*, na medida em que a volta ao passado se constituía na inspiração para construir um *homem novo* – o autêntico homem do povo, com raízes rurais, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante trabalhador nas cidades. Com base nesse modelo, pretendia-se um futuro no qual os homens encontrariam os valores que haviam perdido com a modernidade.¹⁹⁴

Contudo, é importante explicitar que Marcelo Ridenti admite que caracterizar os movimentos políticos e culturais da esquerda brasileira dos anos cinquenta e sessenta como românticos é, no mínimo, polêmico. Certamente porque seus militantes não aceitariam de forma alguma essa qualificação, na medida em que, em sua ampla maioria, eram adeptos do marxismo-leninismo que sempre renegou o romantismo, que

¹⁹² RIDENTI, 2000, p. 95.

¹⁹³ Ibid., p.95.

¹⁹⁴ Ibid., p. 25.

era visto pelos marxistas como idealista e passadista, enquanto eles procuravam recuperar criticamente o legado iluminista pelo viés dos princípios de Marx.¹⁹⁵

Desse modo, as diferentes correntes artísticas brasileiras que se aproximavam do marxismo, como o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Cinema Novo, pretendiam-se realistas e modernas — e muito se discutiu e ainda se discute, em cada caso, se esse realismo seria socialista (segundo propunha a linha oficial da arte soviética nos anos 50), crítico (inspirado em Lukács ou Brecht) ou neo-realista (influenciado pelo movimento do cinema italiano do pós-guerra, nos anos 40 e 50) ou uma síntese inovadora de todos eles. Nesse sentido, todos esses movimentos proclamavam-se como herdeiros da razão iluminista e, portanto, visavam cientificamente revelar a realidade social objetiva, de classes, em que as forças materiais determinam a História e o destino dos homens – o que permite classificá-los como realistas.¹⁹⁶

No entanto, como assinala Marcelo Ridenti com muita pertinência, todos esses movimentos possuíam traços *românticos*, na medida em que defendiam a indissociação entre vida e arte, eram nacionalistas – valorizavam o passado histórico e cultural do povo –, buscavam as origens populares que seriam utilizadas para construir o futuro da nação livre e soberana, e, por fim, concebiam a arte como um meio de se contestar a ordem vigente. Sendo assim, todos esses movimentos e cada artista em particular realizaram, do seu modo, “*sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário*”.¹⁹⁷

Nesse âmbito de análise, com base nas considerações tecidas por Marcelo Ridenti em torno do conceito de “*romantismo revolucionário*” que, segundo o autor, permeou o imaginário da intelectualidade de esquerda durante a década de cinquenta no

¹⁹⁵ RIDENTI, 2000, p. 55-56.

¹⁹⁶ Ibid., p. 56-57.

¹⁹⁷ Ibid., p. 57.

Brasil, consideramos pertinente acrescentarmos o depoimento de Paulo José que foi um outro ativo integrante do Arena, acerca da visão do grupo sobre o povo e sobre o teatro popular:

“Você tende a fazer uma idealização dos personagens populares – os protagonistas - que passam a ser heróis positivos, donos de todas as qualidades, e do outro lado, a classe dominante que passa a ser dona de todos os vícios, de todos os defeitos: são os antagonistas, são os vilões da história. Até existe uma tendência a fazer esquemas simplificados de mocinho e bandido ou de opressor e oprimido.

*Mas, na verdade, isso – nas discussões que havia com pessoas como Décio de Almeida Prado que sempre denunciava esse caráter maniqueísta do Teatro de Arena – isso era defendido pelo Teatro de Arena porque era para ser assim mesmo. (...) Porque, na verdade, havia um compromisso: era um teatro político. E, naquele momento, não interessava você ficar trabalhando em cima das contradições internas de uma família de operários, mas interessava mostrar o conflito que existia entre os operários e os patrões”.*¹⁹⁸

Nessa perspectiva, a tomada de posição do Arena em defesa de uma dramaturgia nacional e popular relaciona-se sobremaneira, com as idéias do romantismo revolucionário predominante no período, que buscava encontrar entre as camadas populares, isto é, no camponês, no operário, no migrante favelado, um modelo de homem que serviria de base para a construção de uma nova nação, livre, justa e soberana. Daí se explica a contundente defesa expressa na dramaturgia do Teatro de Arena dos personagens populares que, de maneira geral, eram os protagonistas e os heróis positivos das peças. Assim, este caráter maniqueísta do Teatro de Arena – denunciado de forma veemente pelos mais diversos críticos teatrais e estudiosos desse grupo teatral – era adotado propositadamente pelos seus dramaturgos.

Um outro aspecto que consideramos importante no depoimento de Paulo José diz respeito ao tipo de público que freqüentava o Teatro de Arena, pois segundo ele, embora a temática do Arena, sobretudo na década de cinquenta, fosse

¹⁹⁸ JOSÉ, Paulo. In: ROUX, 1991, p. 448.

predominantemente popular, o público que freqüentava esse Teatro era composto em sua grande maioria por estudantes de classe média, uma vez que

*“Na verdade, era um teatro que estava muito mais dirigido para a classe média mesmo e alcançava, basicamente, a classe estudantil, na maioria, da pequena burguesia. Mas que se mobilizava e havia uma eficácia política, também. Porque essas pessoas ficavam tocadas por aquelas temáticas que eram colocadas dentro daqueles espetáculos. Embora se fizesse esses espetáculos, também, em praça pública, em circos, em sindicatos. (...). Havia até um fenômeno que parou em 68, exatamente diante do Ato Institucional nº. 5, que acabou com todos os teatros e cinemas aqui, é o seguinte: o Teatro de Arena passou a ser o teatro dos estudantes. Foi acontecendo que os estudantes começavam a comprar ingressos em grupos, porque saía mais barato. E o espetáculo, antes de estrear, já estava, pelo menos, três meses, lotado, antes. (...) E todo espetáculo era seguido por um debate. Inevitavelmente. Porque eles haviam assistido ao espetáculo e queriam debater depois. Acabava o espetáculo, se fazia um debate. Isso, toda noite. Já ficou um sistema. Aconteceu um processo que o Ato Institucional acabou, mas que era interessante e que é o seguinte: quem paga acaba sendo dono do teatro, determina o que quer ver, assistem à peça, discutem depois... Essa relação com o público ia definindo um rumo para o teatro. Seria o teatro para aquelas pessoas, praticamente para os estudantes. Porque eles, através do processo diário de discussão, corrigiam os rumos da própria proposta do Teatro de Arena e, na verdade, os donos do Teatro de Arena passaram a ser os estudantes”.*¹⁹⁹

Por meio dessas considerações, podemos perceber a importância da *recepção* para o trabalho desenvolvido pelo Arena, na medida em que essa companhia teatral tinha nos estudantes de classe média um segmento de público cativo que garantia a lotação dos espetáculos, pois comprava os ingressos antecipadamente. Essa enorme receptividade por parte do público estudantil se constituiu em um dos fatores que explicam a sobrevivência, por quase vinte anos, de um Teatro de 150 lugares, situado em uma pequena sala de uma loja no centro de São Paulo, em sistema de cooperativa e sem subsídio governamental.

Nessa perspectiva, a dramaturgia do Arena possuía um caráter político; as peças, de maneira geral, denunciavam as injustiças sociais e mostravam a importância da organização popular para combater as desigualdades sociais e os abusos dos

¹⁹⁹ JOSÉ. In: ROUX, 1991, p. 446.

poderosos. Desse modo, o Arena, por não se constituir como um teatro esteticista, e por possuir uma temática crítica e de denúncia social que visava contribuir para o processo de conscientização dos trabalhadores, não agradava a burguesia paulista, que continuou freqüentando os requintados e luxuosos espetáculos do TBC.

E foi exatamente por não agradar aos setores elitistas da sociedade que o Arena obteve tanta ressonância junto ao público intelectualizado e estudantil de classe média, pois esse teatro falava o que esse público queria ouvir, na medida em que seus integrantes pertenciam ao mesmo segmento de seu público: a maioria deles, eram *jovens estudantes de classe média*, muitos deles militavam no Partido Comunista Brasileiro ou eram simpatizantes dele ou de outro partido de esquerda. Enfim, palco e platéia se encontravam unidos em torno da utopia nacional-desenvolvimentista, que se consubstanciava no sonho de contribuir para a realização da *revolução nacional brasileira*, que libertaria o país e o povo a um só tempo do domínio estrangeiro e do subdesenvolvimento, criando as condições para a emancipação de toda a nação.

Em última análise podemos afirmar que a enorme receptividade alcançada pelo Teatro de Arena no cenário teatral brasileiro durante a década de 1950, no Brasil, se explica fundamentalmente porque a dramaturgia desse grupo teatral simbolizava a luta de toda uma geração que, marcada por um forte sentido de esperança, acreditou em sua capacidade de intervenção na dinâmica da história, com vistas a obter a implantação de um modelo de desenvolvimento justo e igualitário para o país. Dessa maneira, como afirma Jorge Ferreira:

*“Não seria exagero afirmar que, na década de 1950, surgiu na sociedade brasileira uma geração de homens e mulheres que, partilhando de idéias, crenças e representações, acreditou que no nacionalismo, na defesa da soberania nacional, nas reformas das estruturas sócio-econômicas do país, na ampliação dos direitos sociais dos trabalhadores do campo e da cidade, entre outras demandas materiais e simbólicas, encontrariam os meios necessários para alcançar o real desenvolvimento do país e o efetivo bem-estar da sociedade”.*²⁰⁰

²⁰⁰ FERREIRA, 2005, p.12.

Nesse contexto, Oduvaldo Vianna Filho, chamado carinhosamente por Vianinha pelos amigos, foi um dos homens neste país que acreditou intensamente e se engajou de corpo e alma nesta utopia desenvolvimentista predominante no Brasil na década de cinquenta.

Ao lado de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal foram os principais responsáveis pelo desenvolvimento das atividades realizadas pelo Arena, atuando no grupo como dramaturgos, diretores e atores. Contudo, os dois últimos se destacaram também por construírem reflexões acerca das atividades realizadas pelo grupo, e especialmente sobre o sentido de que se revestiam essas atividades, procurando dar inteligibilidade ao trabalho estético e político realizado por eles dentro do Arena.²⁰¹

Oduvaldo Vianna Filho entrou para o Arena em 1956, junto com Guarnieri, pois eram oriundos do Teatro Paulista do Estudante (TPE) e militavam no movimento estudantil e no Partido Comunista. Durante o curto espaço de tempo no qual permaneceu no Arena, apenas até 1960, como também durante sua breve vida, ele sempre buscou construir reflexões sobre o seu trabalho artístico, articulado à conjuntura cultural, econômica, política e social vivida pelo país.²⁰²

Sendo assim, para Fernando Peixoto, Vianinha,

“(...) deu o exemplo de uma autocrítica constante. Uma característica de sua honestidade, ao lado da coerência e da lealdade, da fidelidade a seus compromissos. (...) Repensou seu trabalho e suas posições com humilde sinceridade, sem qualquer espécie de autopiedade. (...) Porque ele se recusou a ser fácil (quando pensa, sabe identificar as origens e as conseqüências do que analisa). Porque não aceita o superficial (sem negar a tática importância do “circunstancial”) nem o engano da aparente vitória. Uma virtude, entre tantas outras: poucos, como ele, quando tratam de questões do teatro brasileiro sabem que nada está começando. Vianinha retoma sempre o passado para tentar melhor compreender e formular o presente. (...) Por tudo isso, percebe-se com nitidez que nada é gratuito: é uma reflexão crítica em permanente processo. Discute (até consigo próprio)

²⁰¹ PATRIOTA, 2001, p.180.

²⁰² Ibid., p.180.

*para encontrar soluções. Uma referência permanente: a realidade.(...) E a certeza de que o processo histórico é afinal construído e constituído de acertos e erros. E de que a atividade cultural só existe quando indissolivelmente vinculada à prática social e política do país e do mundo”.*²⁰³

Nesse contexto, exatamente dez anos após a criação do TBC, que expressava a síntese do trabalho desenvolvido pelos diretores estrangeiros no Brasil, em outubro de 1958, Vianinha escreveu um ensaio com o título *Momento do teatro brasileiro*, procurando analisar o significado das transformações sofridas pelo teatro brasileiro naquela conjuntura. Nessa perspectiva, aquele período se revestiu de uma especial importância na história da dramaturgia nacional, na medida em que 1958 foi o ano da estréia de *Eles Não Usam Black-Tie*. Desse modo, a partir do impacto representado pela encenação da peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha pretendia encontrar novos parâmetros por meio dos quais ele acreditava que o teatro brasileiro deveria se nortear. Assim, para ele:

“O teatro brasileiro atravessa já uma das fases mais expressivas de todo o seu desenvolvimento histórico. A da definição. Fase da conscientização diante da realidade que não pode mais ser ignorada. Os resultados artísticos definitivos desta etapa serão ainda futuros, porém, de qualquer maneira, umbilicalmente ligados ao sentido que for impresso à atualidade do teatro nacional.

O violento aguçamento das contingências sociais e econômicas que agitam o país não poderia deixar de alcançar o teatro. Desde 1945, nosso teatro vem se desenvolvendo um pouco à margem da realidade social brasileira. Um pequeno laboratório, de curto alcance, importante para a afirmação do teatro mais ainda limitado na contribuição cultural que trazia para o povo brasileiro. Diretores estrangeiros trouxeram um salto na concepção de teatro. A elaboração do espetáculo como arte instalou-se na consciência do homem de teatro. Surgiram autores, atores, que determinaram uma nova forma de espetáculo. Mas, ainda pesquisas tateantes, sem bases intelectuais mais sólidas e principalmente, sem uma urgência humana que, se não justificasse, pelo menos compensaria a debilidade de nosso teatro. Desenvolvendo-se mais e mais, o teatro foi se ligando ao público. A pesquisa, a procura, o estudo foram se firmando como fundamentais para a possibilidade de novos passos. E o ator, o diretor, o autor, o crítico vão deixando a simples inspiração, vão cuidando de apurar a sua forma, vão reconhecendo suas enormes debilidades. A pretensão dos espetáculos diminui, os espetáculos melhoram. Nada mais é a última palavra. E a necessidade do humano, da criação de um repertório que possibilitasse algo mais que uma simples bela realização artística de quatro paredes, vai tomando forma, vai se agigantando.

²⁰³ PEIXOTO, Fernando. Um Prefácio (1983). In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro – televisão – política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 12-14.

*O teatro, com o seu próprio desenvolvimento, ligando-se ao público, criando escolas, sofrendo todo o processo de conscientização dos problemas brasileiros que atravessa o nosso povo em geral, nossa cultura em particular, chega a um momento capital: definir-se. Definição. Ou a agora cômoda realização de espetáculos muito bem montados, partindo de peças absolutamente alienadas para o povo brasileiro, de mau gosto literário, com um estilo de interpretação ainda baseado na superficialidade da emoção. Um teatro alienado que vai se requintando em pseudobeza plástica, em pseudograndes interpretações e grandes montagens, carregadas de vazio e pretensão; ou a realização de espetáculos, onde a procura do autêntico, do humano, do urgente mesmo, estabeleça a ligação imediata do teatro com a vida que vivemos? Um teatro comercial ou um teatro brasileiro, com raízes na nossa vida e na nossa cultura, que é o único que pode sobreviver, criar e tornar-se um verdadeiro teatro?''.*²⁰⁴

Nesse ensaio, Vianinha realizava um balanço da produção teatral no Brasil em 1958. Nesse sentido, ele reconhecia a importância do papel ocupado pelo TBC na dramaturgia brasileira, na medida em que técnicas sofisticadas de encenação e atuação teatrais foram desenvolvidas no Brasil pelos diretores estrangeiros contratados pelo TBC. Sendo assim, o trabalho dos encenadores estrangeiros propiciou conquistas significativas para o teatro brasileiro, não apenas no sentido estético, pois houve uma revolução de atualização formal, como também profissionalmente, uma vez que o fundador do TBC, o empresário Franco Zampari fez questão de criar uma companhia teatral com elenco fixo e bem pago, atuando em um luxuoso teatro, cuja sofisticação o assemelhava aos grandes teatros europeus.

Contudo, se por um lado Vianna se entusiasmava com o trabalho desenvolvido pelo TBC, por outro ele detectava o sentido estetizante, ou seja, superficial e alienador do Teatro Tebeciano, pois seus espetáculos eram vazios de conteúdo, na medida em que eram absolutamente distanciados da realidade brasileira.

Nessa perspectiva, segundo ele, para que o teatro brasileiro tivesse condições de ultrapassar os limites de um teatro apenas belo, luxuoso e comercial, e se desenvolvesse no sentido de se integrar à vida, à cultura e às tradições do povo brasileiro, seria absolutamente necessário um posicionamento mais claro e definitivo por parte da classe

²⁰⁴ VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 23-24.

teatral, no sentido de uma tomada de posição a favor da confecção de uma dramaturgia verdadeiramente nacional, isto é, que representasse a realidade objetiva das condições de desenvolvimento do povo brasileiro. Então, para ele,

“A resposta vem dos jovens na sua maioria, e são os jovens que compõem a maioria do teatro brasileiro: um teatro nacional. Um teatro que procure a realidade brasileira, que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele. Essa tomada de posição é lenta. Uma série de fatores econômicos, culturais atrasam e dificultam um processo tão original. A própria condição de jovens dos líderes deste movimento no Brasil dificulta um trabalho mais rápido, mais incisivo. Muita coisa para aprender, mas, acima de tudo, uma profunda humildade e um profundo amor por aquilo que é nosso, por aquilo que toca nossa gente, única maneira de fazer teatro e de fazer arte – partir daquilo que existe, que é visível, partir daquilo que compõe o homem no mundo em que vivemos.

*Esse ano, neste sentido, é de importância enorme. “Eles Não Usam Black-Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, é o símbolo de todo um movimento de afirmação do teatro brasileiro. Além disso? Antunes Filho, Flávio Rangel, Augusto Boal, Fernando Torres, José Renato, o elenco do Teatro Brasileiro de Comédia, que estuda e amadurece de espetáculo para espetáculo, Ariano Suassuna, Jorge de Andrade e a próxima montagem de Pedreira das Almas, o desenvolvimento dos cursos da Escola de Arte Dramática, o excepcional trabalho de ajuda e estímulo ao teatro pela Comissão Estadual do Teatro, dirigida por elementos da própria classe teatral, a pelo menos estabilização do preço do ingresso, o aumento de público, a realização de espetáculos populares, a montagem de Brecht pela Cia. Maria Della Costa, a fundação de um Seminário de Dramaturgia de São Paulo, um Laboratório de Interpretação, pesquisando uma forma nacional da arte de representação, tudo o mais. De acordo. Ainda é um início. Mas início para chegar ao mais alto dos objetivos: teatro brasileiro”.*²⁰⁵

Nesse ensaio, Vianinha enfatizou a singularidade daquela conjuntura para o teatro brasileiro contemporâneo, uma vez, que segundo ele, a estréia de *Eles Não Usam Black-Tie* em 1958, simbolizou o início do movimento de afirmação do teatro brasileiro. Nessa perspectiva, o texto de Guarnieri gerou uma transformação irreversível na dramaturgia do país, pois significou um salto qualitativo na trajetória não apenas do Teatro de Arena, mas de todas as demais companhias teatrais, na medida em que grupos expressivos da classe teatral nacional passaram a direcionar os seus trabalhos em busca da confecção, encenação e montagem de textos brasileiros, relacionados ao cotidiano e às tradições culturais das camadas populares.

²⁰⁵ VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 24.

Desse modo, relacionando a questão teatral ao contexto mais amplo do desenvolvimento sócio-político do país, Vianinha acreditava que embora o teatro brasileiro tivesse logrado obter um avanço considerável no âmbito do trabalho político e cultural, esse movimento ainda era bastante incipiente e se encontrava em fase inicial. Nessa perspectiva, para que o teatro brasileiro pudesse se afirmar verdadeiramente no cenário teatral nacional, Vianna considerava essencial que as companhias teatrais e toda a classe teatral se posicionassem de forma determinada, em favor da realização de uma dramaturgia integrada à realidade objetiva do país, ou seja, ao desenvolvimento, organização, mobilização e às lutas da sociedade brasileira.

Nesse contexto, em meados de 1959, após a transformação qualitativa ocorrida na trajetória do Teatro de Arena de São Paulo, a partir da encenação de *Eles Não Usam Black-Tie*, Vianinha escreveu um texto com o título *Teatro de Arena: histórico e objetivo*, no qual ele aprofundou as reflexões desenvolvidas no ensaio produzido no ano anterior. Dessa maneira, nesta análise ele se debruçou especificamente acerca do papel exercido pelo Teatro de Arena naquela conjuntura marcada pela luta e ampliação das conquistas obtidas pelo teatro brasileiro no quadro da dramaturgia nacional. Segundo ele,

“O Teatro de Arena de São Paulo caracteriza hoje todo um processo de desenvolvimento de uma nação que baseia sua sobrevivência num método crítico de análise de sua própria realidade — o Brasil hoje precisa, em nome de sua sobrevivência, deixar sua passiva atitude diante da realidade objetiva, criando uma cultura nacional capaz de pensar em termos de Brasil e capaz de praticar sua investigação sobre ela. (...) O Teatro de Arena procura então, acima de tudo, situar-se historicamente — com esta perspectiva, poderemos então, limitando as condições de criação de nossa arte sermos absolutamente livres como artistas — naquilo que ela pode conter de absoluto dentro de todo o processo. A libertação do artista se verifica, no pensamento do Teatro de Arena, com a consciência histórica de sua função — das necessidades culturais que fortalecerão o processo de desenvolvimento social do nosso povo. O Teatro de Arena de São Paulo tem consciência da sua difícil tarefa — mas sabe perfeitamente que só assim poderá criar, libertando-se de qualquer academismo —, utilizando na história somente aquilo que pode favorecer a transmissão da sua visão humana. Não queremos racionalizar e matematizar o processo de criação artística — de maneira nenhuma —, mas queremos dar desenvolvimento à nossa intuição, sem fórmulas feitas que a transforme em puros reflexos condicionados de uma época que caduca num ecletismo desarrazoado.

Qual o processo que vem utilizando o teatro de Arena? Acima de tudo o estudo — não como catalogação livresca de volumes e volumes — mas o estudo que vai fornecendo armas ao processo criador cultural.

Objetivamente:

Laboratório de interpretação — Um laboratório para o estudo da interpretação teatral. O processo de Stanislavsky é discutido e aprofundado. Seminário de Dramaturgia — Um seminário permanente de autores teatrais, na maioria composto por elementos do próprio teatro, que discutem suas peças e técnicas dramáticas.

Orientação Nacional no Repertório — Apresentação exclusiva de textos nacionais.

*Até aqui, o Teatro de Arena de São Paulo (...), monta exclusivamente peças nacionais”.*²⁰⁶

Seguindo a mesma linha de raciocínio dos escritos anteriores, Vianna iniciou seu texto inserindo a situação do Teatro de Arena de São Paulo no contexto mais amplo da realidade brasileira. Nessa perspectiva, ele reiterou a urgência da tomada de posição não apenas do Teatro de Arena, mas do próprio país, em prol da criação de uma cultura nacional que criaria as bases para o desenvolvimento de um pensamento e de uma identidade nacional.

Conseqüentemente, Vianna reconhecia a importância de que se revestia o trabalho do Teatro de Arena naquela conjuntura, na medida em que esse grupo, por meio de muito estudo, de infindáveis discussões teóricas, de suas escolhas temáticas e do encaminhamento de suas atividades, definia paulatinamente o seu trabalho, uma vez que delimitava cada vez mais o eixo norteador do seu processo criador. Nesse processo, segundo Vianinha, o Teatro de Arena procurava situar-se historicamente, visto que, enquanto organização cultural adquiria consciência histórica de seu importante papel na sociedade brasileira.

Dessa forma, para Vianna, o que o Arena trazia de fundamental, que o diferenciava das demais companhias teatrais existentes no país era a sua noção de responsabilidade, pois o grupo acreditava que o seu trabalho apenas teria validade se pudesse contribuir para a inteligibilidade e a interpretação dos processos sociais, na medida em que a

²⁰⁶ VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 28.

intensificação do conhecimento objetivo dos homens acerca de suas realidades ampliaria as possibilidades de enfrentamento e intervenção sobre suas condições específicas de existência. Conseqüentemente, Vianna qualificava o Arena como o *Teatro da Responsabilidade*, na medida em que o grupo assumia, por meio de seu trabalho, o compromisso de contribuir para o processo de fortalecimento do desenvolvimento cultural e social do povo brasileiro.²⁰⁷

Nesse âmbito de análise, o encontro do Teatro de Arena com o tema nacional se encontra intrinsecamente relacionado, à trajetória e às experiências de vida de seus integrantes, e conseqüentemente, ao modo como eles responderam e enfrentaram as questões suscitadas pela conjuntura do país, naquele momento.

Sendo assim, as opções estéticas e temáticas levadas a cabo pelo Arena que propiciaram o surgimento de uma dramaturgia que retratava o cotidiano das camadas populares da sociedade brasileira, do campo e da cidade, se constituíram a partir do diálogo e dos embates travados por esse grupo teatral, na sociedade brasileira da década de cinquenta.²⁰⁸

Desse modo, o surgimento de uma dramaturgia nacional, de caráter classista no Teatro de Arena, se relaciona sobremaneira, a uma conjunção de fatores que procuramos analisar exaustivamente nesse trabalho. Esses fatores se interligaram e se influenciaram reciprocamente, tais como: a fusão do Arena em 1955, com o TPE (Teatro Paulista do Estudante) composto por estudantes comunistas, que encaravam o trabalho artístico como uma missão política, a enorme influência exercida sobre o trabalho do TPE, pelo encenador e diretor italiano Rugero Jacobbi, que tinha uma formação política de esquerda e concebia a arte estreitamente ligada à vida, as técnicas teatrais desenvolvidas no Arena por Augusto Boal, que favoreceram o desenvolvimento

²⁰⁷ VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 49.

²⁰⁸ PATRIOTA, 2002, p.114.

de uma estética realista, somadas a aguerrida militância de Guarnieri no movimento estudantil e de Vianinha no PCB, ao lado do diálogo mantido entre muitos integrantes do Arena com o ISEB.

Nessa perspectiva, podemos compreender o sentido instrumental e revolucionário de que se revestiu a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, que através de suas encenações, procurava atuar e se inserir no acirrado debate político que ocorria no Brasil naquele momento e que dividia o país em uma luta de representações, segundo Lucília de Almeida Neves, “*até então inédita na vida da política nacional do sujeito histórico coletivo*”.²⁰⁹

Nesse contexto, de acordo com Jorge Ferreira, dois grandes projetos acerca dos caminhos a serem percorridos pelo país se impuseram à sociedade brasileira e desenvolveram uma acirrada disputa. De um lado, o nacional-estatismo dos trabalhistas aliados aos comunistas, e influenciado pelo crescimento das esquerdas em nível planetário, com suas propostas de reformas que modificassem o perfil econômico e social do país, como o nacionalismo, a reforma agrária, a ampliação dos direitos sociais e políticos dos trabalhadores, o fortalecimento das empresas estatais, como estratégia para combater o imperialismo dos grandes grupos internacionais, assim como políticas públicas alicerçadas em uma forte solidariedade social.²¹⁰

De outro lado, o projeto liberal conservador liderado pela UDN, que pregava a abertura para o capital estrangeiro, o livre jogo do mercado como regulador das relações entre empresários e trabalhadores, um feroz anticomunismo e o cerceamento às reivindicações econômicas dos trabalhadores, e principalmente políticas dos trabalhadores.²¹¹

²⁰⁹ NEVES, 2001, p.174.

²¹⁰ FERREIRA, 2005

²¹¹ Ibid., p.376.

Sendo assim, o Arena enquanto grupo teatral de esquerda, influenciado pelas idéias marxistas, se inseriu nesse exacerbado embate que dividia país, optando pela realização de montagens teatrais voltadas para as discussões da realidade do país, e nessa medida, desempenhou, sem sobra de dúvida, um papel revolucionário na dramaturgia e na sociedade brasileira durante as décadas de 1950 e 1960, visto que, não apenas compartilhou, mas sobretudo se integrou profundamente, na euforia transformadora do período.

Dessa forma, o Teatro de Arena acreditava que estava contribuindo, juntamente com as demais organizações progressistas existentes na sociedade brasileira, para acelerar a revolução democrático-burguesa que, segundo as análises das esquerdas, se encontrava em curso, e, portanto, prestes a promover a libertação do povo e do país de seus maiores inimigos: a economia agrária, o latifúndio e o imperialismo.

Nesse contexto, podemos compreender as análises de conteúdo radical feitas por Vianna, Boal e Guarnieri, acerca da realidade vivida pelo país naquele momento, no qual, segundo eles, não poderia haver hesitações, visto que, aquela conjuntura exigia acima de tudo, posicionamentos claros, ou seja, nas palavras de Vianna “definição”, por parte de todos aqueles que acreditavam na construção de uma nação justa, independente e soberana.

Nessa perspectiva, consideramos pertinente, encerrar este capítulo com um importante trecho de texto de Guarnieri “*O Teatro como Expressão da Realidade Nacional*”, que foi escrito em 1959, e que se constituiu em um documento precioso dessa época, porque sintetizava o pensamento predominante no Teatro de Arena, e conseqüentemente, as utopias de expressivos segmentos sociais que compunham a chamada esquerda brasileira, que sonhou, acreditou e se envolveu radicalmente, nos intensos debates e nas enormes mobilizações políticas e culturais ocorridas no período,

pela implantação das tão almeçadas reformas sociais e nacionais, que segundo se acreditava, libertariam o povo brasileiro da situação de dependência, subdesenvolvimento e miséria, propiciando o bem estar, e conseqüentemente, a dignidade de toda a nação.

“A obra dos novos autores brasileiros demonstra claramente a necessidade geral de tratar de temas sociais, problemas de nosso povo em nosso tempo, o que nos dá a medida de quanto nossa juventude se aflige com os problemas atuais e quanto os artistas jovens procuram participar dessas lutas.

Quando nossos autores chegarem ao ponto de amadurecimento que lhes permita uma consciente definição em sua obra, teremos uma dramaturgia que refletirá realmente um conteúdo de classe — seja da classe dominante, seja da classe explorada. Uma tomada de posição é indispensável, pois de nada valem subterfúgios mascarados de “objetivismo”, “visão apolítica dos fenômenos”, “exigências psicológicas das personagens”, etc, para ocultar atitudes reacionárias e contrárias aos mais altos interesses de nossa gente. O que se exige é que os autores transmitam mensagens com plena consciência delas. Não podemos admitir tergiversações. (...) Uma definição pessoal se impõe e qualquer luta interior será sempre menos dolorosa do que uma falsa imparcialidade, posição neutra, ou terceira força que resultará sempre infinitamente pesada para os espíritos honestos.

*(...) Não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. Para analisarmos com acerto a realidade, para movimentarmos nossos personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialético-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico. Não há caminho de conciliação, se quisermos como artistas, expressar com exatidão o meio em que vivemos. Portanto, não há possibilidades de uma definição do artista em sua arte sem que antes se defina como homem, como elemento da sociedade, como participante ativo em suas lutas”.*²¹²

²¹² GUARNIERI, Guarnieri. O teatro como expressão da realidade nacional. In: *Arte em Revista*, ano 3, número 6. São Paulo: Kairós, 1981, p. 6 -7.

Capítulo 3

Eles Não Usam Black-Tie e Chapetuba Futebol Clube

NA ARENA DE UM PAÍS

“O autor de Black-Tie é humilde e ambicioso ao mesmo tempo: renunciando à sutileza psicológica dos casos de exceção, trabalha a realidade imediata, bruta, crua, mas não a isenta de lirismo, perceptível em qualquer ser humano; e levando-nos a senti-la em termos de convivência e intimidade, de certo modo nos induz a meditar, a providenciar, não sei bem o que nem como, fora ou dentro de nós – pelo menos a reavivar nossa visão crítica do meio que habitamos.”

Carlos Drummond de Andrade

“Black-Tie abriu um largo caminho. Chapetuba levanta, pelo confronto as contradições que nele residem (...) Chapetuba Futebol Clube tem enorme importância atualmente porque, além de nacional, foi escrita numa tentativa de superar o melodrama jornalístico, a denúncia de efeito, a fala vazia. Chapetuba Futebol Clube é ótimo material para um processo de análise dos que pretendem estruturar uma cultura brasileira que possa entender e submeter o desenvolvimento anárquico de nossa realidade. E o material vem aí.”

Oduvaldo Vianna Filho

Há exatamente cinquenta anos, o Teatro de Arena inaugurava uma nova fase na dramaturgia nacional com a montagem da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles Não Usam Black-Tie*. A peça trouxe ao palco brasileiro, pela primeira vez, a discussão política que tinha como protagonistas uma comunidade de operários e o uso da prosódia brasileira. Alguns quarteirões adiante da Teodoro Baima, José Celso Martinez Corrêa realizava a primeira montagem do Grupo Oficina, com *A Ponte*, do novato Carlos Queiroz Telles. A cena brasileira passava a ser construída e inventada por diretores daqui e não mais por poloneses ou italianos.²¹³

Na Praça Tiradentes estreava, no Teatro Carlos Gomes, a peça *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues, que escandalizava a sociedade brasileira ao expor no palco a

²¹³ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958: o ano que não devia terminar*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 118.

patologia das relações familiares das classes médias. A dama do teatro brasileiro, Cacilda Becker, deixava o TBC e, ainda, levava Ziembinsky e Walmor Chagas para montar o *Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, e com essa montagem a grande dama do teatro pretendia criar uma dramaturgia mais próxima do povo, com produções mais baratas que reduzissem o preço dos ingressos.²¹⁴

Outra grande novidade da cena teatral de 1958 foi a montagem da companhia Maria Della Costa, *A Alma Boa de Se-Tsuan* de Bertold Brecht, encenada no Brasil graças às liberdades da era Juscelinista. Nesse contexto, o líder do Partido Comunista Brasileiro, Luis Carlos Prestes, que acabava de reaparecer após dez anos de clandestinidade apreciou o espetáculo. Todavia, o mesmo não ocorreu com as platéias da alta sociedade brasileira que acostumadas com os espetáculos esteticistas do TBC não receberam com entusiasmo esta montagem do teatro épico.²¹⁵

O cinema não ficou atrás da enorme renovação ocorrida na cena teatral brasileira: *O Grande Momento*, de Roberto Santos, ganhou o prêmio de melhor filme de 1958. Era o início do sofisticado cinema novo, por meio do qual se tentava uma visão engajada da realidade social, enquanto o filme *Orfeu Negro* de Vinícius de Moraes, ao retratar a tragédia grega do alto da favela do Cantagalo, promovia a redenção do negro no Olimpo Carioca, obtendo a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1959. O povo brasileiro também aparecia na tela com as chanchadas da Atlântida e lotava os cinemas para se ver no humor simples e no carnaval de Zé Trindade que brilhava com *O batedor de carteiras*.²¹⁶

A Bossa Nova aparecia com o *Chega de Saudade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e com o *78 rotações* de João Gilberto e a suavidade da voz de sua musa Nara Leão. Enquanto isso a cantora Maysa lançava *Meu Mundo Caiu*, o maior sucesso do

²¹⁴ SANTOS, p.117.

²¹⁵ Ibid., p.118.

²¹⁶ Ibid., p.178-184.

samba-canção de 1958, e o baiano Anísio Silva entrava nas paradas de sucesso com o brega romântico que surgia da necessidade de se fazer entender para as empregadas domésticas.²¹⁷

A partir de 1958 o futebol brasileiro se consolidou como o melhor do mundo. Nesse ano, o Santos se tornou campeão paulista com 143 gols, sendo que 61 foram do atacante Pelé: nunca no Brasil se marcou tantos gols em um só campeonato. Além disso, no futebol do Rio de Janeiro, jamais havia ocorrido anteriormente tamanha emoção como a que eclodiu com a vitória do Vasco, em duas partidas extras contra o Flamengo e o Botafogo, o que consagrou os craques do *expresso vitória*: Sabará, Pinga, Bellini e Paulinho.²¹⁸

E também se passaram cinquenta anos, desde que o capitão Bellini levantou a taça Jules Rimet, marcando a vitória da seleção canarinho na Suécia, oito anos após o suposto “*frango*” de Barbosa que passou a fazer parte da história do futebol brasileiro. Pelé e Garrincha, que de início estavam de reserva por serem negros, mostraram a força de sua raça e trouxeram, da Suécia, a nossa primeira vitória na Copa do Mundo, o que permitiu o desabafo de Nelson Rodrigues, “*Eu não sou um vira-lata!*”²¹⁹

Desse modo, não existiam mais razões para chorar o gol arrasador do uruguaio Ghiggia, oito anos antes, ou as duas polegadas a mais de Marta Rocha. O esporte brasileiro estava em alta, pois o Brasil também despontava nas raquetes internacionais, obtendo a sua primeira vitória com a paulista Maria Ester Bueno, que com uma saia mais curta do que suas adversárias, vencia o torneio de duplas em Wimbledon, jogando ao lado da negra americana Althea Gibson.²²⁰

²¹⁷ SANTOS, 2003, p.126-129.

²¹⁸ Ibid., p. 176-177.

²¹⁹ Ibid., p.173.

²²⁰ Ibid., p. 173.

Na última semana de 1958, a Volkswagen liberava o anúncio do primeiro fusca de sua fábrica no ABC: o DKW-Vemag era lançado com 50% de suas peças fabricadas no Brasil, enquanto a Rural Willys dava um show, pela primeira vez com tração quatro rodas. Assim, despontava a indústria nacional de JK ao lado das obras que se encontravam por todo o canto do país. Juscelino abria estradas no Norte, açudes no Nordeste e a Usiminas começava a sair do papel. A síntese da euforia Juscelinista acontecia em 1958, que também foi ano de muita fumaça nas indústrias, com o lançamento do barbeador elétrico e do radinho de pilha. E o arquiteto Oscar Niemeyer dava continuidade ao sonho de Brasília, que começou a ser construída em 1956.²²¹

A euforia do crescimento econômico da era Juscelinista se refletia também na infinidade de mercadorias produzidas no país e expostas nas prateleiras das lojas e dos supermercados, o que expressava o desenvolvimento da sociedade de consumo de massas no Brasil, a partir dos anos 50. As propagandas feitas pelas lojas de eletrodomésticos se intensificavam cada vez, por meio de criativos anúncios de venda á crédito para atrair os consumidores.

*“A loja do crédito inicia suas atividades com o lema “vender exclusivamente a prazo”. Venha escolher uma das utilidades que está faltando e seu crédito será aberto rapidamente: geladeira: 850,00 - enceradeira: 260,00 - liquidificador: 170,00 - rádio: 190,00 - sofá-cama: 495,00 - televisão: 1750,00 - colchão mola: 250,00”.*²²²

A outra face dos anos JK era a inflação que se encontrava em 1958 em torno dos 13%, e os gêneros alimentícios de primeira necessidade haviam sofrido um aumento de 70,02% nos dois primeiros anos do governo Kubitscheck, conforme noticiava o *Jornal do Brasil*, dois dias após as festas comemorativas do segundo ano de governo do presidente, ocorridas no Palácio do Catete.²²³ Ressentindo-se cada vez mais da alta dos preços, os trabalhadores realizavam inúmeras greves por todo o país, e os sindicatos

²²¹ SANTOS, 2003, p.175-183.

²²² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/02/1958.

²²³ *Ibid.*, 02/02/1958.

iniciavam a luta pela obtenção do direito de greve e autonomia sindical, princípios que há doze anos se encontravam na Constituição, mas que não haviam sido ainda regulamentados pelo Congresso Nacional.²²⁴ Os exemplos abaixo relacionam alguns exemplos das greves ocorridas no ano de 1958, e noticiadas pelos principais jornais do país:

*“Sapateiros do Estado do Rio de Janeiro reivindicavam 70% de aumento para os trabalhadores da indústria de calçados²²⁵, seis mil trabalhadores da indústria de balas do Distrito Federal, a maioria compostos por mulheres, reivindicavam 20% de aumento salarial²²⁶, a Federação Nacional dos Marítimos organizava uma paralisação total da classe, caso não fosse pago o abono de 30%, reivindicado pela categoria”.*²²⁷

Enquanto as greves explodiam por todo o Brasil, no dia 04 de fevereiro de 1958 os jornais noticiavam um grande evento que iria ser realizado no dia 06 daquele mês, em São Paulo, em homenagem ao líder sindical Salvador Romano Losacco, que fora escolhido como o “*Homem do Ano*” de 1957 e que seria homenageado em um banquete presidido no Teatro Municipal de São Paulo pelo Vice-Presidente da República, João Goulart:

*“Losacco, o Homem do Ano – será sem dúvida alguma a maior reunião político social deste princípio de ano, o grande banquete que será realizado depois de amanhã em São Paulo em homenagem ao Homem do Ano de 1957, o líder sindical Salvador Romano Losacco. Os trabalhadores de todo o país tem seus olhos voltados para o empolgante acontecimento do Teatro Municipal. Presidirá o banquete o Sr. João Goulart, Vice-Presidente, saudando o trabalhador brasileiro ele fará um discurso”.*²²⁸

Nesse contexto, como podemos atestar pela transcrição das reportagens de alguns dos principais jornais do país da década de 1950, ocorria uma enorme efervescência nos mais diversos setores da economia, da sociedade, da cultura e da política brasileira. Essas transformações expressavam a marca especial da história brasileira durante aquele período: a forte crença na capacidade de intervenção dos

²²⁴ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 04/02/1958.

²²⁵ O Globo, Rio de Janeiro, 01/03/1958.

²²⁶ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02/03/1958.

²²⁷ Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 05/03/1959.

²²⁸ Última Hora, Rio de Janeiro, 01/02/1958.

homens sobre a dinâmica da história na busca de implementação de um projeto de desenvolvimento econômico e social para o país.²²⁹ Nesse contexto de busca da identidade nacional e política do povo brasileiro, com vistas à construção de uma nação livre, igualitária, independente e soberana, o Teatro de Arena inovou a cena teatral especificamente a partir de *Black-Tie e Chapetuba*, cujas temáticas abordavam aspectos significativos da realidade cotidiana dos homens brasileiros durante a década de cinquenta.

Desse modo, as duas peças que serão analisadas neste capítulo, centram suas discussões em torno dos temas mais enfocados pelos jornais da época, que procuramos sinteticamente sistematizar, tais como: primeiramente, a mobilização contínua e crescente das mais diversas categorias de trabalhadores, por meio da deflagração de inúmeras greves, que expressavam uma grande insatisfação com a alta inflacionária dos anos JK, aliada à enorme importância que o movimento sindical foi adquirindo no período, consubstanciada na escolha de um sindicalista como *Homem do Ano*. Em segundo lugar, o vertiginoso crescimento da sociedade de consumo que se expressava nos jornais, por meio de sedutoras campanhas que incentivavam a compra dos produtos, facilitada por meio do crediário. E por último, a crescente importância adquirida pelo futebol, que se tornou a paixão nacional, com a vitória do Brasil em 1958.

Nesse sentido, foi principalmente, a partir da realidade brasileira, ou seja, dos embates políticos e sociais existentes naquele momento, que Guarnieri e Vianinha, extraíram os elementos para confeccionaram os seus textos. Desse modo, no presente capítulo, procuraremos recuperar a historicidade das duas peças encenadas pelo Teatro de Arena de São Paulo, *Eles Não Usam Black-Tie e Chapetuba Futebol Clube*, que se transformaram em símbolo da dramaturgia brasileira do século XX.

²²⁹ NEVES, 2001, p. 171.

Eles Não Usam Black-Tie e Chapetuba Futebol Clube

AS UTOPIAS DE GUARNIERI E VIANINHA NO TEATRO DE ARENA

“Black-Tie parte sem dúvida de uma visão romântica do mundo. Pressupõe uma série de valores básicos, imutáveis, através dos quais os problemas surgem, estourando os conflitos, os homens se debatem, mas tudo chegará a bom termo graças a uma providencial ordem das coisas, atingindo-se no tempo a harmonia geral esperada, em virtude de uma tomada de “consciência”. “Black-tie” no fundo é uma peça idealista. (...) Se tive alguma pretensão em minha peça, foi a de impregná-la de amor e de transmitir esse amor... não somente amor entre dois jovens, mas amor de um pai por um filho, de um amigo por outro, de duas crianças, amor de gente de um morro inteiro por este morro e, sobretudo, o amor que dedico a essa minha gente.”

Gianfrancesco Guarnieri

“Chapetuba, F. C encara o futebol ligado a todo um processo humano e social de hoje. É a história do futebol – suas cores, sua dança, os gritos, a ciranda enorme ao lado do comércio puro e simples, da barganha, do interesse pequeno, do suborno negado e difuso. Esta coexistência dramática que mente a pureza do futebol na vida de um punhado de homens. Onze. De um lado – Durval, Maranhão, Pascoal, Benigno, céticos, deturpados, comidos por suas próprias vidas. Gente que aceita o estabelecido, que admite o antecipado. Luta, se revolta, mas partiu, iniciou aceitando. De outro lado – Cafuné, Zito, Fina, Bila pesados de sonhos, começando hoje, que, puros, simples, não sabem ver. Desesperam, procuram e choram. Nunca pretendi fazer de Chapetuba F. C. uma peça estática que imobilize o homem na sua fragilidade e na sua desconfiança. Gostaria de transmitir com esta peça exatamente o transitório, o eterno para frente, o condicionamento destas vidas a todo um processo da realidade de hoje.”

Oduvaldo Vianna Filho

ELES NÃO USAM BLACK-TIE: OS OPERÁRIOS ENTRAM EM CENA

“Black-Tie levantou a confiança e a responsabilidade do artista brasileiro de teatro para realizar seus pronunciamentos sobre o mundo. Black-Tie afirmou que as conquistas formais precisam estar ajustadas à capacidade perceptiva de um povo, se se quiser realmente instalar sentimentos novos e originais na consciência do povo. Black-Tie afirma que arte é uma arma do homem na sua luta de liberdade e libertação”.

Oduvaldo Vianna Filho

Eles Não usam Black-Tie se constitui em um drama realista, que se notabilizou por expor pela primeira vez no palco brasileiro os conflitos sociais ocorridos no interior de uma família de trabalhadores urbanos, que vivia em uma das muitas favelas do Rio de Janeiro durante fins da década de cinquenta, período de grande crescimento industrial e urbano no Brasil.

Essa peça, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e dirigida por José Renato, estreou no dia 22 de fevereiro de 1958, no Teatro de Arena de São Paulo, obteve enorme sucesso de público e de crítica, recebeu inúmeros prêmios²³⁰ e ficou em cartaz por mais de um ano.²³¹

Após a temporada de enorme sucesso em São Paulo, a peça de Guarnieri foi encenada em diversas cidades do interior Paulista, fez temporada no Rio de Janeiro e em vários países da América Latina. O samba que dá título à peça é do próprio Guarnieri, a música é de Adoniran Barbosa.²³²

²³⁰ Prêmio Governador do Estado, Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais e o Prêmio Saci do Jornal O Estado de São Paulo – “Revelação de Autor” (Gianfrancesco Guarnieri); Prêmio Governador do Estado, Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais e Saci – Melhor atriz coadjuvante (Lélia Abramo), e Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais – Revelação de atriz de 1958 (Miriam Mehler). Programa de Estréia de *Eles Não Usam Black-Tie*. In: MEC-DAC-SNT/ São Paulo, 1978.

²³¹ O elenco desta primeira montagem foi composto pelos seguintes atores: Lélia Abramo (Romana), Eugênio Kusnet (Otávio), Gianfrancesco Guarnieri (Tião), Miriam Mehler (Maria), Flávio Migliaccio (Chiquinho), Celeste Lima (Tézinha), Milton Gonçalves (Bráulio), Francisco de Assis (Jesuíno), Riva Nimitz (Dalva) e Henrique César (João). Ibid.

²³² Programa de Estréia de *Eles Não Usam Black-Tie*. In: MEC-DAC-SNT/ São Paulo, 1978.

“Nóis não usa bleque-tais

*Nosso amor é mais gostoso,
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço mais apertado
Nós não usa as “bleque-tais”*

*Minhas juras são mais juras
Meus carinhos mais carinhoso
Tuas mão são mãos mais puras,
Teu jeito é mais jeitoso...
Nós se gosta muito mais,
Nós não usa as “bleque-tais”.*²³³

Esse samba, no texto de Guarnieri, é de autoria do mulato Juvêncio, morador da mesma favela dos demais personagens, e é cantado ou mencionado em vários momentos da peça. Essa canção reflete a forma como Guarnieri enxergava o morro e seus habitantes. O mesmo título dado por Guarnieri à sua peça e ao samba que lhe servia de pano de fundo significava para ele, antes de tudo, uma tomada de posição:

*“É possível que vejam no título da peça uma tomada de posição. Pois é uma tomada de posição. Numa época de super valorização do ambiente “high-society”, da exagerada importância dada aos granfinos de “Black-Tie”, não escondo que é com um certo desabafo que dou como título à minha peça *Eles Não Usam Black-Tie*”.*²³⁴

Podemos perceber nessas considerações um profundo desejo do autor de escrever sobre as pessoas comuns, homens operários e suas mulheres, moradores de uma das muitas favelas no Rio de Janeiro, cujas vidas se assemelhavam às vidas de inúmeros outros trabalhadores. Como naquele período, em virtude do desenvolvimento crescente da sociedade de consumo, estava ocorrendo no país uma valorização cada vez maior do ambiente high-society, assim como de seus valores, o título escolhido pelo autor para sua peça adquiria um sentido de *denúncia* das condições de vida daqueles que não usavam black-tie, e que, por meio de suas lutas, sambas, sentimentos, valores e

²³³ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-Tie*. São Paulo: Brasiliense, 1966, p.7-8.

²³⁴ Ibid.

sensibilidades, representavam aspectos fundamentais do modo de vida do povo brasileiro.

A dicotomia morro – cidade é bem destacada na peça: a favela adquire um ar edênico, sendo exaltada a vida de comunhão e camaradagem que ali se levava, em oposição ao individualismo e a solidão presentes na cidade. Nesse sentido, o morro representaria uma espécie de sociedade pré-capitalista, onde predominaria a união, a solidariedade e o companheirismo, que se constituíam em uma espécie de alternativa à desumanização existente na cidade. Assim, de acordo com Guarnieri, *os aspectos positivos* presentes na favela, residiriam na amizade entre seus habitantes:

*“Concordo com Tião – não acho favela bonita – se existe beleza, se existe poesia nos morros espetados de barracos – não está no seu aspecto exterior, mas sim na solidariedade que une seus habitantes, na esperança, na constância de luta, no modo de ser dos verdadeiros moradores de barraco”.*²³⁵

Essa visão romântica do favelado, do camponês, como já nos referimos anteriormente, segundo Marcelo Ridenti era típica da intelectualidade brasileira da década de cinquenta e sessenta, que buscava nos trabalhadores do campo e da cidade valores de pureza e solidariedade, que haviam sido abolidos da sociedade moderna capitalista. E com base nesses valores e crenças existentes entre os trabalhadores, que ainda não teriam sido contaminados pelo espírito de cálculo e pelo exacerbado individualismo presentes na modernidade, as esquerdas brasileiras pretendiam implantar no país uma nova sociedade, justa e igualitária, e no limite socialista.²³⁶

A peça é construída por meio de diálogos²³⁷ simples e espontâneos, que são realizados de maneira coloquial, desrespeitando as regras gramaticais, a fim de

²³⁵ Programa de Estréia de *Eles Não usam Black-tie*.

²³⁶ RIDENTI, 2000, p. 25.

²³⁷ “O diálogo é uma das convenções essenciais do drama. O texto dramático, mesmo nas suas formas épicas que introduzem a narração, é inimaginável sem o diálogo. Este, se de um lado é a forma imediata da comunicação humana, é de outro lado, particularmente no seu significado dramático, expressão do conflito, do choque de vontades, da discordância. Se a epopéia, a grande narrativa mítica, é a manifestação da unidade primeva do logos, no drama, que surge em fases posteriores, já se manifesta o

promover uma melhor coerência entre os personagens e o contexto ao qual pertencem. Havia uma preocupação por parte do autor de expressar o que se entendia como fala coloquial do brasileiro, isto é, a chamada “prosódia brasileira”.²³⁸

“MARIA — Fala baixo, tu acorda o pessoal!
 TIÃO — Acorda, não.
 MARIA — É melhó a gente ir andando... é só um pedacinho.
 TIÃO — Prá ficá enterrada na lama? Não senhora, vamo esperá estia.”²³⁹

A construção dramática de *Eles Não Usam Black-Tie* se caracteriza por uma ausência de complexidade, integrando espaço, tempo e ação, possibilitando a sua encenação em qualquer espaço.²⁴⁰ O texto possui poucas rubricas²⁴¹, o que atesta uma ausência de sofisticação cênica. O cenário consiste apenas em um barracão extremamente simples²⁴², localizado em um dos morros cariocas, onde moram os protagonistas, uma família de operários, composta por Otávio e Romana, sua esposa, e por Tião e Chiquinho, seus filhos. Otávio e Tião são operários na mesma fábrica, Romana cuida das tarefas domésticas e ainda lava roupa para fora, e Chiquinho trabalha em uma pequena mercearia.²⁴³

Eles Não Usam Black-Tie é estruturada em três atos, e esses atos são divididos em quadros. No primeiro ato, são apresentados os personagens e delineadas as razões

dia-logos, o logos fragmentado, o surgir de valores contraditórios, defendidos por vontades e paixões antagônicas. No entanto, o logos, embora já dicotômico, continua espírito e como tal possibilita a comunicação além das paixões em choque, além dos impulsos em conflito. A divisão que se estabelece no cerne do diálogo, enquanto ao mesmo tempo separa e une, é um dos fenômenos fundamentais tanto do teatro como do homem”. ROSENFELD, A. “Reflexões Estéticas”. In: *Texto/Contexto*. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 1985, p.41. In: PATRIOTA, 1999, p. 109-110.

²³⁸ Ibid., p. 109.

²³⁹ GUARNIERI, 1966, p. 3.

²⁴⁰ PATRIOTA, 1999, p. 109.

²⁴¹ A rubrica pode ser considerada a intervenção do dramaturgo no texto teatral, com o objetivo de orientar a leitura e/ou encenação da peça, ou em relação à iluminação, figurino, cenários ou interpretação do ator. A rubrica também pode indicar a reação da personagem em situações dramáticas específicas. Geralmente, ela é apresentada entre parênteses e grafada em itálico, para que seja diferenciada dos diálogos. Ibid., p.109.

²⁴² “(Barraco de Romana. Mesa ao centro. Um pequeno fogareiro, cômoda, caixotes servem de bancos. Há apenas uma cadeira. Dois colchões onde dormem Chiquinho e Tião)”. In: GUARNIERI, 1966, p.3.

²⁴³ PATRIOTA, 1999, p.110.

que levarão ao conflito e, conseqüentemente, à ação dramática.²⁴⁴ Nas relações cotidianas no morro, o conflito dramático é deflagrado em decorrência da gravidez inesperada de Maria, namorada de Tião, que leva o casal a precipitar o noivado e a adiantar a data do casamento. Nessas circunstâncias, todas as energias de Tião se canalizam para a preparação do casamento e para os seus sonhos de oferecer à sua mulher e ao seu filho uma vida melhor do que a de sua família e dos habitantes do morro. Em decorrência dessa situação, a notícia dada por seu pai, ao chegar da assembléia sindical, acerca da possibilidade de eclosão de uma greve na fábrica onde trabalham, caso os trabalhadores não consigam o aumento que pleiteiam junto aos patrões, causa uma profunda insatisfação em Tião.²⁴⁵

Nesse contexto, o conflito que desencadeará a ação dramática ocorre devido aos dois motivos expostos acima: a gravidez de Maria e a possível greve na fábrica. Esse conflito se relaciona às diferentes concepções de vida existentes entre pai e filho: ambos são operários na mesma fábrica. Contudo, Otávio é um combativo líder sindical, e por isso acredita que, apenas por meio da sua organização e mobilização, a classe trabalhadora poderá conseguir melhorar suas condições de trabalho e de vida. Tião, criado longe do morro, da família e do ambiente da fábrica, não crê na eficácia de iniciativas coletivas para a solução de problemas particulares. A partir daí, no decorrer da peça, as divergências entre pai e filho se tornam cada vez mais acentuadas.²⁴⁶

Com a decisão do jovem casal de antecipar o noivado, a família de Tião inicia os preparativos para a festa, que ocorrerá no sábado, ao mesmo tempo em que aguarda com expectativa a decisão que será tomada pelos operários na assembléia que acontecerá no

²⁴⁴ “Ação dramática é atividade que combina movimento físico e diálogo; inclui expectativa, preparação e realização de uma mudança de equilíbrio que é parte de uma série de outras mudanças. O movimento em direção à mudança pode ser gradual, mas o processo deve realmente acontecer. A falsa expectativa, a falsa preparação não configuram ação dramática. Esta pode ser simples ou complexa, mas, em todas as suas partes, deve ser objetiva, progressiva e cheia de significado”. PALLOTTINI, R. Introdução à dramaturgia. São Paulo: 1983, p. 44-45. In: PATRIOTA, 1999, p. 110.

²⁴⁵ Ibid., p.110-111.

²⁴⁶ Ibid., p. 110.

mesmo dia. Enquanto organizam a festa, Romana e Otávio se recordam dos problemas que já viveram juntos, da morte da filha Jandira, ao mesmo tempo em que o marido expõe à mulher sua apreensão em relação às atitudes individualistas apresentadas por Tião. A conversa é interrompida com a chegada de Maria e, logo a seguir, com a de Tião, que inicia uma outra discussão acirrada com seu pai por causa da sua descrença em relação à capacidade dos trabalhadores de se manterem unidos e mobilizados o suficiente para realizar a greve.²⁴⁷

Logo depois, a festa se inicia com a chegada dos convidados: todos começam a dançar e a beber alegremente, quando são interrompidos com a entrada abrupta de Bráulio, grande amigo de Otávio, que trabalha junto com ele na fábrica. Bráulio anuncia a decisão da assembléia dos trabalhadores em favor da greve, que eclodirá na segunda-feira. Alguns minutos depois, Romana irrompe de fora eufórica e dá a notícia do nascimento de bebês gêmeos, filhos de Cândida, uma vizinha do morro. Termina o primeiro ato.²⁴⁸

O segundo ato possui um feitiço mais introspectivo e é interposto, visto que nele os personagens buscam se definir mais claramente, e ao fazerem, terminam por reiterar as suas posições anteriores, que irão desencadear o apogeu do conflito e o desfecho final. Tião expõe à sua mãe a sua preocupação com a proximidade de seu casamento, enquanto Otávio briga com seu Antônio, dono do botequim, que acusa os grevistas de serem vagabundos. Jesuíno, amigo e colega de fábrica de Tião, vai ao barraco conversar com ele sobre a greve. Tião reafirma sua posição contrária ao movimento e decide que vai furá-lo, caso esse ocorra de verdade. Contudo, Tião não se exime de tomar posição contra a greve, ao contrário de Jesuíno, que decide furar a greve, mais de conluio com os patrões. Maria, por seu turno, ao ser questionada pelo noivo sobre a possibilidade de

²⁴⁷ PATRIOTA, 1999, p.111.

²⁴⁸ Ibid., p.111.

mudarem para a cidade, nega-se veementemente, afirmando que apenas deixaria o morro, se pudesse levar com ela todos os seus habitantes. Enquanto isso ao som da música cantada por Juvêncio, *Nóis não usa bleque-tais*, termina o segundo ato.²⁴⁹

O terceiro ato se inicia com a greve, Tião sai de casa bem mais cedo, antes de Otávio. Maria conta para Romana que está grávida de Tião, e esta aceita tudo com naturalidade. Tião fura a greve e por isso volta mais cedo para casa, enquanto Otávio e os outros operários ficam na fábrica fazendo piquete. Algum tempo depois, Bráulio chega ao barracão agredindo Tião, e este confessa para Romana e Maria que havia furado a greve. Bráulio também conta sobre a prisão de Otávio, e Romana vai com ele para a delegacia ajudar a libertar o marido. Tião é desprezado pelos amigos e pelo pai que, ao chegar em casa depois de ser libertado, trava o embate final com o filho, em um diálogo construído em terceira pessoa e o expulsa de lá. Maria não vai para a cidade com Tião, ela resolve ficar no morro e criar seu filho, junto dos sogros, para que quando ele crescesse não tivesse o medo que Tião tinha de ser pobre. A greve é vitoriosa e o samba de Juvêncio faz sucesso, passando a ser tocado no rádio, mas em nome de outra pessoa.

Visando à montagem cênica de seu texto, Guarnieri construiu os seus personagens identificados no interior da classe social a qual pertencem. Todos são trabalhadores manuais e vivem no morro. Além disso, são construídos de maneira plana, ou seja, o comportamento de cada um deles não apresenta modificação alguma durante toda a peça.²⁵⁰

²⁴⁹ PATRIOTA, 1999, p.111.

²⁵⁰ “As personagens planas eram chamadas *temperamentos* (Humours) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas”. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade. Tais personagens são facilmente reconhecíveis sempre que surgem; são em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias.” CANDIDO, A. “A personagem do Romance”. In: CANDIDO, A et alli. “A Personagem de Ficção”. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.62-63. In: PATRIOTA, 1999, p. 114.

No entanto, não existe unidade de atitudes entre todos os personagens. Embora todos se encontrem submetidos a condições precárias de vida e trabalho, eles se dividem em dois grupos: de um lado, estão os que encaram a vida no morro sob o ângulo da reciprocidade, do companheirismo e da luta coletiva. De outro lado, estão aqueles que postulam soluções individuais para os problemas coletivos, defendendo o princípio de que a única possibilidade de ascensão social reside na submissão à lógica do sistema, ou seja, em conciliar-se com os donos do poder para, assim, obter vantagens pessoais em detrimento do bem-estar da comunidade. Os primeiros simbolizam os modelos positivos de comportamento, enquanto os segundos se enquadram nos parâmetros negativos.²⁵¹

Otávio, chefe de família dedicado e zeloso é também um aguerrido sindicalista, e um combativo líder grevista, seus compromissos com sua luta política e o sindicato estão em primeiro lugar, embora se preocupe muito com a família.²⁵² Ele deposita total convicção na greve como meio de luta para garantir melhores condições de vida para os trabalhadores, apostando na solidariedade entre os seus companheiros. Portanto, possui uma perspectiva coletiva para obtenção da solução dos problemas que afetam a classe trabalhadora.

Nesse sentido, Otávio é um homem extremamente convicto de suas idéias e por isso não se sente ameaçado com os choques com a polícia, com a possibilidade de perder o emprego ou mesmo de ser preso. Dessa forma, é capaz de se sacrificar totalmente em prol do fortalecimento do seu grupo; suas conquistas são de caráter coletivo e por isso, antes de se preocupar com seus próprios problemas de sobrevivência, interessa-se em contribuir para a crescente politização e conscientização dos seus companheiros de fábrica.

²⁵¹ PATRIOTA, 1999, p. 112.

²⁵² Ibid., p.112.

Romana é uma personagem forte, corajosa e extremamente realista; o seu objetivismo beira o fatalismo, na medida em que ela enfrenta as situações sem mediação alguma. Contudo, ao mesmo tempo ela é extremamente afetuosa e devotada à família. Vive para o marido e os filhos. Sempre esteve ao lado de Otávio, enfrentando todos os problemas, como companheira fiel e prestimosa. Com seus filhos é o exemplo da mãe protetora e carinhosa. A rudeza do cotidiano não lhe subtraiu a alegria de viver. De acordo com o crítico teatral Décio de Almeida Prado:

*“Romana é a figura dramaticamente mais bem desenhada da peça – desafia diariamente a miséria. Mas suas observações cruas, francas, desabusadas, sem circunlóquios, mordazes, chamam os homens para a realidade, neutralizam, como uma nota, levemente ácida, o falso sentimentalismo em que ameaçam cair tantas cenas”.*²⁵³

Por seu turno, o crítico Sábato Magaldi descreveu Romana da seguinte forma:

*“Romana é a criação mais feliz, uma autêntica mãe, como as generosas figuras do teatro de Brecht. A aspereza do trabalho não lhe tira o encanto essencial de viver, que se estende à função de companheira do marido e à de protetora da prole. A cena em que a noiva vai confiar-lhe a gravidez demonstra, na naturalidade e no contentamento com que aceita a revelação, sua íntegra natureza humana”.*²⁵⁴

²⁵³ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.132 a 134.

Exemplos destas considerações sobre a personagem Romana, podem ser encontrados nas seguintes falas: “OTÁVIO – (brincalhão). Tu tá velha e burra! ROMANA – Agüentando o tranco aqui. Tu chega: feijão na mesa. Tu sai: café na caneca. Tu toma banho: camisa lavada. O ordenado não deu? A burra lavou roupa e arranjou a gaita. / OTÁVIO – (brincalhão). E vai me dizê que tu é a única!... / ROMANA – Ah! Tu só tem é prosa! Por que leu no livro. Porque o velho disse, porque o velho falou. Eu sei que se não sou eu a dá murro, nós tava é fazendo o enterro das crianças. Uma já se foi! / OTÁVIO – (após breve pausa). Devia tá uma moçona! / ROMANA – Era bonita a danada... / OTÁVIO – Sabe uma coisa que eu nunca te disse? Tu é valente tôda vida minha velha!... / ROMANA – Chora prá quê? Melhó pra ela. A beleza não durava muito, não. Eu acho que é assim que devia sê. Os filhos deviam morrê antes da mãe! / OTÁVIO – Que é isso velha! / ROMANA – Ora se devia! A mãe devia cuidá dos filhos desde a hora deles enxergá o mundo, até a hora deles dizê adeus. Nas hora do aperto todo mundo berra: “mamãe – na hora de morrê quase nunca ela tá perto. Eu tive perto de Jandira; ela morreu sorrindo; era noite de São João...”. GUARNIERI, 1966, p. 17-18.

²⁵⁴ MAGALDI, 2001, p. 232.

O comentário do crítico acima, pode ser demonstrado no diálogo entre Romana e Maria, quando esta relata à sogra a notícia de sua gravidez: “MARIA – A senhora se lembra de um batizado em Coelho da Rocha que nós fomos? / ROMANA – Se lembro, o Otávio pegou um bruto pifão! Depois daquilo se convenceu que tá ficando velho. / MARIA – Foi bôa a festa. / ROMANA – E depois? / MARIA – Eu fui com Tião, com a senhora... / ROMANA – Com Otávio, Chiquinho, Terezinha, Jesuíno, e daí? Vai falando menina, num precisa tê medo. / MARIA – Nós passamos a noite lá e... a senhora sabe... eu gosto muito do Tião êle gosta de mim... / ROMANA – (com toda a calma. *Calmíssima*). Tu ta grávida, né minha filha? / MARIA – (no mesmo tom). Tô sim senhora. / ROMANA – E é isso que tu tinha p’rá me dizê? / MARIA – Eu estou escondendo de todo mundo, mas não queria escondê da senhora. / ROMANA – Eu tava meia desconfiada mesmo!... / MARIA – Desconfiada? / ROMANA – É. A gente sempre muda de jeito quando fica mulhé de um homem e tu ficou desse jeito. / MARIA – Só não quero que a senhora fique aborrecida!

Tião, o filho mais velho, foi criado pelos padrinhos na cidade, em decorrência dos problemas econômicos enfrentados pela família durante a prisão de Otávio por questões políticas. Sua proximidade do ambiente urbano, suas experiências advindas de uma vivência totalmente diferenciada do seu lugar de origem, o morro, sedimentou em Tião um forte sentimento de ambição e a convicção de que somente adotando um comportamento individualista e estabelecendo acordos com os poderosos poderia obter elevação de seu nível de vida e melhores oportunidades de emprego e colocação social.²⁵⁵

Nesse sentido, embora tenha sido tratado como um simples empregado pelos padrinhos, o fato de ter crescido na cidade e distante de seus familiares consolidou em Tião uma aversão pelo ambiente da favela, onde volta a viver. Por isso, embora nutrisse um grande amor pelos seus familiares e, especialmente, por sua noiva, Maria, ele não se adapta àquele ambiente. Nesse contexto, Tião não consegue conviver com a aspereza, as dores e as dificuldades da vida no morro, que lhe parece extremamente hostil, e por isso acalenta o sonho de deixar a favela e ir morar com sua noiva na cidade.

Para Guarnieri, o personagem Tião,

*“Era fruto do início da sociedade de consumo, de massa mesmo, com essa ideologia toda de comprar, de ter as coisas, de levar vantagem em tudo, individualmente, e vencer pelos próprios meios, pisando no que for, porque a vida é isso, o importante é isso, e qualquer atitude coletiva de luta é desprezada totalmente, como poética, irreal, quixotesca. O pai diz muito bem na peça: ele não é um traidor por covardia, ele é um traidor por convicção, o que é muito pior”.*²⁵⁶

/ROMANA – Eu , por quê? Problema é de vocês! / MARIA – Nós vamo casá. Eu não contei prá ninguém. Mamãe vai fica chateada se souber.../ ROMANA – Pode deixá. Eu não digo nada, não./ MARIA – E o que a senhora acha que eu devo fazê?/ ROMANA – Pari, minha filha! O que é que tu quer fazê?/ MARIA – (sem jeito). Eu sei... Eu digo, devo esperá quieta até casá ? Vou precisá casá no mês que vem!/ ROMANA – Por isso é que Tião tá tão preocupado com o negócio do emprego, não é? / MARIA – Acho que sim... É sim./ ROMANA – Bobagem dêle. A gente sempre se vira na hora “h”! / MARIA – É isso que eu queria contá prá senhora. /ROMANA Tua sorte foi ter encontrado Tião. Êle é bom garôto. Outro talvez te largasse por aí. Tião, não. Não precisa tê medo!/ MARIA – Não tenho, não. Eu sei disso. Por isso é que eu fui mulhé dele... / ROMANA – Até que é gostoso sabê que a gente vai sê avó!” GUARNIERI, 1966, p. 69-71.

²⁵⁵ PATRIOTA, 1999, p.112.

²⁵⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. Guarnieri, arte e democracia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27/09/81.

Maria, embora apaixonada pelo noivo, possui um forte vínculo com a comunidade do morro, e não imagina sua vida longe dali, pois, ao contrário de Tião, identifica-se plenamente com aquele ambiente que, para ela, simboliza solidariedade e companheirismo, o que substitui qualquer tipo de conforto que possa existir na cidade. Nessa perspectiva, Maria vive absolutamente integrada no morro, pois ali se sente protegida, e discorda veementemente das atitudes individualistas de Tião, como a de furar a greve, mesmo sabendo que ele agiu daquela forma, não por covardia, mas, especialmente, por se preocupar em dar uma vida mais digna e melhor a ela e ao filho.

Os demais personagens são secundários: Chiquinho e Terezinha, sua namorada, representam a pureza e a espontaneidade que permeiam as relações no morro e auxiliam a compor o universo familiar. Dalva é mulher de Jesuíno, o típico malandro inescrupuloso e desonesto, que faz o que for preciso para alcançar seus objetivos pessoais e subir na vida. Desse modo, ele faz acordo com os patrões para conseguir vantagens profissionais na fábrica e, em troca, delatar os líderes da greve. João, irmão de Maria, representa sua família na festa de noivado, que acontece no barracão da família de Otávio. Bráulio, companheiro de luta de Otávio, com quem trabalha na fábrica, assume o papel de transmitir três notícias que provocam a ação dramática: o início da greve, a não adesão de Tião ao movimento e a prisão de Otávio.²⁵⁷

Para concluir a análise dos personagens de *Black-Tie*, consideramos pertinente destacar as reflexões do diretor e do autor da peça, respectivamente, quando ela foi encenada. José Renato teceu o seguinte comentário:

“Com seu primeiro trabalho consegue Guarnieri retratar um ambiente nosso com relativa fidelidade, porém com emoção autêntica; sua obra revela o carinho intenso que ele tem pelas personagens e pelo ambiente que o inspirou; é construtiva porque confia, e sua mensagem é de compreensão e justiça. Confia nos homens, acredita nas motivações: cada um de nós é sincero consigo mesmo e segue sempre sua própria consciência; assim

²⁵⁷ PATRIOTA, 1999, p.112.

*agem todas as personagens da peça de Guarnieri, e, por isso mesmo, se estabelece o conflito entre elas. As convicções de Tião e de Otávio formam o tema principal; a consciência de si mesma que Maria possui; a força, a clareza de idéias e a consciência do real valor das coisas que existe em Romana completam o quarteto principal de criaturas que, sem usar “black-tie”, estão tão intimamente ligadas à nossa vida e aos nossos problemas. (...) Em nossa opinião, não poderíamos comemorar de maneira mais honrosa nosso terceiro ano de vida”.*²⁵⁸

Por sua vez, seguindo o raciocínio de José Renato, Guarnieri declarou em relação aos seus personagens:

*“Um conflito central move minhas personagens — a luta entre duas formas de pensar. De um lado a falta de perspectiva, o desajustamento, o medo da vida de um Tião. De outro — a ideologia de Otávio, o sentimento profundamente proletário de Romana, Maria e dos verdadeiros moradores de barraco. Nos diálogos preferi a simplicidade, procurando não esquecer a beleza de certos modismos da linguagem popular; nas personagens, além de seu conteúdo humano, pretendi sintetizar uma maneira toda particular de ser. Sem dúvida, alguém com maior experiência de vida, extrairia mais de ambiente tão rico em conteúdo dramático. Creio, no entanto, que minha juventude atuou como fator positivo no sentido de observar essas personagens sem preconceito algum.”*²⁵⁹

Nessa perspectiva, o conflito central da peça gira em torno dos valores proletários e da consciência de classe existente em Otávio, Romana, o filho mais novo Chiquinho, sua nora Maria e seus companheiros de fábrica; e de outro lado, das atitudes individualistas de Tião e de seu amigo Jesuíno, que não acreditam nos mecanismos de luta coletiva de uma classe como condição para o seu fortalecimento, na medida em que, para eles, a única forma de conseguir melhorar de vida é se aliando aos poderosos.

Sendo assim, as divergências entre Otávio e seu filho Tião representam as diferenças de valores e crenças existentes entre os dois grupos de personagens mencionados acima. Nesse sentido, essa acirrada discussão entre pai e filho a respeito da greve expressa claramente a nítida divisão de pensamento que separa os dois personagens de Guarnieri:

“TIÃO — Tem uma nota sobre a greve na primeira página!... / OTÁVIO — Se até as oito horas da noite não derem o aumento, greve geral na metalúrgica! / TIÃO — Ninguém tem peito, pai! / OTÁVIO — Como não

²⁵⁸ Programa de Estréia de *Eles Não Usam Black-Tie*.

²⁵⁹ *Ibid.*

tem peito? Tá esquecido do ano passado? / TIÃO — Eu não tava lá. / OTÁVIO — Mas eu estava! Deram o aumento ou não deram? / TIÃO — Deram parte do aumento, parte! E mesmo assim porque tôdas as categorias aderiram! Mas agüentá o tranco sôzinho, ninguém. / OTÁVIO — Espera só a assembléia de hoje e vai ver se tem peito ou não! Eu tinha avisado, hein! O ano passado entramos em acôrdo com o patrão e foi o que se viu. Agora aprenderam / TIÃO — E por que entraram em acôrdo? / OTÁVIO — Porque parte da comissão amoleceu... / TIÃO — Tá vendo, t'ái! Se, em greve de conjunto metade da turma amoleceu... / OTÁVIO — Metade da turma não senhor! Metade da comissão. / TIÃO — E então? / OTÁVIO — E então, o quê? Eram pelêgos! A turma topava mas tinha meia dúzia deles que eram pêlegos. A turma topava, os pelêgos deram pra trás. / TIÃO — Não, pai. Pro senhor, quem não pensa como o senhor é pelêgo... / OTÁVIO — Nada disso! Eram pelêgos no duro. T'ái a prova: tá tudo bem arrumado na fábrica. Tudo chefe e fiscal. O que é isso? Peleguismo, traidores da classe operária... / TIÃO — Então metade da turma lá da fábrica é pelego, porque tá tudo com mêdo da greve! / OTÁVIO — (*furioso*). Não diz besteira, seu idiota! A turma que t'ái é a mesma turma que fêz greve o ano passado e que agüentou tropa de choque em 51... / TIÃO — E por isso mesmo 'tão cansados e não querem sabê de arriscá o emprego... / OTÁVIO — Tu tá discutindo como um safado!... Pois fica sabendo que lá tem operário e não menino família prá medrá./ Romana — Não grita tanto homem! Só vive discutindo política! (*pega mais sanduíches e sai*). / OTÁVIO — (*baixando a voz*). Tu vai me dizê com o resultado da assembléia de hoje! (*pausa*). / TIÃO — Os pelêgo que furaram a greve o ano passado tão bem de vida, é? / OTÁVIO — Depende do que tu chama de bem de vida. Pra mim êles estão na merda, merda moral que é pior! Se venderam, né! / TIÃO — É! (*pausa*). Eu queria casá daqui a um mês, pai! / OTÁVIO — Bom! / TIÃO — O senhor gosta de Maria, não é, pai? / OTÁVIO — Pode ser uma boa companheira! / TIÃO — Ela é diplomada, sabia! / OTÁVIO — Tua mãe me disse... Que é que tem isso? Diploma não vale nada. Êsse govêrno que t'ái é tudo diplomado! Analfabeta mas honesta, mal educada, falando errado mas com... com aquê (procurando), aquê treco que só a gente tem aqui dentro. (*bate no peito*). Essa é a mulhé que eu queria pra meu filho... / TIÃO — Além de tudo, ela tem êsse... treco, pai! / OTÁVIO — Sei não. Tu parece que não tem... / TIÃO — Por quê? / OTÁVIO — Tu tem mêdo... / TIÃO — De quê? / OTÁVIO — Uma porção de mêdos... Um é de perdê o emprego. / TIÃO — Não é mêdo... / OTÁVIO — Então por que tu foi vê se arrumava emprego no escritório da fábrica? / TIÃO — Ganha mais. / OTÁVIO — Tu também procurou na farmácia do Dalmo... lá ganha menos... / TIÃO — Foi só pra ter uma idéia... / OTÁVIO — Sinceramente? / TIÃO — Não tenho nada prá escondê!... / OTÁVIO — Tu acha que agüenta as luta da fábrica sem mêdo!... / TIÃO — Se os outros agüentá. / OTÁVIO — Se não agüentasse? / TIÃO — O senhor acha que a turma vai topá a greve? / OTÁVIO — A assembléia é hoje à noite. O Bráulio tá lá, êle vem com as novidade... t'ái um que tem êsse tal treco... Emprestou dinheiro pra nós... É capaz de vender as calças prá prestá um favor... / TIÃO — Tem poucos assim! / OTÁVIO — Engano! / TIÃO — Ninguém vale nada, pai! / OTÁVIO — Como você tem mêdo! / TIÃO — (*irritado*). Mas mêdo de que, bolas! / OTÁVIO — (*impertubável*). De ser pobre... da vida da gente! / TIÃO — (*com um gesto de quem afasta os pensamentos*). Ah! T'ou é nervoso... t'ou apaixonado, pai... Não liga, não!"²⁶⁰

Dessa forma, a falta de convicção de Tião não apenas na eficácia da luta coletiva como também na capacidade de organização de sua classe, aliada à sua absoluta

²⁶⁰ GUARNIERI, 1966, p. 23-26.

descrença em relação ao caráter dos homens – para ele ninguém presta – e por fim, a sua aversão à vida do morro e o seu profundo medo de continuar vivendo naquela favela e ter a mesma vida de sua família, contrapõem-se de maneira contundente à consciência de classe de Otávio, à sua coragem para enfrentar a vida no morro, como também à sua absoluta certeza de que, apenas por meio da organização e de muita luta, a classe operária poderia obter melhorias em suas condições de trabalho e de vida.

Essa forte discussão entre pai e filho a respeito da capacidade ou não de organização da classe operária acentuou ainda mais as diferenças de posicionamentos existentes entre eles, na medida em que delineou de forma bem clara a posição de cada um acerca da eficácia da greve enquanto forma de luta dos trabalhadores para obter melhores salários. Nesse contexto, a não adesão de Tião ao movimento, seguida da prisão de Otávio, deixou bem clara a total impossibilidade de conciliação entre eles, determinando o desfecho final da peça, que se deu com o seguinte diálogo:

“TIÃO — (*a Otávio*). Eu queria conversá com o senhor! / OTÁVIO — Comigo? / TIÃO — (*firme*). É. / OTÁVIO — Minha gente, vocês querem dá um pulo lá fora, êsse rapaz quer conversá comigo. / ROMANA — Eu preciso mesmo recolhê a roupa! / JOÃO — Já vou indo, então. Até logo, seu Otávio, e parabéns! / OTÁVIO — Obrigado! (*saem. Tião e Otávio ficam a sós*). / OTÁVIO — Bem, pode falá. / TIÃO — Papai... / OTÁVIO — Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Êle deixou um recado comigo, mandou dizê p’ra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu p’ra você tomá outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve! / TIÃO — Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa — não foi por covardia! / OTÁVIO — Seu pai me falou sobre isso. Êle também procura acreditá que num foi por covardia. Êle acha que você até teve peito. Furou a greve e disse p’ra todo mundo, não fêz segrêdo. Não fêz como o Jesuíno que furou a greve sabendo que tava errado. Êle acha, o seu pai, que você é ainda 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! / TIÃO — Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai... / OTÁVIO — Vá dizendo... / TIÃO — Que o filho dêle não é um “filho da mãe”. Que o filho dêle gosta de sua gente, mas que o filho dêle tinha um problema e quis resolvê êsse problema de maneira mais segura. Que o filho é um homem que quer bem! / OTÁVIO — Seu pai vai ficá irritado com êsse recado, mas eu digo. Seu pai tem outro recado p’ra você. Seu pai acha que a culpa de pensá dêsse jeito não é sua só. Seu pai acha que tem culpa... / TIÃO — Diga a meu pai que êle não tem culpa nenhuma. / OTÁVIO — (*perdendo o controle*). Se eu te tivesse educado mais firme, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente... / TIÃO — Meu pai não tem culpa. Êle fêz o que devia. O problema é que eu não podia arriscá nada. Preferi tê o desprezo de

meu pessoal p'ra poder querer bem, como eu quero querer, a 'tá arriscando a vê minha mulhé sofrê como minha mãe sofre, como todo mundo nesse morro sofre! / OTÁVIO — Seu pai acha que êle tem culpa! / TIÃO — Tem culpa de nada, pai! / OTÁVIO — (*num rompante*) E deixa êle acreditá nisso, se não, êle vai sofrê muito mais. Vai achar que o filho dêle caiu na merda sòzinho. Vai achar que o filho dele é safado de nascença. (*acalma-se repentinamente*). Seu pai manda mais um recado. Diz que você não precisa aparecê mais. E deseja boa sorte p'ra você. / TIÃO — Diga a êle que vai ser assim. Não foi por covardia e não me arrependo de nada. Até um dia (*encaminhando-se para a porta*). / OTÁVIO — (*dirigindo-se ao quarto dos fundos*). Tua mãe, talvez, vai querê falá contigo... Até um dia!"²⁶¹

Após esse rompimento com o pai, Tião tem a conversa final com sua noiva, na qual se evidencia claramente a distinção de concepções entre os dois. Nessa intervenção, a profunda tristeza de Maria demonstra claramente sua grande decepção com a atitude do noivo e, portanto, sua total identificação com o posicionamento de seu sogro, com a sua comunidade e com a vida no morro.

“MARIA — (entrando). Tu vai embora? / TIÃO — Tu já não desconfiava? / MARIA — E agora? / TIÃO — Tá tudo certo. Não perdi o emprêgo, nem vou perdê. A greve tá com jeito de dá certo, vou ser aumentado. Tu vai receber aumento na oficina. Nós vamos p'ra um quarto na cidade, nós dois. Depois, vem o Otávinho e vamos levando a vida, não é assim? (...) / MARIA — Deixá o morro, não! Nós vamo sê infeliz! A nossa gente é essa! Você se sujou!... Compreende! / TIÃO — É que eu quero bem! ... Mas não foi por covardia! / MARIA — Foi... foi... foi... foi por covardia... foi! / TIÃO — (*aflito*) Maria escuta! ... (*a Romana*). Mãe, ajuda aqui! (*Romana não se mexe*) ... Eu tive... Eu tive... / MARIA — Mêdo, mêdo, mêdo da vida... você teve!... Preferiu brigá com todo mundo, preferiu o desprezo... Porque teve mêdo!... Você num acredita em nada, só em você. Você é um convencido! / TIÃO — Dengosinha... Não é tão ruim a gente deixá o morro. Já é grande coisa!... Você também quer deixá o morro. Depois a turma esquece, aí tudo fica diferente!... / MARIA — Eu quero deixá o morro com todo mundo: D.Romana, mamãe, Chiquinho, Terezinha, Ziza, Flora... Todo mundo... Você não pode deixá sua gente! Teu mundo é esse, não é outro!... Você vai sê infeliz! / TIÃO — (*já abafado*). Maria, não tem outro jeito!... Eu venho buscar você! (...) / MARIA — Não vou... não vou!... / (...) MARIA — Eu acreditei... eu acreditei que tu ia agi direito... Não tinha razão p'ra brigá com todo mundo... Tu tinha emprêgo se perdesse aquêle... Tu é moço... Tinha o cara do cinema... / TIÃO — (*irrita-se cada vez mais. Uma irritação desesperada*). Mariinha, não adiantava nada!... Eu tive... eu tive... / MARIA — Mêdo, mêdo, mêdo... / TIÃO — (*num grande desabafo*). Mêdo, está bem Maria, mêdo!... Eu tive mêdo sempre!... A história do cinema é mentira! Eu disse porque eu quero sê alguma coisa, eu preciso sê alguma coisa !... Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo? Tá me entendendo? A greve me metia mêdo. Um mêdo diferente! Não mêdo da greve! Mêdo de sê operário! Mêdo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!... / MARIA — Sòzinho não adianta!... Sòzinho tu não resolve nada!... 'tá tudo errado! / TIÃO — Maria, minha dengosa, não chora mais! Eu sei, 'tá errado, eu entendo, mas tu também tem que me

²⁶¹ GUARNIERI, 1966, p. 83-85.

entendê! Tu tem que sabê por que eu fiz! / MARIA — Não, não... Eu não saio daqui! (...) / TIÃO — Não posso ficá, Maria... Não posso ficá!... / MARIA — (*para de chorar. Enxuga as lágrimas*). Então, vai embora... Eu fico. Eu fico. Eu fico com Otávinho... Crescendo aqui êle não vai tê medo... E quando tu acreditá na gente... por favôr... volta! (*sai*). / TIÃO — Maria espera!... (*correndo, segue Maria. Pausa*). / OTÁVIO — (*entrando*). Já acabou? ROMANA — Vai falá com êle, Otávio... Vai! / OTÁVIO — Enxergando melhó a vida, êle volta”.²⁶²

Nesse último trecho da peça de Guarnieri todas as posições ficam bem demarcadas: Tião reconhece o seu *medo*, que significa não o medo da greve em si, na medida em que não furou o movimento por covardia, pois ao contrário de Jesuíno, assumiu desde o início a sua atitude. Assim, o medo de Tião era continuar vivendo sempre aquela vida de operário no morro, com a qual nunca se identificou. Para ele, envolver-se em qualquer movimento coletivo, na fábrica ou com os habitantes do morro, torná-lo-ia cada vez mais preso àquela comunidade e àquele tipo de vida e o afastaria cada vez mais de seus sonhos de obter ascensão social e viver na cidade.

Todavia, a firmeza e determinação de Maria em continuar vivendo na favela com a família de Tião revelam a necessidade do autor em externar sua posição perante o público, contrária às atitudes de Tião. Desse modo, Maria, mesmo amando muito o noivo, preferiu se sacrificar separando-se de seu amado, por não acreditar e não aprovar o seu comportamento individualista e também por não querer que seu filho se espelhasse no pai, mas pelo contrário, no sogro, Otávio, cujos valores e comportamento ela muito admirava.

A identificação de Maria com as atitudes do sogro exclui a tese do possível conflito de gerações existentes no texto, pois se assim fosse ela se identificaria com Tião, e por outro lado, afirma a influência do meio no comportamento das pessoas.²⁶³ Como foi criada no morro, Maria se sentia absolutamente à vontade naquele ambiente e apoiava a luta dos trabalhadores de sua comunidade, identificando-se com os interesses

²⁶² GUARNIERI, 1966, p. 86-90.

²⁶³ PATRIOTA, 1999, p.116.

da coletividade, ao contrário de Tião, que cresceu na cidade, e, portanto, tinha aversão àquele tipo de vida, pois compartilhava os valores pequeno-burgueses predominantes no ambiente urbano.

Por sua vez, Otávio, após ter rompido com filho e tê-lo mandado embora de casa, ainda alimentava a esperança de sua regeneração, ao comentar com a mulher que acreditava que Tião, após conhecer mais a vida, voltaria para a sua gente. Todavia, na conjuntura dos anos 50, na qual a peça foi escrita e encenada, os valores pequeno-burgueses de Tião, suas ambições pessoais, sua total falta de convicção política, o desejo de *vencer custe o que custar, não importa o que se tenha que fazer*, o excesso de pragmatismo, constituíam-se em atitudes que estavam se tornando cada vez mais comuns em decorrência do acelerado crescimento do consumo de massas no país, que contribuiu para o desenvolvimento de comportamentos semelhantes ao do Tião.

Após caracterizar os personagens e tecer o resumo do enredo da peça, podemos concluir que a temática central de *Eles Não Usam Black-Tie*, gira em torno da necessidade de organização e mobilização da classe trabalhadora como condição fundamental para aprimoramento da sua consciência de classe e para o fortalecimento de suas lutas. A fim de obter tal intento, Guarnieri cria um conflito no interior de uma família de operários, opondo pai e filho. Desse modo, como atesta Rosangela Patriota, os operários de Guarnieri, ao atualizarem cenicamente o debate acerca da importância da mobilização social como meio de fortalecer a classe trabalhadora, inauguram uma nova perspectiva teatral acerca da realidade política e econômica do país.²⁶⁴

Nessa perspectiva, Vianinha, em um dos seus comentários acerca da peça de Guarnieri, destacava que um dos aspectos mais importantes desse texto foi contribuir para questionar o estereótipo de que os favelados eram sempre bandidos, malandros e

²⁶⁴ PATRIOTA, 1999, P.113

acomodados. Assim, *Black-Tie* colocou em evidência a idéia de que os habitantes do morro eram capazes de agir enquanto sujeitos históricos, com idéias próprias e que, nessa medida, como os indivíduos pertencentes a outras classes sociais, também se preocupavam em construir uma sociedade alicerçada em critérios de moralidade e de solidariedade. Então, para Vianna:

*“Pela primeira vez, diante de um público extasiado, o homem do povo entra, senta, fala, briga. Guarnieri, ainda que de forma romântica, comunica à classe média que o favelado está na favela, sem navalha na mão, também atrás de uma moralidade para o mundo, procurando compreender sua situação e agir, como todos. E que, como todos, recusa-se a aceitar o destino que penosamente cumpre. Que, como todos, o favelado tem também um alma incandescente - não são acomodados ou despreocupados”.*²⁶⁵

Nessa perspectiva, segundo Vianna uma das razões que explicam o enorme êxito obtido pela peça de Guarnieri de público e de crítica residia principalmente no fato de que a carpintaria do texto favorecia a sua transmissão e contribuía para aumentar a intensidade do relacionamento com o público. A peça comunicava teatralmente, isto é, conseguia atingir as platéias, na medida em que transmitia vivências, representações e emoções familiares ao público brasileiro, e de forma especial ao público popular²⁶⁶.

Seguindo a linha de raciocínio de Vianna, Paulo José, em seu lembrar acerca de *Black-Tie*, comentou o seguinte:

*“As pessoas se divertem com aquele espetáculo, se comovem, se emocionam. Existe basicamente, identificação humana mesmo. No Black-Tie, tem um tipo de humanidade de mãe, Romana, do líder sindical, Otávio e o conflito do filho, a relação de amor do filho com a namorada no morro. Quer dizer, uma história romântica, singela, mas extremamente popular, a história! Todas as experiências do Black-Tie em ambientes mais populares, fora do espaço teatral, de circo, de pavilhão funcionavam admiravelmente. Black-Tie funcionava muito”.*²⁶⁷

Dessa maneira, as montagens de *Black-Tie* em ambientes populares se adequavam plenamente porque Guarnieri conseguiu em seu texto captar, extrair e

²⁶⁵ VIANNA FILHO, 1983, p. 123.

²⁶⁶ Ibid., p. 50.

²⁶⁷ JOSÉ. In: Roux, 1991, p. 448.

recriar experiências, sensibilidades e valores efetivamente vinculados ao cotidiano das camadas populares. Acrescentando-se a isso, a linguagem cênica e verbal do texto contribuía sobremaneira para intensificar a identificação do público com o espetáculo.

Desse modo, segundo Paulo José:

“O Black-Tie tinha alguma coisa de um realismo... era um realismo psicológico, dentro da idéia de Stanislavski, mas esses elementos de naturalismo teatral é que funcionavam admiravelmente, porque a Romana fazia café em cena. Não só você tem a água fervendo, como você tem a fumaça, como tem o aroma do café que irradia pelo teatro. Isso é uma coisa incrível, uma cena toda, fazendo café.

E o final da peça era fantástico: era aquela mulher catando, solitária na cena, catando feijões em cima da mesa e os feijões caíam numa bacia... aquele ruído de feijão caindo numa bacia que é uma imagem que não há quem não conheça aquilo como sentimento... E há uma absoluta familiaridade com aquela imagem.

São imagens populares e não existia nenhuma barreira para a compreensão desse teatro. Era um teatro que passava, vazava diretamente. E pessoas como Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio e mesmo Guarnieri e Vianinha tiveram sempre uma vivência muito popular; a linguagem era popular.

*O pai e a mãe de Guarnieri eram músicos, o maestro Eduardo era músico, a mãe tocava harpa, então eles ficavam no Teatro Municipal e Guarnieri passava o fim de semana na favela com a empregada deles, com a crioula. Por isso tinha uma vivência muito grande do cotidiano, do jeito de falar, do comportamento. Isso tudo tem muito dentro do Black-Tie. Nesse sentido, é uma peça que tem alguma coisa vista de uma perspectiva popular. Não tem, nessas peças, um preconceito sobre o que é o povo. Tem uma vivência do povo”.*²⁶⁸

Sendo assim, *Black-Tie* funcionava muito bem, porque além de retratar experiências comuns ao povo brasileiro por meio de uma estética realista que favorecia ainda mais identificação da platéia com o texto, seus personagens expressavam uma enorme autenticidade, justamente por terem sido inspirados nas vivências do próprio autor no ambiente do morro, onde passou muitos finais de semana com a família de sua empregada Margarida. Nesse sentido, os personagens de *Black-Tie* eram representativos da grande maioria da população brasileira, na medida em que eram trabalhadores habitantes de uma favela carioca, envolvidos com os seus problemas cotidianos de sobrevivência.

²⁶⁸ JOSÉ. In: Roux, 1991, p. 449-450.

Nessa perspectiva, Guarnieri, ao falar sobre os textos que produziu e os personagens que construiu, todos eles calcados em sua percepção acerca da realidade brasileira, sempre fez questão de frisar o seguinte:

*“Devo tudo isso a uma crioula, Margarida de Oliveira, carioca, que trabalhava em minha casa. Meus pais saíam e ela me levava para passear nos subúrbios, favelas, bocas de bicho. Aquele contato marcou muito minha vida, as conversas, os problemas de cada um, tudo discutido e mostrado livremente. Foi através de Margarida que eu tive o primeiro contato com os cortiços do catete. Sua mãe se chamava Romana, e foi esse o nome que dei à personagem-mãe na peça. Era uma velhinha incrível, analfabeta, mas com uma fabulosa experiência de vida, cheia de sabedoria e clareza. A da peça tem todos os elementos da Romana, mas evidentemente, nós não conseguiremos fazer uma Romana como a verdadeira. Ela tinha uma visão de vida que era espetacular. Ela jamais se impunha, mas sempre se impunha”.*²⁶⁹

Dessa forma, a brasilidade e autenticidade dos personagens de *Black-Tie* foram muito favorecidas pelas vivências de infância do autor, que propiciaram a ele um intenso contato com as camadas populares, como também pela preocupação central com o ser humano, que sempre norteou o seu trabalho:

*“O negócio é o seguinte: o meu teatro é muito mais preocupado com o homem mesmo. E não em defesa de alguma tese. Fico preocupado em observar as coisas que estão aí e refletir sobre o que vejo, mas tendo como ponto fundamental os homens e suas relações. (...) Black-Tie foi realmente maravilhosa. Não só pelo fato de ser verdadeira, mas por ser autêntica. A peça foi importante pelo aspecto de introduzir a temática urbana e trazer à baila problemas sociais. A ação se passa no morro, na década de 50, porque essa era a minha vivência de infância e juventude, mas a peça ultrapassou essa ambientação; essa história ocorreria em qualquer ambiente proletário, na periferia de qualquer cidade grande”.*²⁷⁰

Nesse sentido,, a humanização de um conflito político foi um grande mérito da peça de Guarnieri, pois, segundo ele: *“desde cedo me sentia dividido entre a ação política concreta e o caminho mais contemplativo da ação cultural e artística. Eles Não*

²⁶⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Folha Metropolitana - São Bernardo do Campo - Estado de São Paulo, 20/02/76.

²⁷⁰ Ibid..

Usam Black-tie, de certa forma, nasceu de uma espécie de tentativa de conciliar os dois caminhos".²⁷¹

Além da temática e dos personagens extremamente populares, o despojamento cênico e a inexistência de complexidade dramática conferiam a *Black-Tie* um caráter extremamente popular e que, portanto, simbolizava o projeto de trabalho do Teatro de Arena, que se consubstanciava em construir uma dramaturgia centrada no enfoque dos conflitos vivenciados pela classe trabalhadora, na medida em que, como assinalava Vianinha:

“O Teatro de Arena de São Paulo sustenta sua programação no autor brasileiro. Não qualquer autor brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras. A qualidade artística era importante; mas a temática, a posição, a postura talvez fossem decisivas. (...) Estas atitudes, na época, no seu furor, produziram frutos extraordinários. O autor nacional ganha uma casa, experimenta, debate, faz seminários, começa a existir culturalmente, lota o teatro.(...) É fundamental lembrar que Guarnieri não seria montado sem a existência de um movimento geral de renovação. Pior — não escreveria peças”.²⁷²

Nesse contexto, embora Guarnieri tivesse escrito *Black-Tie* em um momento em que significativos setores da sociedade brasileira apostavam na ação coletiva para transformar a sociedade, ele foi elogiado por uma boa parcela da crítica e do público, por não condenar o personagem Tião.²⁷³

Voltando a falar sobre o seu texto em uma entrevista que realizou em 2000, quando já estava com 65 anos de idade, Guarnieri ressaltou que o individualismo extremado e pernicioso estava mesmo no personagem Jesuíno. *“Ele é o malandrão impregnado dessa ideologia individualista que mais tarde se propagaria e daria*

²⁷¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Folha Metropolitana - São Bernardo do Campo - *Estado de São Paulo*, 20/02/76.

²⁷² VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 123.

²⁷³ GUARNIERI, Gianfrancesco, op.cit.

naquela famosa frase dita pelo jogador de futebol Gérson em um anúncio, e que ficou conhecida como lei de Gérson: “o importante é levar vantagem em tudo, certo?”.²⁷⁴

Nessa perspectiva, segundo Guarnieri, o caso de Tião foi um pouco diferente do caso de Jesuíno, uma vez que ele assumiu o seu ato como forma de luta – ainda que equivocada porque individual – e não tentou ficar em cima do muro como o seu amigo. Assim, de acordo com o dramaturgo:

*“Embora jamais tenha acusado Tião, nem na época, eu discordava dele e me identificava plenamente com Otávio. Todavia, ninguém poderia ir contra o fato de Tião desejar uma vida melhor para sua mulher e seu futuro filho. Otávio julgou o filho com excessivo rigor; Tião não está querendo iates, mas apenas uma vida melhor e mais digna para sua mulher e seu filho. Mas para Otávio os desejos do filho eram pequenos burgueses. Eu também era mais radical”.*²⁷⁵

Por outro lado, entre as críticas negativas que Guarnieri recebeu na época, da encenação de sua peça, estava a de ter idealizado o morro e seus habitantes. Todavia, segundo ele:

*“Esta era a visão de quem tem uma grande perspectiva, de quem tinha muito nítida a possibilidade de superação dos problemas sociais. Hoje a diferença fundamental esta na densidade demográfica: são milhares de trabalhadores e desempregados que, para sobreviver se submetem ao poder daquela espécie de prefeitura local gerenciada pelo traficante de drogas”.*²⁷⁶

Assim, Guarnieri, ao final da entrevista, lamentou o fim da utopia comunista como contraponto fundamental ao capitalismo:

*“A utopia socialista representava um contraponto dialeticamente perfeito, porque permitia avanços. Acreditava-se numa forma de vida mais bela e a grande aventura era lutar para transformar o alcançável; agora que o mercado virou fetiche, isso de belo não interessa mais, o negócio é prático, bufunfa, dinheiro no bolso. O sonho determina um tipo de expressão; o poeta escreve a partir da realidade, do contrário não é criação artística e sim delírio ou desabafo”.*²⁷⁷

²⁷⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. Peça foi criada num momento de forte intuição. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/02/2000.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Ibid.

Desse modo, foi acreditando em seus sonhos e se inspirando em uma realidade concreta que Guarnieri escreveu sua primeira peça, em 1956, quando tinha apenas vinte e um anos de idade, então, segundo ele:

*“A idéia de escrever “Eles Não Usam Black-tie” surgiu de uma necessidade, necessidade de escrever sobre minha gente. É com profundo reconhecimento que me recordo daqueles que me proporcionaram os primeiros contatos com gente do morro lá no Rio de Janeiro. É nesse ambiente da favela carioca que situei meus personagens — operários e mulheres de operários — gente que se aboleta em favelas tristes, dando com seus amores, sentimentos e anseios, seus sambas e suas lutas, características fundamentais do povo brasileiro. Turistas, e muitos brasileiros também costumam contemplar as favelas. Contemplam-nas como coisa estranha e misteriosa, espécie de “Casbah” nacional. O morro — esconderijo de malandros perigosos, ladrões, gente má. O samba e a escola de samba dariam uma cor toda especial à favela. Poucos se lembram do operário cansado, o verdadeiro morador de barraco. É dele que falo. (...) O drama da favela é vivido pelo verdadeiro morador de barraco. (...) Não procuro enaltecê-los ou romantizá-los, apenas mostrá-los como personagens altamente dramáticos que são.”*²⁷⁸

Em última instância, a história de Otávio, Romana, Tião, Maria, Chiquinho, Tezinha, retratada em *Black-tie*, simboliza, de acordo com as palavras do próprio autor, *características fundamentais do povo brasileiro*. Desse modo, a peça de Guarnieri, alicerçada em uma brasilidade cotidiana, com o qual o espectador se identificava imediatamente, constitui-se em um valioso documento representativo do imaginário de uma geração de homens e mulheres, velhos e jovens, pobres e assalariados de baixa renda, enfim, pessoas comuns que durante a década de cinquenta no Brasil partilharam sonhos, idéias, crenças e sensibilidades *e que lutavam por reformas que ampliassem seus direitos políticos, econômicos e sociais e que distribuíssem a renda nacional de maneira mais justa*²⁷⁹.

Nesse contexto, as camadas populares se engajaram a maneira delas e participaram de forma ativa, juntamente com sindicalistas, estudantes, artistas, comunistas, trabalhistas da luta pela implementação de um projeto político e social de

²⁷⁸ Programa de Estréia de *Eles Não Usam Black-Tie*.

²⁷⁹ FERREIRA, 2005, p.13

libertação nacional, com suas propostas de soberania nacional e da realização de reformas que modificassem o perfil econômico e social do país.²⁸⁰

Nesse sentido, a imensa ressonância obtida pelo texto de Guarnieri naquele contexto se explica na medida em que, existia naquele período uma forte solidariedade social e uma grande esperança de se conquistar uma sociedade mais justa e igualitária. E *Black-Tie*, ao apostar nas perspectivas de lutas coletivas e denunciar as posturas individualistas que levavam ao isolamento, como ocorreu com Tião, acabava por referendar as utopias existentes no país, naquela conjuntura.

Em última análise, o texto de Guarnieri se tornou um símbolo de uma dramaturgia nacional, pois além de introduzir no palco personagens tipicamente brasileiros, evidenciava uma questão que se encontrava no centro do debate político e social que ocorria no Brasil nos anos 50: a importância do desenvolvimento da conscientização política da classe trabalhadora para o fortalecimento do projeto de libertação nacional que estava sendo elaborado no país por segmentos significativos da sociedade brasileira.

A RECEPÇÃO DE ELES NÃO USAM BLACK-TIE

Quando *Eles Não Usam Black-Tie* estreou em 22 de fevereiro de 1958, o Teatro de Arena completava três anos de existência em sede fixa. No ano anterior, o Arena continuou mantendo um repertório eclético, marcado, sobretudo, pela encenação de peças de autores da moderna dramaturgia estrangeira. Das seis peças encenadas pela companhia em 1957, apenas duas eram brasileiras: *Só o Faraó tem alma*, de Silveira Sampaio e *Marido Magro, Mulher Chata*, de Augusto Boal.

²⁸⁰ FERREIRA, 2005, p.13.

Contudo, as montagens do Arena, nesse ano, não obtiveram grande repercussão no cenário teatral paulista. Após o fracasso de público, da peça irlandesa *Juno e Pavão* de Sean O' Casey, encenada por Augusto Boal, em meados de 1957, o Arena passou a sofrer sérias dificuldades financeiras, então, segundo Guarnieri, a companhia para sobreviver, voltou a fazer comediazinhas despreziosas, que também fracassaram. Para sobreviver, Boal e Vianinha tiveram que sair do grupo, ingressando em outras atividades²⁸¹

Em janeiro de 1958, o Arena encenou *A mulher do Outro* de Sidney Howard, que como os espetáculos anteriores não obteve sucesso, a crítica foi completamente desfavorável ao espetáculo, como podemos exemplificar com uma publicação do Estado de São Paulo:

*(...) Ninguém desconhece que o TA que o TA atravessa uma crise pelo malogro das últimas apresentações. Deve o grupo para reecontrar a fase anterior de prestígio e aceitação, recompor com urgência o elenco e não temer o risco dos grandes textos – único caminho capaz de justificar-lhe o lugar entre as primeiras companhias de São Paulo.*²⁸²

Em decorrência dessa grave crise financeira, que foi originada por dificuldades de repertório, José Renato decidiu fechar a companhia, com um texto brasileiro, de alguém do grupo, segundo ele, para terminar com dignidade. A peça era *Eles Não Usam Black-Tie*, que para surpresa de todos se transformou em um sucesso absoluto, ficando mais de um ano em cartaz.²⁸³ Assim, o mesmo jornal que havia, a pouco mais de um mês feito uma avaliação tão negativa, acerca do trabalho do Arena, voltou a se pronunciar, logo após a estréia de Black-tie:

“Após diversos malogros, ora artísticos, ora financeiros, o TA apresenta com Eles não Usam Black-Tie, um espetáculo perfeitamente equilibrado, que dispõe de interesse para fazer longa carreira. O excelente resultado do conjunto do espetáculo se explica pela identificação que os atores puderam

²⁸¹ GUARNIERI, 1983, p. 35.

²⁸² *Estado de São Paulo – Teatro*. 18/01/1958.

²⁸³ GUARNIERI, op. cit, p. 35.

*sentir com o texto, e que deveria animar os empresários a uma escolha melhor de peças brasileiras.*²⁸⁴

A avaliação positiva do Estado de São Paulo teve o respaldo não apenas da crítica paulista, mas também de todo o país. Na seqüência, o crítico Delmiro Gonçalves fazia a seguinte avaliação da peça de Guarnieri:

*“São raras, raríssimas às vezes em que o crítico pode falar de uma peça nacional com entusiasmo e com esperança na elevação do nível da nossa dramaturgia. Tem se tornado tão medíocre a produção teatral nacional nestes últimos tempos, salvo uma ou duas exceções, que o papel da crítica parece ser o da maior inimiga da arte cênica brasileira. A cada estréia corresponde, geralmente, uma série de críticas severas e desiludidas. Felizmente, porém este não é o caso do trabalho de Gianfrancesco Guarnieri. (...) 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. Não é uma favela para turistas que o autor nos mostra, mas um conglomerado humano que luta, que sofre, que vive e que tem uma consciência clara de sua função social. (...) Somente assim poderia ele criar as figuras admiráveis de Romana, — que tem os pés firmemente presos à terra e sabe amar como ninguém, à sua maneira brusca e contida, os que formam o seu mundo cotidiano; de Otávio, com uma paixão política e seu sentimento de humanidade — que o levará a dizer na cena final, sobre o filho: “Ele voltará depois de ter adquirido consciência de classe”; de Maria, que ama mas compreende que só o amor não basta. É necessário também a amizade e o respeito dos que a cercam e com o desprezo deles sabe que não poderá viver. Finalmente, de Tião, cujo medo da vida se traduz no desejo de fuga do ambiente que, na verdade, é o único onde, no íntimo, sabe lhe ser possível viver. Com essas figuras e mais algumas que as rodeiam, Gianfrancesco Guarnieri compôs uma peça onde a beleza e a poesia não vêm só das palavras mas das situações arquitetadas, imprimindo uma força extraordinária em cada cena, onde o diálogo funciona com absoluta economia de meios, sublinhando a situação e nunca, indo além dela, mas explicando-a, realizando-a com inteligência e discrição. (...) Trata-se de uma das realizações mais acabadas e sérias apresentadas em nossos palcos nestes últimos tempos. Oxalá possa Gianfrancesco Guarnieri continuar no caminho em que se iniciou e dê ao teatro nacional obras que retratem os problemas da vida social das nossas grandes cidades, criando uma dramaturgia urbana.”*²⁸⁵

Como podemos observar, a análise de Delmiro Gonçalves acerca da peça de Guarnieri, foi extremamente positiva, se revestindo de um grande otimismo em relação aos frutos que poderiam ser gerados para o teatro brasileiro após a encenação de Black-Tie. Todavia, o crítico se atém basicamente a uma reflexão textual da peça, comentando com detalhes as características dos personagens, a construção dos diálogos, a arquitetura

²⁸⁴ Estado de São Paulo – Teatro. 26/2/1958.

²⁸⁵ GONÇALVES, Delmiro. *Folha da Manhã*.

das cenas. Desse modo, não verificamos uma preocupação do autor em circunstanciar a peça no contexto mais amplo do debate político que ocorria no país.

Por sua vez, Clóvis Garcia na revista *O Cruzeiro*, adotou uma linha de análise semelhante à de Delmiro Gonçalves, elegendo o texto, como objeto de suas reflexões:

“Eles Não Usam Black-Tie merece uma crítica mais demorada. Quanto à motivação da peça, Guarnieri teve o bom senso de tratar o assunto como tema e não como tese, escapando ao utilitarismo dos seus princípios para se alçar ao mundo sem compromissos práticos da obra de arte. O importante é que Guarnieri soube preencher o arcabouço de sua peça com um sentido humano e dramático, que afirmam suas qualidades de autor teatral. Quanto aos personagens, são de grande força vital e a figura de mãe é uma criação dramática inesquecível. Os diálogos são secos e incisivos, conduzindo a ação. O autor é mais feliz nas composições de conjunto, deixando decair o interesse nas cenas de dois personagens, como o diálogo do segundo ato entre Jesuíno e Tião, ou ainda a cena entre o casal na alto do morro que, apesar de sua expressão poética, não chega a se entrosar no contexto dramático prejudicando o desenvolvimento da ação. Não obstante esse senões, Gianfrancesco mostrou ser um verdadeiro autor nacional, com a transposição para o teatro de um motivo popular, sem apelar para o demagógico ou o pitoresco.”²⁸⁶

Clóvis Garcia também faz uma análise muito positiva de *Black-Tie*, ressaltando o fato de Guarnieri não ter usado a sua peça em um sentido político, ou seja, como uma tese para expressar as suas idéias. No entanto, sua reflexão se restringe aos aspectos internos do próprio texto, não se preocupando em vincular *Black-tie* ao contexto sócio-político do país naquele momento.

Sábato Magaldi, por seu turno, assim se manifestou:

“Eles não usam black-tie”, estreada em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo, trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização, com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários. O título de claro propósito panfletário pareceria ingênuo ou de mau gosto, não fosse também o nome da letra de samba que serve de fundo aos três atos. 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. Nem por isso o tema deixa de ser profundamente urbano, se o considerarmos produto da formação dos grandes centros, e nesse sentido a peça de Gianfrancesco Guarnieri se definia como a mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza. (...)”²⁸⁷

²⁸⁶ GARCIA, Clóvis. *O Cruzeiro*. 22 de março de 1958.

²⁸⁷ MALGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*, p.245.

Como os críticos anteriores, Magaldi manifesta sua aprovação pelo texto de Guarnieri, mas a sua análise não se restringe apenas aos aspectos textuais da peça, visto que, centra a sua abordagem na inovação temática apresentada por *Black-Tie*, ao introduzir na cena brasileira, novos atores sociais, isto é, o operariado urbano e suas lutas, valorizando assim, a atualidade do repertório proposto por Guarnieri, que se encontrava em consonância com a conjuntura histórica do país naquele momento.

Décio de Almeida Prado segue um procedimento semelhante ao de Magaldi ao refletir acerca de *Black-Tie*:

*“Gianfrancesco Guarnieri é um jovem fenômeno do nosso jovem teatro. Com vinte e cinco anos, só teve tempo de escrever duas peças. Pois as duas constituíram-se, como se sabe, em êxitos excepcionais, dos maiores de que se tem notícia, modernamente em palcos brasileiros. (...) Eles Não Usam Black-Tie”, se não estamos enganados, põe diretamente o dedo na ferida. A greve é o seu tema ostensivo, uma greve operária, de reivindicações de melhores salários, que acaba por separar pai e filho. O pai, revolucionário consciente de seus fins, forte da força de sua classe, é um dos cabeças do movimento. O filho, criado, por circunstâncias várias, em ambiente diverso, pensa em primeiro lugar no próprio futuro. Corajoso quando se trata de enfrentar outros homens - e o fato mesmo de furar deliberadamente a greve põe isso em evidência - o seu medo é de outra natureza: o grande medo da nossa sociedade moderna, o medo de ser pobre. (...) A perspectiva da peça é a do filho: o drama é seu, ele é que deverá pronunciar-se perante a existência concreta da greve”.*²⁸⁸

A análise do crítico acima, respalda as demais no que tange a avaliação positiva da peça, cuja temática central, segundo ele, é uma greve operária, que termina por colocar pai e filho em situações opostas. No entanto, como aponta Rosângela Patriota, essa abordagem não procede em absoluto, na medida em que a greve não é encenada, ou seja, é uma situação ausente na peça. Nesse sentido, o autor apenas fez uso do recurso da eclosão de uma greve, para criar as condições de delimitação das divergências entre Tião e Otávio, que se originaram em decorrência das relações cotidianas vivenciadas por cada um deles. Nessa perspectiva, a opção individualista de Tião, de não participar da greve, relaciona-se ao fato de ele ter sido criado longe do

²⁸⁸ PRADO, Décio. de A. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.133 -134.

morro e de seus familiares, e, portanto, distante das atitudes de solidariedade e de companheirismo.²⁸⁹

Paulo Francis, representando a crítica carioca ressaltou que:

“Guarnieri é um dramaturgo que transmite a urgência dessa tomada de posição, que a justapõe às acomodações de ordem individual, pedindo ao público que escolha entre as duas atitudes. E o faz carregando consigo a Metrópole para o palco, indo ao centro do conflito. Marca o despertar da geração de hoje.”²⁹⁰

As reflexões desse crítico seguem a linha de Sábato Magaldi, priorizando a discussão acerca das questões referentes ao momento vivido pelo país quando a peça de Guarnieri foi encenada, procurando conectá-las às questões propostas por ela.

Como podemos atestar pelas abordagens dos críticos acima, uma houve unanimidade no que concerne a aprovação da peça de Guarnieri. Assim, ao nos voltarmos para a discussão da recepção desse espetáculo podemos inferir que a sua excelente repercussão de público e de crítica, se relaciona primeiramente ao impacto provocado pela sua inovação temática, ao trazer para o palco brasileiro um conflito entre dois operários de uma mesma fábrica, pai e filho, que se contrapõem em relação a adesão ou não, a um movimento grevista.

Desse modo, além do tema que era absolutamente novo na cena nacional, ele se conectava a realidade brasileira daquele momento caracterizada por uma intensa mobilização da classe trabalhadora em resposta ao acirramento das contradições sociais provocadas pelo crescimento urbano-industrial do país. Consequentemente, o texto de Guarnieri, obteve uma grande interlocução com o público que freqüentava o Arena, que por ser composto majoritariamente por estudantes de esquerda se interagiu plenamente

²⁸⁹ PATRIOTA, 1999, p. 114.

²⁹⁰ FRANCIS, Paulo. *Revista Senhor*. Janeiro de 1960.

com a sua proposta, e desse modo acrescentou a peça expectativas que permeavam os debates políticos e culturais presentes naquela conjuntura.²⁹¹

Desse modo, *Black-Tie* foi qualificada como símbolo da dramaturgia nacional, contudo esse lugar ocupado pela peça de Guarnieri, segundo Rosangela Patriota “*encontra suas justificativas muito mais nos debates da época, que em seu conteúdo propriamente dito*”. Nesse sentido, como nos lembra a autora, é preciso atentarmos para o fato que a obra de arte, possui elementos externos (históricos), que a tornam reconhecível pelo público, que ao interagir com ela, acrescentam novos significados, que muitas vezes ultrapassam os objetivos iniciais do seu criador, possibilitando novas interpretações condizentes com as discussões predominantes no momento de sua apresentação.²⁹²

Nessa perspectiva, como já reiteramos, embora *Black-Tie* possuísse uma história específica, que procuramos recuperar por meio de fragmentos, isto é, a partir da reflexão acerca do processo de criação do autor, verificamos, por outro lado, que o impacto gerado por sua encenação, em fins da década de cinquenta, em São Paulo, suscitou uma série de interpretações que se encontram relacionadas com as expectativas estéticas e políticas presentes no Brasil naquela conjuntura e que acabaram por redimensionar o seu significado.²⁹³

Em última análise, como nos lembra Rosangela Patriota, para compreendermos o papel ocupado por *Black-tie*, como peça símbolo da dramaturgia nacional, é necessário estabelecermos a relação de sua montagem pelo Arena com a conjuntura histórica na qual essa peça foi encenada, isto é, atentarmos para a existência de um tempo e de um lugar nos quais ocorreram disputas e questionamentos relacionados às

²⁹¹ PATRIOTA, 2002, p.121.

²⁹² Ibid., p.121-123.

²⁹³ Ibid., p.121.

suas elaborações e aos campos da recepção histórica, que originaram a construção de significados que deram inteligibilidade a ela.²⁹⁴

CHAPETUBA FUTEBOL CLUBE: A DRAMATURGIA NACIONAL CONTINUA

“É aí que se situa Chapetuba F. C.: nesta pesquisa, nesta vontade. Somente com realizações artísticas, apoiados na prática, é que poderemos chegar a formulações teóricas mais definitivas que permitam orientar e apressar o desenvolvimento do nosso teatro. Chapetuba F.C. tem defeitos graves, de ordem essencial, causados pela ingênua satisfação de muitas vezes permanecer no pitoresco, no detalhe digestivo. (...) É cedo para um rendimento satisfatório total. Mas fica a proposta. Tudo que na peça procura reação fácil, o que fica superficialmente exposto, não é característico, é defeito. Falta de vida.”

Oduvaldo Vianna Filho

Chapetuba Futebol Clube escrita por Oduvaldo Vianna Filho foi a sua primeira peça encenada no Teatro de Arena, que estreou em 17 de março de 1959, sob a direção de Augusto Boal, um ano após a estréia de *Eles Não Usam Black-tie*.²⁹⁵

Chapetuba representou o resultado de inúmeras reuniões realizadas nos Seminários de Dramaturgia, constituindo-se na primeira peça encenada como fruto desse trabalho. O texto foi criado visando dar continuidade à proposta iniciada por *Black-Tie*, sendo elaborado, enquanto essa ainda estava em cartaz, e reescrito, com base nos ensaios que o grupo realizava.²⁹⁶ Embora *Chapetuba* tivesse sido muito bem

²⁹⁴ PATRIOTA, 1999, p.123.

²⁹⁵ *Chapetuba Futebol Clube* foi a segunda peça escrita por Vianinha no Arena, a primeira foi *Bilbao Via Copacabana*, que ele escreveu em 1957, mas que foi encenada após *Chapetuba*, em maio de 1959, no *Teatro das Segundas-Feiras do Arena*. In: PEIXOTO, 1983, p. 36.

²⁹⁶ O elenco da primeira montagem de *Chapetuba Futebol Clube* foi composto pelos seguintes atores: Nelson Xavier (Maranhão), Xandó Batista (Durval), Flávio Migliaccio (Bila), Francisco de Assis (Cafuné), Oduvaldo Vianna Filho (Paulinho), Milton Gonçalves (Zito), Riva Nimitz (Fina), Henrique César (Pascoal), Arnaldo Weiss (Eunápio) e Edmundo Mogadouro (Benigno). In: Programa de Estréia de *Chapetuba Futebol Clube*. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Chapetuba Futebol Clube*. In: MICHALSKI, Yan (org.). *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, volume 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

recebida pela crítica, não reproduziu o sucesso de bilheteria de *Black-Tie*, ficando em cartaz, por apenas três meses.²⁹⁷

Chapetuba Futebol Clube se constitui em um drama realista, dividido em três atos. O primeiro e o segundo atos se passam na sala de uma modesta pensão do interior paulista e o terceiro ato transcorre no pequeno e pobre vestiário do Chapetuba Futebol Clube.

A peça tem poucas rubricas, o que demonstra extrema simplicidade cênica.²⁹⁸ Em termos de construção dramática, também não existe complexidade, contudo o autor propõe uma série de sub-conflitos que, em determinadas partes, sobrecarregam o enredo central do texto. Seguindo a linha de Guarnieri em *Black-Tie*, as falas são estruturadas em diálogos que não obedecem às regras gramaticais, com o intuito de retratar, no palco, o que se entendia como o modo coloquial de falar do brasileiro, isto é, a chamada *prosódia brasileira*.²⁹⁹

O primeiro ato se inicia com os jogadores do Chapetuba Futebol Clube – um pequeno time de várzea que tem o mesmo nome de sua cidade – conversando na pensão onde estão concentrados. Todos estão aguardando com expectativa a partida entre Chapetuba e Saboeiro, o clube adversário, que definirá qual dos dois times irá para a primeira divisão do campeonato paulista de futebol. A vitória de Chapetuba seria muito importante para o crescimento econômico da sua pequena e pobre cidade, que por meio

²⁹⁷ Chapetuba recebeu os seguintes prêmios: Caixa Econômica Federal de São Paulo (melhor peça), Associação Paulista de Críticos Teatrais (autor-revelação) além do Prêmio Saci e dos Prêmios Governador do Estado de São Paulo e do Rio de Janeiro, como a melhor peça do ano. In: MORAES, Denis de. *Vianinha – Cúmplice da Paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p.71.

²⁹⁸ (Pensão do interior de São Paulo. Papel pintado na parede, beliscado pelo tempo, três, quatro mesas, cadeiras, porta de fundo, coberta por uma cortina, dando para o corredor, os quartos, a porta de saída. Na lateral esquerda, porta da cozinha. Lateral direita, porta de vidro, patamar de uma escada que leva para o quintal, de degrau em degrau. Nesga de céu. Um espelhinho pendurado na parede exterior. Sala — na parede, relógio antigo, São Jorge, a Santa Ceia. Telefone antigo. Um melancólico lustre faz dueto com o oleado no chão). VIANNA FILHO, O. *Chapetuba Futebol Clube*. In: MICHALSKI, 1981, p.83.

²⁹⁹ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*, p. 100.

dela conseguiria obter prestígio local e poderia sediar jogos do campeonato estadual, atraindo, assim, maiores investimentos.

Nesse sentido, o time de futebol é alçado à condição de representante dos interesses de toda a população da cidade, pois o seu êxito poderia gerar novas perspectivas de trabalho e de vida para todos. Por outro lado, o clube adversário, Saboeiro, tem o apoio da Federação Paulista de Futebol, pois a sua cidade é maior e mais desenvolvida, e, portanto, os dirigentes do futebol consideram que sua vitória seria mais vantajosa economicamente. Sendo assim, Benigno, repórter do Saboeiro, a mando de seus dirigentes, oferece ao goleiro do Chapetuba, Maranhão, uma grande quantia de dinheiro para que ele, em troca, arranjasse uma desculpa para não jogar, deixando o seu lugar ser ocupado pelo goleiro reserva, o inexperiente Bila, o que favoreceria a vitória do time adversário, que precisava apenas do empate para ingressar na primeira divisão.

O final do primeiro ato ocorre com uma conversa desagradável entre o diretor do Chapetuba, Pascoal, com seu técnico e jogador Durval (ex-ídolo e jogador do Flamengo). Pascoal diz a Durval que esse apenas se encontra no Chapetuba graças a ele, pois a diretoria não o queria de modo algum, pelo fato dele acumular o cargo de técnico e jogador. Além disso, Pascoal atribui a Durval, a responsabilidade pela indisciplina dos jogadores, como também reclama da sua atuação nos jogos anteriores. Após a conversa, o técnico fica arrasado e sai da pensão pela porta dos fundos, sem comunicar nada a ninguém.

O segundo ato se inicia com outra visita de Benigno a Maranhão no final do dia, na tentativa de convencê-lo a aceitar a sua proposta, pois sabe que o mesmo se encontra endividado. Logo depois chega Pascoal à procura de Durval, visto que ele tinha entrevista marcada com o locutor da rádio da cidade. Quando Pascoal descobre que o técnico havia sumido, fica furioso e sai atrás dele. Bem mais tarde, Durval chega

bêbado na pensão, expondo suas amarguras e frustrações em relação ao futebol. Algum tempo depois, Maranhão simula um acidente no quintal da pensão, fingindo ter torcido o tornozelo, confirmando, assim, a sua cumplicidade com Benigno, que havia sido enviado para comprá-lo. Termina o segundo ato.

O terceiro ato ocorre no vestiário do Chapetuba, onde os jogadores, por meio de um rádio pendurado na parede, acompanham e comentam o jogo. O juiz da partida pertence à Federação, e então, a mando dos cartolas, forja um pênalti contra Chapetuba, e assim Saboeiro consegue empatar o jogo, conseguindo ingressar na primeira divisão. Maranhão, no vestiário, confessa a Eunápio, locutor da Pagé, a rádio da cidade, e ao colega Cafuné que não estava machucado.

Quando o jogo termina, todos os jogadores se reúnem no vestiário e ficam sabendo da traição de Maranhão. Depois de muita decepção e revolta contra o goleiro, por parte dos sinceros e puros jogadores, Cafuné, Zito, Bila e Paulinho, todos se retiram, exceto Durval e Maranhão. Eles se olham, e então Durval diz ao goleiro que aprova a sua atitude e dá a entender que as coisas no futebol funcionam daquela forma, ou seja, a partir dos interesses dos cartolas. Então Maranhão pega o cheque amassado do suborno, que ele em um momento de desespero havia jogado no chão, coloca-o no bolso e se retira do vestiário. Termina o terceiro ato.

Ao escrever essa peça, Vianna pretendia contribuir no sentido de amadurecer as reflexões que Guarnieri havia lançado em *Black-Tie*, para que se conseguisse avançar em direção aos propósitos que, segundo ele, justificavam a própria existência do Arena.³⁰⁰ Em uma entrevista concedida a Alfredo Souto Maior em 1960, quando *Chapetuba* estreou no Rio de Janeiro, ao ser questionado acerca das razões que o levaram a escrever uma peça sobre futebol, Vianinha comentou:

³⁰⁰ VIANNA VILHO. In: PEIXOTO, 1983, p.82.

*“Eu tenho impressão que é mais um problema de reflexo. Eu não escolhi o futebol como posição e nem parti pra escrever uma peça sobre futebol partindo de uma idéia que me dirigisse a ele. O futebol é que chegou a mim. Eu me interessei pela coisa e fui escrever. Agora, eu tenho impressão que isso é um reflexo, um sintoma ainda, de um surto nacionalista de teatro. E o Chapetuba sofreu muito disso, no sentido de trazer pro palco a nossa realidade, procurar retratá-la quase que cronisticamente (...) — trazer simplesmente a nossa realidade, a nossa fala, a nossa maneira e procurar pesquisar o sentido que nós temos. Eu acho que foi isso que fez com que eu escrevesse sobre futebol. E a peça me parece que não vai, também, muito além dessa crônica brasileira, um pouco assim nacionalista, um pouco verde-amarela das nossas coisas, das nossas bossas. Mas de qualquer maneira, me parece que já representa um pulo, um avanço no sentido de uma temática nossa. Mesmo que não seja uma temática que esteja diretamente ligada aos fatos, aos fenômenos que nós vivemos. Mas naturalmente a coisa vai caminhar pra... um dia nós vamos deixar de escrever sobre futebol, vamos deixar de escrever sobre outros problemas brasileiros e vamos escrever então sobre idéias brasileiras, sobre a nossa cultura. E vamos desenvolver, então no teatro, uma cultura, uma pesquisa, realmente mais aprofundada, mais... que intervenha com mais poder e com mais vigor dentro da nossa realidade”.*³⁰¹

Nessa perspectiva, Vianna reconhecia significado do trabalho desenvolvido pelo Teatro de Arena a partir de *Black-Tie*, que sua peça *Chapetuba* dava prosseguimento. E mesmo destacando a incipiência desse seu texto, que ele comparava a uma crônica da realidade brasileira, enfatizava a sua importância enquanto marco inicial de uma dramaturgia ligada à realidade do país. Nesse sentido, Vianna não escondia o seu entusiasmo e sua esperança acerca dos bons frutos que poderiam ser gerados em decorrência desse processo, na medida em que prognosticava para o teatro brasileiro um papel de dinamizador do processo cultural do país e, portanto, de real intervenção nos caminhos a serem trilhados pela sociedade brasileira.

Dessa maneira, a exemplo do que Guarnieri realizou em *Black-Tie*, Vianinha em *Chapetuba*, aborda uma experiência muito comum para o povo brasileiro, o futebol, objetivando relacioná-lo ao processo vivenciado pela sociedade brasileira da época, na qual, de maneira geral, predominavam os grandes interesses do capital em detrimento da grande maioria da população. Com o intuito de evidenciar o lado degradante do futebol, Vianna construiu o seguinte diálogo entre o repórter do Saboeiro, Benigno, e o goleiro

³⁰¹ VIANNA VILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 37.

do Chapetuba, Maranhão, que o primeiro tenta de todas as formas subornar a fim de favorecer os interesses da Federação Paulista que tinha interesse na vitória do Saboeiro, pois por meio dela obteria maiores vantagens econômicas.

“MARANHÃO — Que é que você quê, Benigno? / BENIGNO — Abraça você! E a nossa amizade, Maranha? / MARANHÃO — E continua nossa, Benigno. / BENIGNO — Você num tá precisando de dinheiro? Hein? Como é? / MARANHÃO — Êpa! Por que, moço? / BENIGNO — Maranha. Maranha. Cê já sabe, sim! Hein? Saboeiro só precisa do empate! Hein, Maranhão? (...) Olha aqui. Abri a *Esportiva* de S. Paulo no meio da viagem... olha aí, você, Maranhão. Rindo “*O arqueiro menos vazado da segunda divisão de profissionais*”. (Mostra) Saboeiro e Chapetuba afiam as armas para o grande choque! / MARANHÃO — O vencedor participará do próximo torneio da primeira divisão! (...) / BENIGNO — Todo mundo quer o Saboeiro na primeira divisão. / MARANHÃO — Todo mundo menos eu... / (...) BENIGNO — Todo mundo quer o Saboeiro, Maranha. Juro! Saboeiro dá mais renda... Você precisa de dinheiro? (...) A Federação não vai aceitar, Maranha. Ouve... vai dizê assim: “o estádio do Chapetuba é muito pequeno!” “Num é, não!”. “Tá bem”. Então, diz: “a inscrição de fulano de tal num corresponde...” Vai descobri qualque coisa até enterrá teu time na papelada suja. A Federação prefere Saboeiro. (...) O Juiz é da Federação, Maranha. Ele come por causa dela... / MARANHÃO — Uma mentira sua Benigno. / (...) BENIGNO — Só o empate, Maranhão. / MARANHÃO — Outro não Benigno. / BENIGNO — Já tá perdido, Maranha. Me entende! Ninguém desconfia, rapaz. Até hoje em Saboeiro ninguém diz que você se vendeu! Ninguém desconfiou daquele pulo... Cê disfarça bem. Pula bonito. A bola entra. Ninguém diz nada... / MARANHÃO — Desiste, Benigno. Tá perdendo cuspe... / (...) BENIGNO — Calma! Cê já ta machucado. Fica de fora. Só saído. Põe o Bila no teu lugar. Só isso. / (...) MARANHÃO — Vai embora, Benigno. É pior ficá aqui. / BENIGNO — Não posso, Maranhão. Não Posso. Cê tá vendo as coisas errado. Cê não vai ficá aqui. Tua vida é em São Paulo, num time de lá. Cidade com gente, luminoso berrando! Eu sei! Que é que você tá querendo fazê? Cê sempre sonhou assim! / (...) MARANHÃO — Vai embora, Benigno. / É pior fica aqui. / (...) BENIGNO — Vinte e cinco mil, Maranhão. / MARANHÃO — Não preciso. / BENIGNO — Tô botando dinheiro do meu bolso. Cinquenta mil. (...) Posso telefonar amanhã cedo? / MARANHÃO — Eu só quero ficá em paz. / BENIGNO — Te conheço, meu Maranhão. Você tem cabeça quente... precisa esfriá ela pra pensá... Pra pensá certo. Eu telefono amanhã cedo. Até amanhã, pessoal. Muito sucesso!”³⁰²

Nesse contexto, o conflito que originará a ação dramática está centrado na proposta de suborno feita a Maranhão pelos governantes do Saboeiro, por meio de seu repórter Benigno, para que ele *colaborasse* no sentido de o jogo ficar empatado. Assim, a peça evidencia a preponderância dos grupos de poderosos cartolas, no mundo do

³⁰² VIANNA FILHO. In: MICHALSKI, 1981, p. 104-142.

futebol, que por meio do uso de práticas ilícitas, como suborno e barganha, conseguiam, na maioria das vezes, fazer com que os seus objetivos fossem alcançados, a despeito dos anseios e das legítimas aspirações das camadas populares.³⁰³

Desse modo, para registrar cenicamente essa história, Vianna construiu personagens que não possuem perfis psicológicos que permitam revelar os seus anseios ou angústias particulares (dramas pessoais), em conflito com expectativas de outros personagens: todos são representativos de estereótipos ou forças sociais. Sendo assim, não são os conflitos ou motivações internas que caracterizam os personagens, eles são definidos no interior de uma classe social. Nessa perspectiva, com exceção de Fina, a moça que trabalha na pensão onde os jogadores estão hospedados aguardando o dia do jogo, todos os personagens estão direta ou indiretamente ligados ao mundo do futebol: ou são jogadores do Chapetuba Futebol Clube, ou são diretores, repórteres ou locutores de rádio.

Com exceção de Durval e Maranhão, os jogadores do Chapetuba são jovens de bem: puros, sonhadores e honestos. Todos são nascidos em Chapetuba, possuem estreitos vínculos com a sua cidade e sua população e por isso querem muito vencer o jogo, porque sabem que a obtenção da vitória traria benefícios para toda a cidade que, com a promoção do time à primeira divisão, seria mais valorizada e, portanto, poderia receber maiores investimentos por parte do governo.

Nesse sentido, para eles é importante vencer, não apenas por interesses pessoais, mas principalmente porque se preocupam com o bem estar de toda a comunidade, ou seja, querem compartilhar o sucesso do time e a alegria da vitória com toda a cidade. Representam, assim, o estereótipo do *povo bom*, que precisa, contudo, desenvolver sua consciência para se libertar da opressão política e social.³⁰⁴

³⁰³ PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*, p. 100.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

No entanto, o outro grupo de personagens se caracteriza pela negatividade. Compactam com a ordem vigente, com as regras do *establishment*, assumem posturas marcadamente individualistas, e acreditam que somente por meio da barganha e da adoção de posições individualistas terão condições de se inserir nas relações sociais. Segundo Vianna, esses personagens são “(...) *céticos, deturpados, comidos por suas próprias vidas. Gente que aceita o estabelecido, que admite o antecipado. Luta se revolta, mas partiu, iniciou aceitando*”.³⁰⁵

Durval, ex-jogador do Flamengo, um dos maiores times do Rio de Janeiro, foi também uma das estrelas da seleção brasileira, jogou no campeonato mundial na Itália, no entanto, com o passar do tempo, quando não possuía mais nada para oferecer, passou a ser rejeitado pelo mercado e terminou por não ter alternativa, a não ser deixar a família no Rio de Janeiro e se mudar para a cidadezinha de Chapetuba, no interior paulista, ingressando no *Chapetuba Futebol Clube*, no qual acumula as funções de técnico e atacante. Sendo assim, o ex-ídolo Durval, após ter jogado muitos anos no Flamengo, encontrava-se em uma situação de decadência, sendo posto de lado e esquecido em um time do interior de segunda divisão.

O derrotismo e o pessimismo de Durval, em contraposição à pureza e ao otimismo de Zito, um dos jogadores de Chapetuba, podem ser observadas no seguinte diálogo:

DURVAL — Todo mundo qué acabá comigo, não é? / ZITO — Eles gostam de você, Durva. Só chamavam você lá na porta, Durva, Queriam o Durva./ DURVAL — Mentira! Isso é mentira! Tu tá mentindo... todo mundo vive mentindo! Vocês querem ouvir quem? Essa gente que fica berrando no campo? Essa gente que num sabe nada? / ZITO — São eles que gostam de nós. / DURVAL — Gostam nada, viste? Eles esquecem... chega um dia, tu não é nada. Chega um dia tem outro que faz o que tu faz, até vim um outro pro outro. Eles esquecem... / ZITO — Não, Durval. / DURVAL — Cala a boca que eu sei o que tô dizendo! Tu qué discuti comigo? Quem qué discuti comigo? / ZITO — Durva, por favô... / DURVAL — Junta todo o dinheiro que tu ganhá, nenê. Ouve isso... num fica assim. / ZITO — Assim? /

³⁰⁵ VIANNA FILHO. In: MICHALSKI, 1981, p. 83.

DURVAL — Assim: eu nenê. Eu. O Durval! Num fica nunca assim, nenê. Não pensa nunca em ficá desse jeito que tu tá vendo! Não me olha co'essa cara de pena! Larga o futebol. Futebol é nada... futebol é vazio. / ZITO — É bonito, Durva. / DURVAL — Não diz assim de novo! Quem manda é essa gente que fica sentada, torrando no sol. Essa gente que não sabe de nada! Eles querem berrá... Gente que chora por causa de uma partida de futebol, nenê! / ZITO — Chora e ri. Isso é bonito, Durval. Futebol junta gente que nem se conhecem pra sê irmão... pra se querê. Tudo fica um! / DURVAL — Na hora, nenê. Na hora que tu tá ouvindo... depois... um dia pára e pensa. Tu descobre que passou a vida toda chutando uma bola de futebol. Tu descobre que eles choraram por causa disso. Tu teve fotografia em jornal... teve berro no teu ouvido e tu não é nada. / ZITO — Cê fez tanta coisa boa, Durva. / (...) DURVAL — Tu é moço, Zito. Tu é bom menino. Aproveita e foge... some! Depois só fica um álbum de recorte amarelo...”.³⁰⁶

Nessa perspectiva, Durval personifica a derrota, o ceticismo e o desânimo. Suas habilidades foram subtraídas pelos grandes clubes e então ele se tornou um peso morto, sendo desconsiderado e humilhado até mesmo pelo diretor do Chapetuba, Pascoal. Foi triturado pela máquina do sistema, é o símbolo da amargura e da descrença, então, para suprimir suas frustrações, refugia-se na bebida e nas recordações do passado. Desse modo, seu imaginário é permeado pelos fantasmas da indignação e da total exclusão. Conseqüentemente, ele é incapaz de pensar e agir com mais vigor em prol dos interesses coletivos de seu time, ao contrário, permanece enredado em suas frustrações e amarguras e, nesse sentido, constitui-se em presa fácil dos interesses dos poderosos.³⁰⁷

Por sua vez, Maranhão, o goleiro do Chapetuba, como Durval, tem experiência e competência técnica, além disso, a sua posição o torna imprescindível para vitória do time. Contudo, seus antecedentes éticos não são confiáveis, uma vez que já havia passado por uma experiência de suborno, quando jogou no clube adversário, o Saboeiro, e assim já conhece os mecanismos e o funcionamento da lógica do poder. Como Durval, Maranhão possui uma postura cética diante da vida e não acredita nas soluções coletivas para enfrentar as dificuldades. Embora tenha relutado, acabou se rendendo aos

³⁰⁶ VIANNA FILHO. In: MICHALSKI, 1981, p.162-165.

³⁰⁷ PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*, p.107.

interesses dos poderosos cartolas, cujos objetivos se constituem na vitória do clube adversário.

Nessa perspectiva, Maranhão simboliza o individualismo e, conseqüentemente, para resolver seus problemas particulares de ordem material, abre mão da lealdade devida ao time e à comunidade, traindo seus companheiros sem apresentar nenhuma atitude de remorso. Essa atitude cética de Maranhão, ao assumir a sua traição para Cafuné, foi bem evidenciada no diálogo entre os dois jogadores, no vestiário, ao final do jogo, quando Cafuné foi expulso pelo juiz ao reclamar contra um pênalti que ele não cometeria:

RÁDIO — *Bila nada poderia fazer mesmo. Lício atirou preciso no canto esquerdo. Três, Chapetuba. Três, Saboeiro. Nove minutos para o fim. Saboeiro com o campeonato na mão. Vai sair Zito. Durval. De recuo imediato para Ismael. (Silêncio de morte no vestiário. Eunápio desliga o rádio. Só a bengala de Maranhão, que, lentamente, cai no chão).* / CAFUNÉ — S'Eunápio... num deixe eles dizê que fui eu, né? Esse juiz é ladrão, S'Eunápio... Né? / MARANHÃO — Fica quieto, Cafuné... / CAFUNÉ — Num fico. Era eu que tava lá viu? Juiz é ladrão, Maranha! Juiz é ladrão! Eu mato esse filho da mãe! Eu mato essa desgraça! (*Corre para a escada. Sobe os degraus*) / EUNÁPIO — Cafuné... / CAFUNÉ — Juiz ladrão! Juiz Ladrão! (*Volta com Maranhão*) Num fui eu, não... Num quero sê eu! / MARANHÃO — Fica quieto, Funé. Num foi você! CAFUNÉ — A gente vai perdê, Maranhão! Num sei pensá mais... / MARANHÃO — Nove minutos... precisava de ganhá! / CAFUNÉ — Cê tá andando direito, Maranhão? (*Silêncio no vestiário, Maranhão vai para o rádio. Ri*) Cê num tá machucado, é? / MARANHÃO — Não! / EUNÁPIO — Maranhão, eu... / MARANHÃO — Não estou. / EUNÁPIO — Ele ficou com medo, Cafuné... / MARANHÃO — Óóóó. ! / CAFUNÉ — Hei, Maranhão. / MARANHÃO — Mas medo de quem, hein? Tá aí... tô nas duas perna. Olha aí. Olha aí. / CAFUNÉ — Ele se vendeu? / MARANHÃO — Quem sabe, Funé? / CAFUNÉ — S'Eunápio, Pelo amor de Deus! / EUNÁPIO — Não sei. Não sei de nada... / MARANHÃO — Mas diz pro menino, Eunápio. Conta, ó: Maranhão se vendeu, sim. E daí? (*Cafuné ainda não entende. Atônito. De estalo avança para cima de Maranhão. Eunápio procura afastá-los. Maranhão ri. Dá um tapa em Cafuné. Eunápio agora segura Cafuné que quer avançar.*) (...) / CAFUNÉ — Por que, Maranha? Por quê? (...) / MARANHÃO — Pensá nos outro? Quem pensa nos outro? Na hora de comê junto? Na hora de dá bom-dia? / CAFUNÉ — Eu penso nocê, Maranha. Cê sabe disso... / MARANHÃO — Ninguém se diz... Nunca ninguém se fala aí... Agora? Agora é? Agora é que tem de pensá nos outros? / CAFUNÉ — Cê lembra, Maranhão? Lembra daquilo que a gente queria? O Pacaembu ia sê nosso, lembra? O Pacaembu num vai sê da gente? (...) MARANHÃO — A gente num tem nada pra fazê junto! É cada um no seu canto, sempre! Nunca se olhando direito... se desconfiando sempre! Não é assim? Não foi sempre assim? (...) / CAFUNÉ — Cê largou a gente, sim, Maranhão. / MARANHÃO — Não, Funé. Me ouve... Num queria! Pensei. Fiquei pensando... Pensando por você... pensando pra vocês todos... Futebol é coisa ruim... A gente fica sozinho... são onze sozinho! / CAFUNÉ — Nós não, Maranhão. A gente não. Tem uns que num são

assim... Num tem? / (...) MARANHÃO — Não é, Cafuné. Vê. Culpa é deles.... Essa gente que faz você acabá como Durval! Como seu Durval Mattos! Vai carregá saco de bola! Vai ganhá palmada na bunda pra i gritá na torcida de uniforme. Eu num vô continuá de uniforme toda minha vida! Não vou. Não vou! Eles fazem tudo antes... escreve tudo como vai sê! Como Deus, sabe? Isso é Deus! Pra onde eu ia depois, Funé? Vai. Vai. Ficá contando mil réis no Chapetuba? Pra morrê no gol? Pra morrê fechado nas trave? Eles iam deixá eu saí? Não! Trave sempre. Trave sempre pra ele! Iam menti sujice de mim... em todo lugar. A culpa é deles. A culpa é deles, Cafuné! / CAFUNÉ — E nós, Maranhão? E os onze... E eu... eu sô teu amigo. / MARANHÃO — Cês num sabem nada. Cês choram. Cês choram, só! / CAFUNÉ — Maranhão. Como cê tá pequeno!³⁰⁸

Nessa passagem da peça, as posições de Cafuné e Maranhão são nitidamente demarcadas. Enquanto o primeiro sente uma profunda indignação e um enorme sentimento de revolta com a traição de Maranhão, este, por sua vez, justifica seu comportamento, assumindo sua absoluta descrença em relação ao futebol, pois segundo ele não há formas de lutar contra interesses dos poderosos que sustentam esse esporte, e a única maneira é se conformar e se adequar a eles.

Dessa forma, como o personagem Tião de *Eles Não Usam Black-Tie*, Maranhão postula uma posição individualista para solução dos seus problemas, como Tião, que furou a greve, o goleiro do Chapetuba aceitou o proposta de suborno feita por Benigno. Essa postura do *salve-se quem puder* ou *o negócio é levar vantagem em tudo* é fruto da ideologia liberal burguesa, que se consolidava no Brasil na década de 50, como resultado do desenvolvimento da sociedade de consumo de massas, que crescia vertiginosamente naquele período em decorrência do acelerado processo de modernização capitalista que ocorria no país.

Nesse contexto, o autor cria personagens típicos do mundo futebolístico e os coloca em conflito, a fim de delinear a idéia central de seu texto, que reside em denunciar os aspectos degradantes existentes em uma das manifestações mais populares da sociedade brasileira, o futebol, a chamada paixão nacional. Sendo assim, à medida

³⁰⁸ VIANNA FILHO. In: MICHALSKI, 1981, p.187-194.

que esse esporte ganhava mais prestígio e notoriedade no Brasil – o que estava ocorrendo naquele período, principalmente em decorrência da vitória da seleção brasileira no campeonato mundial na Suécia em 1958 – mais a sua prática se enredava no mundo da corrupção, do suborno, da burocracia, da barganha, que coexistiam com o lado puro, simples, primitivo e sonhador que ainda permeava aquele esporte.

Desse modo, *Chapetuba*, coloca em evidência o desrespeito em relação aos desejos e motivações de toda uma comunidade de jogadores e torcedores de um time de várzea em detrimento de objetivos e aspirações individuais de poderosos cartolas, como também de alguns jogadores, que terminam por se render à estrutura cada vez mais burocrática e corrupta do universo futebolístico. Em última instância, o que Vianna pretendia era levantar as contradições existentes no futebol brasileiro naquele período, interligando-as à realidade vivenciada por ele na mesma época no Brasil.

Sendo assim, o dramaturgo pretendia, por meio do futebol, refletir acerca dos conflitos existentes na sociedade brasileira, que se encontrava extremamente dividida durante a década de 1950, em decorrência de um acirrado embate entre dois grandes projetos para o país que dominavam a agenda política do período. Nessa perspectiva, o conflito existente em *Chapetuba* – individualismo em oposição ao coletivismo – se constituía em um microcosmo da situação existente no país, na medida em que durante a década de cinquenta, no Brasil, os anseios da grande maioria da população brasileira se encontravam ameaçados pela diretriz liberal-conservadora do grande capital – grandes empresários e latifundiários – aliados aos EUA. Desse modo, a escolha entre o projeto nacional-estatista e o liberal-conservador implicava uma verdadeira tomada de posição da sociedade brasileira em relação aos possíveis caminhos a serem percorridos pelo país.

Dessa maneira, a oposição entre duas formas de pensar, que consistia no conflito central existente tanto em *Chapetuba* como em *Black-Tie*, também estava ocorrendo de forma bem delineada durante os anos 50 no Brasil. Nesse sentido, a questão que contrapunha os personagens nas duas peças era a mesma questão que estava dividindo o país naquela época de maneira extremamente acirrada: individualismo e liberalismo de um lado e o coletivismo e o nacionalismo de outro.

Desse modo, ao ser questionado, acerca do enorme sucesso obtido por *Chapetuba Futebol Clube* em São Paulo, Vianna respondeu:

*“Me parece o fundamental me parece mesmo isso: o público brasileiro cada vez mais sofre uma série de injunções na sua vida, realmente muito sérias. Nós nos desenvolvemos cada vez mais. Cada vez mais aparecem centrais elétricas e nacionalizações de companhias importantes de riquezas minerais etc., fundamentais para a vida de um povo. E ao mesmo tempo nós sentimos um processo de empobrecimento cada vez maior. E ao mesmo tempo, também, me parece que o público brasileiro sente que a sua ética se gasta um pouco. Mas ele não sabe onde, ele age sempre bem permanentemente bem; e ele não sabe como, ele não tem idéia de como, através da sua atitude, ele fornece material pra existência dessa situação. E no teatro ele vai buscar, me parece agora, fundamentação de uma nova maneira de viver, de uma nova maneira de encarar, de uma nova maneira de sentir a realidade. Me parece que através disso ele só pode se interessar mesmo por peças que procurem, de alguma maneira fornecer esse material pra ele”.*³⁰⁹

Para Vianna, o sucesso de *Chapetuba* se relacionava ao fato de que seu texto se encontrava embasado na realidade do homem brasileiro, daí o fato de alcançar tanta ressonância junto ao público que, naquela conjuntura de extrema mobilização social, cada vez mais procurava refletir acerca da situação do país e encontrar elementos que permitissem a ele enfrentar e interferir de forma cada vez mais consistente em sua própria realidade.

Nessa perspectiva, no Programa de Estréia de sua peça, Vianna, teceu a seguinte avaliação acerca do papel que o Teatro de Arena procurava desempenhar naquela conjuntura:

³⁰⁹ VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 39.

*“O Teatro de Arena de São Paulo apóia sua existência na concretização de um objetivo perseguido exaustivamente: uma dinâmica e autêntica forma brasileira para um teatro alerta à fixação dos pontos motores da trajetória humana. Somente assim ele deixa sua história ligada à de seu povo. Nem sempre o Teatro de Arena preenche as condições materiais e intelectuais exigidas pela imensa tarefa, mas participa decisivamente, ao lado de tantas organizações, no processo de amadurecimento da consciência renovadora que desperta e se instala. Eles Não Usam Black-Tie inicia a sedimentação de idéias ainda anárquicas que vão se catalogando. O Seminário de Dramaturgia de São Paulo, gestado no Teatro de Arena, mesmo incipiente, de calças curtas, é aquele tímido início que pode resultar na deflagração do salto qualitativo. Em espetáculos em praça pública, em sindicatos, tantas outras organizações, tantas outras vitórias vão somando confiança. A certeza do caminho escolhido dá fôlego vivo ao espinhoso autodidatismo, desenvolve a capacidade autocrítica.”.*³¹⁰

Essas considerações são extremamente relevantes, porque Vianna, além de avaliar o significado do trabalho desenvolvido pelo Teatro de Arena, a partir de *Eles Não Usam Black-Tie*, reflete acerca da importância de *Chapetuba Futebol Clube* para a continuidade das propostas do grupo. Assim, ele exprime um otimismo em relação às possibilidades de transformação, não apenas da cena, mas, sobretudo, políticas e sociais, que as atividades realizadas pela companhia, aliadas ao trabalho que vinha sendo feito por outras organizações no país, poderiam suscitar.

Essa visão positiva do dramaturgo se explica, porque segundo ele, o Teatro de Arena, após a montagem de *Black-Tie*, sofreu um processo de redimensionamento de sua dramaturgia e, conseqüentemente, conseguiu se posicionar em relação aos seus parâmetros de atuação e aos seus objetivos. Assim, para ele *Chapetuba* expressava a convicção das escolhas definidas pelo grupo.

Esse mesmo leque de reflexões orientou o depoimento de Boal no programa de apresentação da peça:

“Sentimos que o teatro brasileiro cresceu em bases alienadas. O grande desenvolvimento econômico de São Paulo criou uma maior disponibilidade financeira: o supérfluo tornou-se inadiável. Tornaram-se necessários os cadillacs, boates, inferninhos, teatros. Não havia tempo para a lenta criação de um teatro verdadeiramente brasileiro, não havia tempo para pesquisa. Era preciso imediatamente fazer espetáculos como Barrault,

³¹⁰ VIANNA FILHO. In: MICHALSKI, 1981, p.82.

Olivier, Guilaud. Seguimos o caminho mais rápido: importamos diretores. A maior parte deles demonstrou competência e talento. Fizeram grandes espetáculos. Renovaram o teatro brasileiro. Mas, eles próprios, não eram brasileiros. Seus talentos tinham sido educados na Europa. Os espetáculos que fizeram, eram espetáculos traduzidos. A pequena platéia, que criara esse teatro, via e gostava: e tinha que gostar porque eram bons, embora alienados. A platéia foi crescendo, absorvendo gente vivida aqui, sem nenhum contato com Paris ou Londres. O encanto inicial de uma peça montada com todos os requintes do bom gosto europeu foi-se desgastando. A platéia começou a exigir uma integração cada vez maior com o texto, com seu conteúdo de idéia e emoção. Não mais apenas o prazer estético de uma estética importada, mas nossos problemas, a nossa forma, a pesquisa da nossa realidade humana e social. É preciso transcrever artisticamente, no teatro, os resultados dessa pesquisa. Chegou o momento de uma dramaturgia brasileira. O dilema do homem de teatro no Brasil é simples e definido: ser autêntico ou terminar”.³¹¹

Na mesma linha de raciocínio de Vianna, Boal realizou um balanço do comportamento do público teatral e atestou que após a euforia com os espetáculos de diretores estrangeiros, a platéia foi se ampliando e absorvendo outros grupos sociais – classe média, estudantes que não se satisfaziam com aquele teatro apenas esteticista.

Desse modo, foi nesse clima efervescente, permeado por intensas expectativas decorrentes da encenação de *Eles Não Usam Black-tie*, que foi realizado o *Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena* (1958-1959) e que *Chapetuba Futebol Clube* foi escrita, depois de passar por quase sete versões, decorrentes das acaloradas discussões que eram realizadas no *Seminário de Dramaturgia*.³¹² Assim, de acordo com o diretor da peça, Augusto Boal,

“Chapetuba F.C. enquadra-se nos objetivos simples do Seminário de Dramaturgia: transcreve, em forma de teatro, um setor da nossa realidade. Tem duas características fundamentais: é uma análise psicológica de alguns personagens, e é uma denúncia. No meio do futebol, Vianna escolheu os personagens mais ricos: Durval, Maranhão, Cafuné, Pascoal. Não escolheu a esmo, pelo que têm de pitorescos: para servir uma idéia, procurou os mais típicos e procurou pô-los em conflito. O ex-ídolo Durval (o interior de São Paulo está cheio de ex-ídolos) opõe-se ao jovem Maranhão. O colono Cafuné ao político Pascoal. Cafuné é o esporte simples e puro, e primitivo. Pascoal é a Federação, a política, o futebol dos escritórios. Pascoal e Cafuné são estados de coisas; Durval e Maranhão são as reações possíveis. Um se vende; o outro se humilha e bebe. E ambos estão errados. Essa caracterização por contraste evidencia sempre a idéia temática: a importância crescente do futebol sacrifica os homens que o praticam,

³¹¹ BOAL, A. In: MICHALSKI, 1981, p. 83-84.

³¹² VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p 37.

condiciona-os pelo prestígio, pelo dinheiro, pela burocracia. A peça não oferece nenhuma solução para o problema, mas toda denúncia é positiva. Chapetuba denuncia ao mesmo tempo que analisa. Idéia e emoção estão conjugadas, e não podem ser compreendidas isoladamente.

Quando dirigimos Ratos e Homens acreditávamos que o despojamento, a simplicidade fosse o objetivo final de todo artista. Agora acreditamos que se trata tão-somente de um estágio. A simplicidade conduz apenas ao naturalismo. Chapetuba não é naturalista. Vianna, elaborando o seu texto, não hesitou diante dos golpes de teatro, como a cena de Durval no segundo ato. Não hesitou diante da necessidade de uma elaboração literária do diálogo. O seu texto ditou o estilo da encenação: o realismo teatral. De todos os estilos “ilusionísticos”, este é o que pode mais energicamente atingir o espectador. E transmitir o conteúdo de Chapetuba ao espectador foi o princípio básico da nossa direção.

Paralelamente à criação de uma dramaturgia brasileira, precisamos desenvolver os nossos estilos de representação. Realismo é realismo, em qualquer parte do mundo. Mas em cada país ou região, tem a sua fisionomia diferente. Estamos procurando nosso realismo teatral. Valemos da experiência de Stanislavsky, de Kazan. Porém, tenha os defeitos que tiver o nosso trabalho não será nunca uma reprodução, uma cópia.³¹³

Nessa perspectiva, a defesa do realismo teatral foi notória nessa fase vivenciada pelo Teatro de Arena, constituindo-se no marco inicial das preocupações que perpassaram o Seminário de Dramaturgia.

Nesse contexto, o depoimento ator Nelson Xavier, que fez o papel do goleiro Maranhão em *Chapetuba*, corrobora as reflexões de Boal e Vianna acerca da peça. Assim, segundo Nelson Xavier, que em meados de 1958 ingressou no Teatro de Arena para participar dos ensaios e das discussões acerca de *Chapetuba*, as expectativas eram intensas:

“Foi realmente uma virada em minha vida. Até ali eu havia me preparado. Dali em diante começava a viver a escolha do ofício. Tinha terminado a Escola de Arte Dramática, tinha trazido minha primeira peça para ser debatida no Seminário de Dramaturgia, tinha mudado minha cabeça depois de Eles Não Usam Black-Tie do Guarnieri, que abria uma etapa absolutamente nova na dramaturgia, na encenação e na interpretação brasileiras, de modo que meu entusiasmo pelo trabalho do Boal, do José Renato, do Guarnieri, do Vianna, do Flávio não tinha limites.

Então ensaiando Chapetuba, eu comecei pela primeira vez como ator, a vivenciar plenamente minhas – eu vou chamar assim – emoções brasileiras: maneiras de sentir e de ser como só nós brasileiros somos e sentimos.

Porque, o que havia antes? Na E.A.D. eu tinha estudado com Tchecov e Maeterlink, Goldoni ou Shakespeare, e no teatro que se fazia em São Paulo, naquela quadra, os modelos eram europeus. Mesmo textos brasileiros eram representados como estrangeiros.

A maneira de um ator se comportar em cena era toda importada, assim como os textos eram todos – 95% – estrangeiros. A lei de 2 x 1 – obrigando

³¹³ XAVIER, Nelson. In: MICHALSKI, 1981, p. 84- 85.

*a encenação de um texto nacional após a montagem de dois estrangeiros – é dessa época. Estou excluindo, obviamente, a revista. E o Arena assumiu a luta: só encenava autores nacionais. Ora foi um deslumbramento poder viver personagens nossos como nós. O prazer de viver a si mesmo; o prazer de permitir uma fala do jeito que se fala nos subúrbios, debaixo das pontes, diante das máquinas nas fábricas, nas ruas; o prazer de soltar meu corpo do jeito dele, sem ter que aparentar um barão russo ou juiz alemão”.*³¹⁴

Essas constatações de Nelson Xavier são extremamente importantes, na medida em que elucidam sobremaneira o contexto no qual Chapetuba foi criada, isto é, em um clima de muita euforia e confiança nas possibilidades de transformação, não apenas da cena brasileira, mas de todo o país.

Nesse sentido, como na peça de Guarnieri, o texto de Vianna criticava as perspectivas individualistas e sinalizava para a importância da mobilização e organização da sociedade brasileira, contribuindo, no mínimo, no sentido de provocar o espectador e incitá-lo a pensar, pois acreditamos que seria impossível, após o impacto provocado pela derrota do Chapetuba em decorrência da traição de Maranhão e da corrupção do juiz, que qualquer espectador saísse do teatro ileso, ou seja, sem realizar qualquer tipo de questionamento.

Nessa perspectiva, acreditamos que Chapetuba cumpriu muito bem o seu papel, na medida em que consideramos que a obra de arte enquanto tal, provoca, abala e desorganiza de alguma forma o pensamento do espectador. Com certeza, nesse aspecto, a peça de Vianna foi muito bem sucedida.

A RECEPÇÃO DE CHAPETUBA FUTEBOL CLUBE

Os críticos que analisaram *Chapetuba Futebol Clube*, de modo geral, destacaram a vinculação entre a peça, o autor e o processo de renovação teatral que estava

³¹⁴ XAVIER, Nelson. In: MICHALSKI, 1981, p. 85.

ocorrendo no Teatro de Arena, e principalmente se detiveram na estrutura dramática do texto.³¹⁵ Isso pode ser exemplificado nas opiniões de Sábato Magaldi:

“Em Chapetuba, Vianinha teve a sensibilidade de fixar pela primeira vez no teatro um tema eminentemente nacional. O futebol é um dos assuntos mais vivos do País. Lota os estádios e faz que a nação se paralise, quando da disputa de um troféu mundial. Liga os torcedores de origens mais diversas a uma única emoção, diante de um lance decisivo. Sob certo aspecto, preenche um papel de união da coletividade (apesar da disputa dos adversários) que era antes atribuído ao próprio teatro. A dramaturgia não poderia desconhecê-lo mais tempo.

*Chapetuba F.C. examina, por dentro, o mecanismo do esporte, engastando-o no quadro amplo da realidade social, que o condiciona e sem dúvida lhe determina as características. O texto transcende, nesse caminho, as fronteiras da tipificação de um grupo humano, para situar-se como estudo de indivíduos de uma classe desfavorecida, em face da ordem social injusta. Os vários jogadores, sem serem abstrações, simbolizam as diversas fases de uma evolução, em que lutam desesperadamente por sobreviver. E sabe-se com certeza, que o tempo os esmagará”*³¹⁶

O crítico teatral destaca a inovação temática como o grande diferencial de *Chapetuba*, na medida em que, pela primeira vez na história do teatro brasileiro, o futebol e seus personagens foram colocados em cena. Nesse sentido, o texto de Vianna, segundo o crítico, cumpria um papel muito significativo na dramaturgia brasileira, não apenas por focar um assunto predominantemente nacional, mas, principalmente porque naquele período, com a vitória do Brasil na copa do mundo de 1958, o futebol havia se tornado um dos temas mais presentes na agenda social do país.

Além disso, Magaldi destaca o fato de que o autor, ao procurar relacionar o futebol aos mecanismos sociais que o condicionam, ampliava o espectro das discussões propostas pelo texto, que tratava não apenas do esporte que se tornava a paixão nacional como também colocava em destaque as dificuldades de grupos desfavorecidos às voltas com as injustiças sociais.

³¹⁵ PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*, p. 58.

³¹⁶ MAGALDI, 2001, p. 35.

A crítica Bárbara Heliodora centrou seus comentários na análise da peça propriamente dita:

*“Entremos, então, nos méritos da escolha do autor de seu tema e dos resultados obtidos como do aproveitamento dramático do mesmo. Pois foi exatamente aqui que nos parece ter sido particularmente feliz o autor: não só o clima de uma disputa de final de campeonato de futebol traz em si qualidades dramáticas de primeira ordem para o estabelecimento de um conflito teatral realista, que tende a prender efetivamente a atenção de uma platéia, como também o tipo de problemas debatidos à base do tema futebol, ultrapassam sua significação específica para atingir significação muito mais ampla e genérica, não restrita aos incidentes apresentados no palco. Em sua concepção geral, portanto, Chapetuba F. C., nos parece integralmente satisfatória. (...) O segundo ato é o ponto alto da peça porque nele encontra-se um equilíbrio entre forma e conteúdo, entre conflito e atmosfera, entre futebol e o problema humano; o desenvolvimento dramático dos problemas individuais e de conjunto são dinamicamente conduzidos com correspondência justa entre diálogo e ação”.*³¹⁷

Paulo Francis destacou a *caracterização* em Chapetuba, observando que o maior trunfo do texto se constituiu, ao mesmo tempo, em sua fragilidade fundamental,

*“(...) há uma autenticidade de tipificação que quase distrai o expectador da peça. Ele, o espectador, fica tão surpreendido de encontrar em cena gente que viu, talvez, faz poucos instantes, na rua, que corre o risco de não se interessar pelo resto, isto é pela peça. Seria um erro de sua parte... Assim, o texto é conceitualmente exato dentro do ponto de vista político e social do autor. Ninguém, ao que eu saiba, escreveu sobre futebol com tanta percepção até hoje entre nós. É uma percepção que se estende ao linguajar apanhado na rua, organizado sobre uma base popular tão complexa de maneiras e costumes, que abrangem uma pensão e um vestiário de campo no interior do país. O espectador não precisa de mapa para saber que está no Brasil”.*³¹⁸

Após a exposição das análises dos críticos acerca de *Chapetuba Futebol Clube*, não obstante às suas ressalvas em relação aos aspectos relativos à construção dramática do texto, atribuídos a pouca idade e, conseqüentemente, à inexperiência do autor, concluímos que a peça obteve uma boa aceitação no cenário da crítica teatral, principalmente no que tange a inovação temática e ao fato de ser tratar de um texto eminentemente ligado à realidade brasileira.

³¹⁷ HELIODORA, B. O futebol como tema dramático. *Jornal do Brasil*, RJ, 6/2/1960.

³¹⁸ FRANCIS, P. In: PEIXOTO, 1983, p. 43.

Dessa maneira, fica evidenciado que a crítica respaldava o intenso trabalho de pesquisa do Teatro de Arena, realizado nos Seminários de Dramaturgia em busca da construção de uma dramaturgia nacional. Nesse sentido, esta reflexão de Augusto Boal é elucidativa:

“Creio que o maior valor de Chapetuba esteja nessa sua característica de marco histórico. Além do assunto: trazer o futebol para o palco. Porque tendo as fragilidades de um primeiro trabalho, trazia os traços definitivos de uma peça que ajudou a renovar o nosso teatro. Ela carrega as preocupações mais duradouras do autor, que considerava importante a denúncia, mas que nunca se satisfaz apenas em denunciar. Um autor preocupado — mais do que qualquer outro entre nós — com a origem das “falhas” que determinam os conflitos de seus personagens, uma galeria de torturados consigo mesmos. Maranhão e Durval são apenas os primeiros dessa galeria. Os dois chegam a carregar um certo “segredo”, particularmente Maranhão, no sentido de não revelarem muito abertamente a razão de suas falhas. Nem para si mesmos. Vianna quis dar-lhes a inconsciência de suas limitações. Sabem que falharam, sofrem por isso, mas não sabem como resolver. (...) Uma característica do homem preocupado profundamente com as dificuldades, com as limitações, com os obstáculos que o homem brasileiro encontra para levar a cabo com êxito a sua libertação política e social.”³¹⁹

Para concluir, consideramos importante ressaltar estas palavras de Vianna acerca do papel exercido por *Black-Tie e Chapetuba*,

*“Black-tie e Chapetuba, apresentadas no Rio de Janeiro, já fizeram temporada paulista e a diferença entre os resultados artístico e financeiro, pronunciadamente favorável a Eles Não Usam Black-Tie, fornece bom material para o estudo das relações que se estabelecem entre o teatro e a realidade brasileira. Duas peças nacionais, de autores surgidos no mesmo movimento, abordando fatos sociais, fixando idêntica temática de traição, montadas imediatamente uma após a outra, com nítidos resultados de melhor, pior! Nada de tão bom para uma definição que ainda se ensaia. (...) O movimento que hoje sacode todas as companhias acordadas do teatro brasileiro, forçando a fixação de linhas cada vez menos “qualquer coisa serve”, não surgiu isolado e lampeiro. Nos parece reflexo bastante imediato e mecânico da modificação que sofrem as bases sociais do país: à atitude criadora que cada vez mais caracteriza todo nosso pensamento político, deverá corresponder uma criadora atitude no teatro, que recebe com violência os golpes imediatos dos fatos, estando em estreito contato artístico e financeiro com platéias que, como nunca talvez, exigem o debate de sua própria condição, a fundamentação de seus objetivos e de sua filosofia que vai sendo arrebanhada no dia a dia”.*³²⁰

³¹⁹ BOAL, A. In: MICHALSKI, 1981, p.85.

³²⁰ VIANNA FILHO. In: MICHALSKI, p. 82.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O estudo do pensamento de um homem já morto, a contemplação da sua arte, a realização do seu objetivo político, a vivida recordação do seu ‘ser-aí’, são instâncias do ‘cuidado’ que são totalmente típicas do Dasein. Mostram como a morte de um indivíduo é muito frequentemente uma modulação em direção à ressurreição nas necessidades e na memória de outros homens.”

George Steiner

A democracia brasileira, no período de 1945 a 1964, representou um período muito rico em termos políticos, sociais e culturais. Nesse curto espaço de tempo, de apenas dezenove anos, uma grande parcela da sociedade brasileira, identificada com o chamado projeto nacional-estatista, iniciado no país a partir de 1930 por Getúlio Vargas, compartilhou sonhos, crenças, projetos, dúvidas e certezas, e mais do que em qualquer outra época da nossa história, depositou grandes esperanças nas possibilidades de transformações econômicas e sociais no país. Principalmente a partir de meados da década de 1950, que se abriu com o projeto nacional-desenvolvimentista preconizado pelo governo de Juscelino Kubitschek, a euforia nacionalista tomou conta da sociedade brasileira. O ideário progressista, reformista e nacionalista contagiava estudantes, trabalhadores, intelectuais, artistas, sindicalistas, comunistas, trabalhistas, enfim, todos que se identificavam com projeto de libertação social e econômica do Brasil.

Havia um forte sentimento de solidariedade social que aglutinava os mais diferentes grupos que compunham a sociedade brasileira. A atmosfera política e cultural do país se encontrava impregnada pelas ideais de povo, liberdade, identidade e soberania nacional. A empolgação, o otimismo, a ênfase na ação, o desejo de participação nos mais diversos projetos de transformação política, econômica, social e cultural do país, também compunham o imaginário da esquerda brasileira naquela

efervescente conjuntura de fins da década de 1950 e início da década de 1960. De acordo com o dramaturgo Izaías Almada, naqueles tempos havia muita vontade de fazer as coisas, existia um forte sentimento de amor pelo país, um orgulho de ser brasileiro, assim, de acordo com o dramaturgo:

*“Eu comecei a participar ao mesmo tempo em política e em cultura, numa fase efervescente, em que eu queria participar, fazer alguma coisa. Era mesmo uma procura de identidade cultural para o país: todo mundo gostava de ser brasileiro porque a Bossa Nova, o Cinema Novo, o mundo inteiro conheceu. O Brasil ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1962, com O pagador de promessas; o teatro estava sempre cheio, aquilo dava uma alegria muito grande. Havia um orgulho de ser brasileiro naquele momento. Eu não deixei de ter esse orgulho, mas, hoje, estou muito machucado, ferido por uma série de coisas que aconteceram no país após esses anos. Então, foi um privilégio — retomando o início — que hoje a gente vê com um pouco de amargura, nostalgia, saudade de muita coisa, por ver que o Brasil não aproveitou como deveria ter aproveitado esse boom de participação das pessoas. (...) É claro que quando eu falo isso, eu não sou passadista, eu não estou aqui dizendo que eu acho que o Brasil devia voltar a ser o que era (...). O espírito que favoreceu o florescimento daquela atividade política e cultural devia ser recuperado nos modelos de hoje, discutido na realidade atual”.*³²¹

Nesse contexto de grande entusiasmo com o Brasil, de grande efervescência política e cultural, é que se encontra inserido o surto nacionalista que tomou conta do Teatro de Arena de São Paulo, a partir da estréia da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em fevereiro de 1958. Nessa perspectiva, o Teatro de Arena, desde a sua criação em 1953, por José Renato, pela sua estética inovadora – palco em Arena –, pela sua forma de organização não empresarial – funcionava em sistema de cooperativa, pelo tipo de público que o freqüentava, classe média, estudantes –, já se configurava como um teatro anti-tebeciano, e seus espetáculos eram encenados de uma forma totalmente diferenciada dos luxuosos espetáculos do TBC.

A despeito das inovações acima mencionadas, foi somente a partir de 1956, quando o Arena se fundiu com o TPE, e com a entrada de Augusto Boal, no mesmo ano, que começaram a ser discutidas no Arena novas propostas de atuação. Os

³²¹ ALMADA, Izaías. In: RIDENTI, 2000, p.39.

integrantes do TPE, que eram jovens militantes do partido comunista, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Vera Gertel, trouxeram para o Arena as preocupações de vincular a arte à política, na medida em que concebiam o fazer artístico como instrumento de conscientização e mobilização social. Sendo assim, enquanto o TPE introduziu as discussões políticas no Teatro de Arena, a contribuição para o grupo, de Augusto Boal, recém-chegado dos EUA, após ter feito um curso no *Actor's Studio*, consistiu na criação de um Laboratório de Interpretação e nos ensinamentos do método de Stanislavsky que passou a ser muito estudado por todo o grupo.

No entanto, de acordo com os depoimentos dos principais integrantes do Teatro de Arena, embora houvesse no grupo um enorme desejo de se produzir uma dramaturgia de conteúdo político e social, que retratasse a realidade brasileira, esse projeto só veio a se consubstanciar a partir da encenação de *Black-Tie*, em 1958. No período anterior ao da estréia do texto de Guarnieri, o Arena estava à beira da falência, e essa seria a última peça que a ser produzida pela companhia, antes do seu fechamento, que já estava decidido pelo seu diretor, José Renato.

Contudo, *Black-Tie*, em decorrência da enorme aceitação e sintonia que obteve junto ao público e a crítica, veio a se constituir no símbolo da moderna dramaturgia brasileira no século XX e redimensionou o trabalho do grupo, cujos integrantes, com muito entusiasmo, aglutinaram-se em torno do projeto e das possibilidades de se produzir no Arena uma dramaturgia de caráter nacional, que retratasse o cotidiano das camadas populares da sociedade brasileira, tanto urbanas quanto rurais.

Todavia, como já destacamos anteriormente, a condição adquirida por *Black-Tie*, de símbolo da dramaturgia nacional, encontra-se muito mais relacionada à receptividade que obteve do público do Arena, composto principalmente por estudantes de classe média, do que em decorrência de seu conteúdo propriamente dito. Desse modo, por se

constituir na primeira peça que trouxe ao palco os conflitos de uma família de trabalhadores que morava em uma favela do Rio de Janeiro, estabeleceu uma enorme sintonia com o público e de acordo com Rosângela Patriota, se transformou na representação de um país que precisava ser cada vez mais pensado e discutido, e, nesse contexto, essa peça se tornou emblemática da euforia nacionalista que permeava os intensos debates políticos e culturais que ocorriam no país durante aqueles anos.³²²

Sendo assim, ao contrário do que sugere o texto de Boal, “*Etapas do Teatro de Arena*”, o processo de construção de uma dramaturgia nacional, iniciado pelo Teatro de Arena, não ocorreu de forma linear e determinada *a priori*, como se tudo já estivesse sido planejado, mas ao contrário, foi fruto de um processo, permeado por múltiplas variantes, que emergiram das memórias dos integrantes do Arena em seus depoimentos, de maneira diferenciada, de acordo com as expectativas que cada um depositava no processo vivenciado por eles, naquele período.³²³

Nessa perspectiva, por meio da recuperação dos fragmentos dos depoimentos de Guarnieri, detectamos que as referências que o inspiraram para escrever *Black-Tie* estão relacionadas às suas vivências de infância, como também às suas experiências no movimento estudantil e no TPE, onde conviveu e aprendeu muito com o experiente dramaturgo e diretor italiano Ruggero Jacobbi.

Conseqüentemente, após a euforia que tomou conta do Arena com o sucesso de *Black-Tie*, a companhia criou o *Seminário de Dramaturgia*, com a finalidade de fornecer subsídios teóricos ao grupo, que possibilitassem as condições para que não apenas os integrantes do Arena, mas todos aqueles que estivessem participando do Seminário, pudessem confeccionar peças nacionais. Sendo assim, como atestamos por meio da recuperação de trechos dos depoimentos dos integrantes do Arena, o Seminário

³²² PATRIOTA, 2002, p. 117.

³²³ PATRIOTA, 2001, p. 171.

de Dramaturgia ocorreu após a estréia de *Black-Tie*, constituindo-se como fruto do redimensionamento do trabalho do Arena, a partir do sucesso alcançado pela peça de Guarnieri, e não antes, como consta no artigo de Boal, ou seja, não foi o Seminário que incentivou a confecção de *Black-Tie*, mas, ao contrário, foi o estímulo que o Arena obteve com a encenação de *Black-Tie* que possibilitou as condições para a criação do Seminário.³²⁴ Nessa perspectiva, as peças escritas pelos participantes do Seminário em uma estética realista retratavam temas e personagens oriundos das camadas subalternas da população, tanto urbanas quanto rurais.

No que tange às peças analisadas neste estudo, *Black-Tie* e *Chapetuba*, ambas são consideradas marcos históricos da dramaturgia e da sociedade brasileira da década de 1950: da dramaturgia, por inovarem a cena, enfocando o cotidiano de grupos pertencentes às camadas populares da população, isto é, seus problemas, angústias, alegrias, esperanças, expectativas, o que não ocorria no teatro brasileiro, pois a maior parte dos espetáculos encenados no país era de autores estrangeiros e dirigidos por diretores estrangeiros; e da sociedade, por representarem os anseios e os desejos de um número significativo de homens e mulheres que sonhavam em integrar povo e nação, no sentido de implantar no Brasil um modelo de desenvolvimento sedimentado nos ideais de justiça e de solidariedade social.

Nesse contexto, essas duas peças simbolizam o imaginário dos setores progressistas da sociedade brasileira daquele período, na medida em que o tema central dos dois textos gira em torno da defesa da organização e da mobilização da classe trabalhadora, que contribuiriam para o fortalecimento de sua consciência de classe. E, embora em *Chapetuba* esse tema não estivesse tão explicitado quanto em *Black-Tie*, o texto de Vianna denuncia claramente os aspectos negativos das opções individualistas

³²⁴ GUARNIERI, 1981, p. 68.

dos jogadores Maranhão e Durval, que foram as responsáveis pela derrota do Chapetuba e, conseqüentemente, pelo enfraquecimento de toda a comunidade da cidade onde viviam.

Desse modo, Guarnieri e Vianinha objetivavam, por meio de seus trabalhos, contribuir para o desenvolvimento da conscientização da classe trabalhadora, pois como homens de esquerda e militantes do PCB, acreditavam naquela conjuntura, na viabilidade da revolução democrático-burguesa de caráter antiimperialista, antifeudal, nacionalista e democrática, preconizada não apenas pelo PCB mas também pelo ISEB, com o qual eles mantinham diálogo.

Contudo, embora as duas peças analisadas nesse estudo, não tivessem sido escritas com o propósito explícito de divulgar o ideário do PCB e do ISEB, a aliança de todos os setores progressistas interessados na implementação das reformas econômicas e sociais, preconizada por essas duas entidades, constitui-se na mensagem dos dois textos, que retratam a importância da união e da solidariedade entre as classes sociais, cujos interesses fossem comuns para a obtenção dos seus objetivos, denunciando a tomada de posições individualistas em detrimento do coletivo, que levam ao fracasso do grupo.

Nessa perspectiva, a proposta que permeava grande parte das representações da esquerda da época residia na importância dos setores progressistas da sociedade – trabalhadores, classes médias, burguesia nacional e, até mesmo, os latifundiários que tivessem interesses contrários aos dos setores imperialistas, de promoverem a união contra o inimigo comum, representado pelo capital estrangeiro e os segmentos a eles associados. Sendo assim, a bandeira da união de todas as camadas identificadas com os interesses nacionais se constituía em uma das principais propostas preconizadas pela ideologia nacional-desenvolvimentista durante as décadas de 1950 e 1960, e as duas

primeiras peças que se tornaram representativas da dramaturgia nacional, do Teatro de Arena, *Black-Tie* e *Chapetuba*, tinham como tema central a denúncia das posições individualistas e, em contrapartida, a defesa contundente da adoção de posturas coletivas como condição primordial para o fortalecimento social e, conseqüentemente, nacional.

Sendo assim, a esquerda brasileira preconizava uma aliança com as camadas populares em suas lutas pela emancipação do país. Como já foi ressaltado, as utopias românticas revolucionárias da década de 1950 se constituíam em uma alternativa à modernidade capitalista, na medida em que buscavam a construção de uma nova sociedade, tendo como modelo de homem os camponeses, os habitantes das favelas e do interior, enfim, os trabalhadores, como os puros operários de Guarnieri e os ingênuos jogadores de futebol de Vianinha.

Em última instância, podemos verificar que as utopias expressas em *Black-Tie* e em *Chapetuba* se tornaram símbolo do projeto estético e político do Teatro de Arena de São Paulo em fins da década de cinquenta no Brasil. Esse projeto se consubstanciava na busca da confecção de uma dramaturgia que colocasse em cena temas ligados às experiências e aos valores das classes trabalhadores, para que o teatro pudesse chegar ao povo e, conseqüentemente, se transformasse em um instrumento que auxiliasse na emancipação deste povo.

Conseqüentemente, o Teatro de Arena de São Paulo, a despeito de possuir uma trajetória diversificada, com encenações tanto de autores brasileiros quanto estrangeiros, através de *Black-Tie* e *Chapetuba*, consagrou-se como a companhia identificada com o texto nacional, e, portanto, em sintonia com as utopias nacional-reformistas daquele período. Nesse contexto, o lugar ocupado pelo Teatro de Arena, como companhia símbolo da dramaturgia brasileira, encontra sua justificativa, muito mais no âmbito da

recepção do seu trabalho, na medida em que seus contemporâneos alçaram o grupo nessa posição, a partir de seus anseios estéticos e políticos.³²⁵

Desta maneira, as utopias da esquerda brasileira se imbricavam com as utopias dos integrantes do Teatro de Arena que acreditavam que através de seus trabalhos poderiam cumprir o seu papel na sociedade brasileira da década de 1950, contribuindo para o processo de conscientização das massas populares da cidade e do campo, em suas lutas contra a exploração e a miséria às quais se encontravam submetidas. Nessa perspectiva, a arte apenas fazia sentido para os principais integrantes do Teatro de Arena se estivesse ligada à trajetória humana, às lutas e conquistas dos homens, contribuindo para libertá-los das opressões e injustiças sociais.

De acordo com Vianinha, antes de ser um homem, o artista é um artista, e não pode se eximir da sua tarefa de contribuir para o desenvolvimento cultural da sociedade na qual se encontra inserido, isto é, para Vianinha, a arte tinha que ser feita com responsabilidade. Também para Guarnieri era fundamental o artista se definir, isto é, ter plena consciência das mensagens que transmitia por meio de seus trabalhos.³²⁶

Desse modo, Guarnieri e Vianna, como homens de esquerda, e em decorrência das experiências que tiveram no movimento estudantil e no TPE antes de entrarem para o Arena, acreditavam, como seu mestre Ruggero Jacobbi, que o tripé arte, vida e história, não poderia se separar, e, nesse sentido, instrumentalizaram seus trabalhos e lutaram ao lado dos demais setores da esquerda brasileira para a realização da revolução democrático-burguesa que acreditavam que se encontrava em curso, e que libertaria o país do imperialismo norte-americano e dos grupos que o apoiavam.

Nesse contexto, por acreditarem neste projeto revolucionário de transformação da sociedade brasileira em direção à consolidação de um modelo de desenvolvimento

³²⁵ PATRIOTA, 2002, p.112.

³²⁶ PEIXOTO, 1983, p. 54.

alicerçado na justiça social, no distributivismo, na soberania nacional, no fortalecimento do papel do Estado na economia, o Teatro de Arena se envolveu, junto com os demais setores da sociedade brasileira e entidades artísticas ligados aos segmentos progressistas da sociedade, nas múltiplas lutas políticas, culturais e sociais que predominaram no Brasil na década de 1950, e que se acirraram no início da década de 1960; e acabaram sendo derrotados pelo golpe civil-militar de 1964, sofrendo todas as conseqüências advindas desse movimento, como prisões, torturas, exílios, assassinatos, censura e toda sorte de arbitrariedades.

Contudo, após um longo refluxo do projeto nacional-desenvolvimentista, as tradições nacionalistas, estatistas, trabalhistas e desenvolvimentistas dos anos cinquenta voltam a surgir com muita vitalidade nos tempos atuais. Nesse sentido, a sobrevivência, como também a força dessas idéias, reside fundamentalmente no fato de que se constituíram em *experiências historicamente compartilhadas*, e de maneira muito intensa, durante o período anterior a 1964.³²⁷

Nessa perspectiva, as utopias nacionalistas se encontram presentes nas lutas pela reforma agrária, nas reivindicações por educação e saúde públicas de boa qualidade, na rejeição em relação às políticas de privatização indiscriminadas, e, portanto, no apoio à manutenção das empresas estatais em setores estratégicos, na luta pela segurança do emprego e pela manutenção e ampliação dos benefícios sociais, nas demandas pela soberania nacional, assim como por uma posição autônoma frente ao Fundo Monetário Internacional, no clamor pelos programas de distribuição de renda, nas reivindicações por salários que garantam uma vida digna para o trabalhador, nas demandas pela regularização e disciplinarização dos mercados, pelo fortalecimento do poder público frente às ambições desmedidas dos grupos privados, no fortalecimento de partidos de

³²⁷ FERREIRA, 2005, p.382.

esquerda, como também na vitória, na América Latina, de líderes políticos ligados ao universo do nacional-estatismo e, conseqüentemente, às utopias dos trabalhistas e comunistas do passado. E, nesse sentido, como ressalta Jorge Ferreira, não é por acaso que elas são qualificadas pelo pensamento liberal brasileiro, de retrógradas, atrasadas, arcaicas, xenófobas, irracionais, e no limite, *populistas*.³²⁸

³²⁸ FERREIRA, 2005, p. 382.

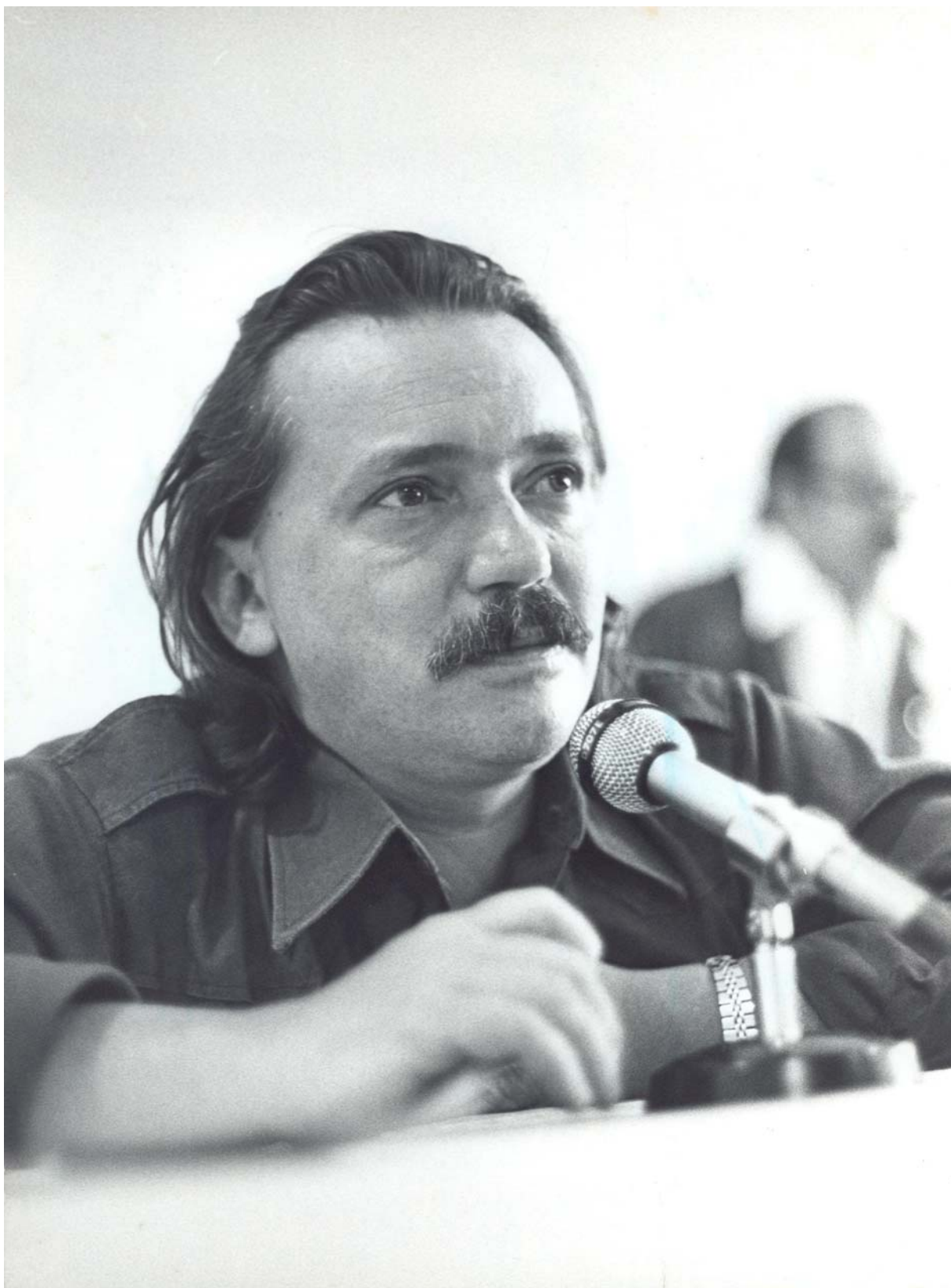
ICONOGRAFIA



Teatro de Arena de São Paulo.
Arquivo Funarte



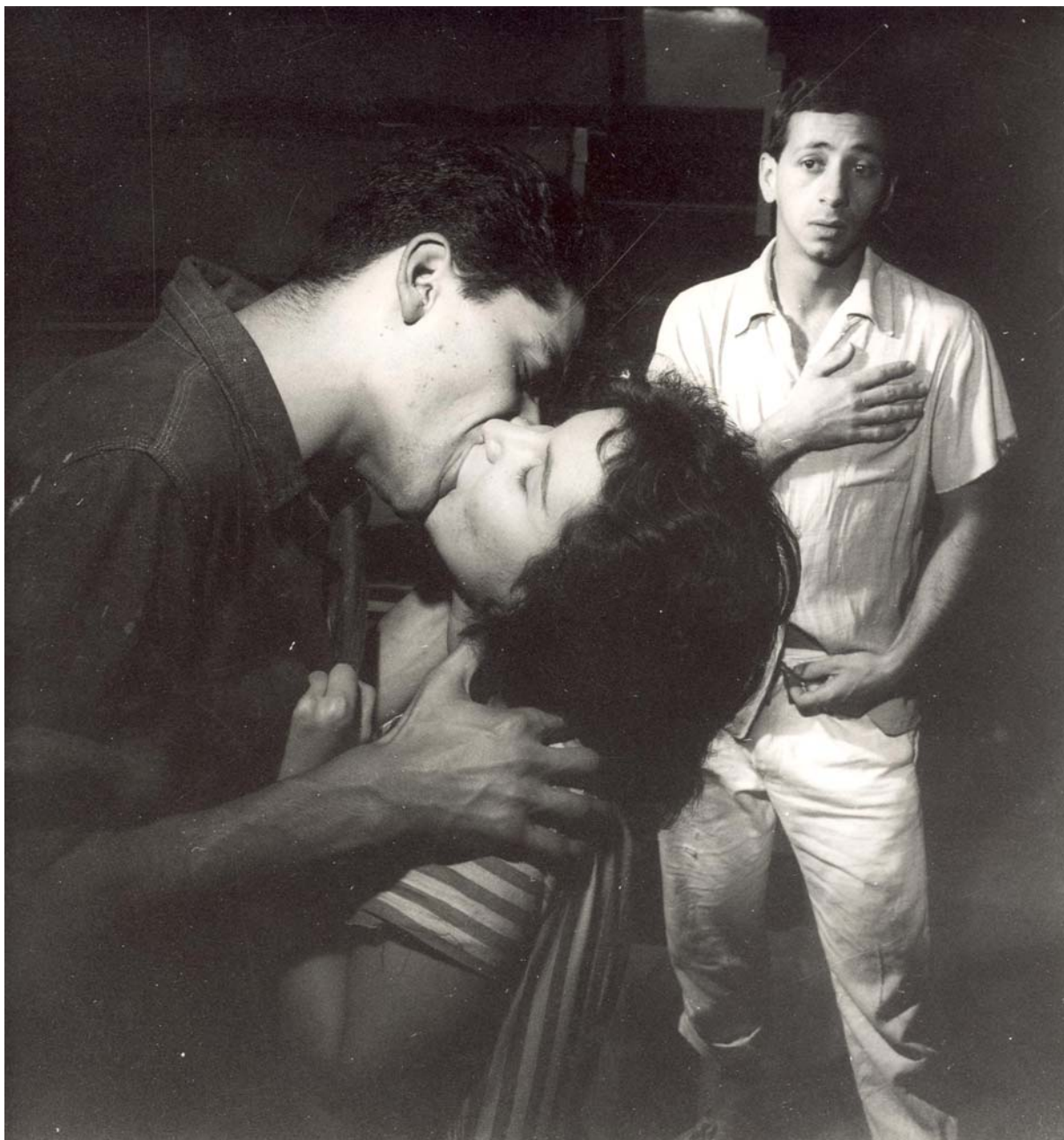
Teatro de Arena de São Paulo.
Arquivo Funarte.



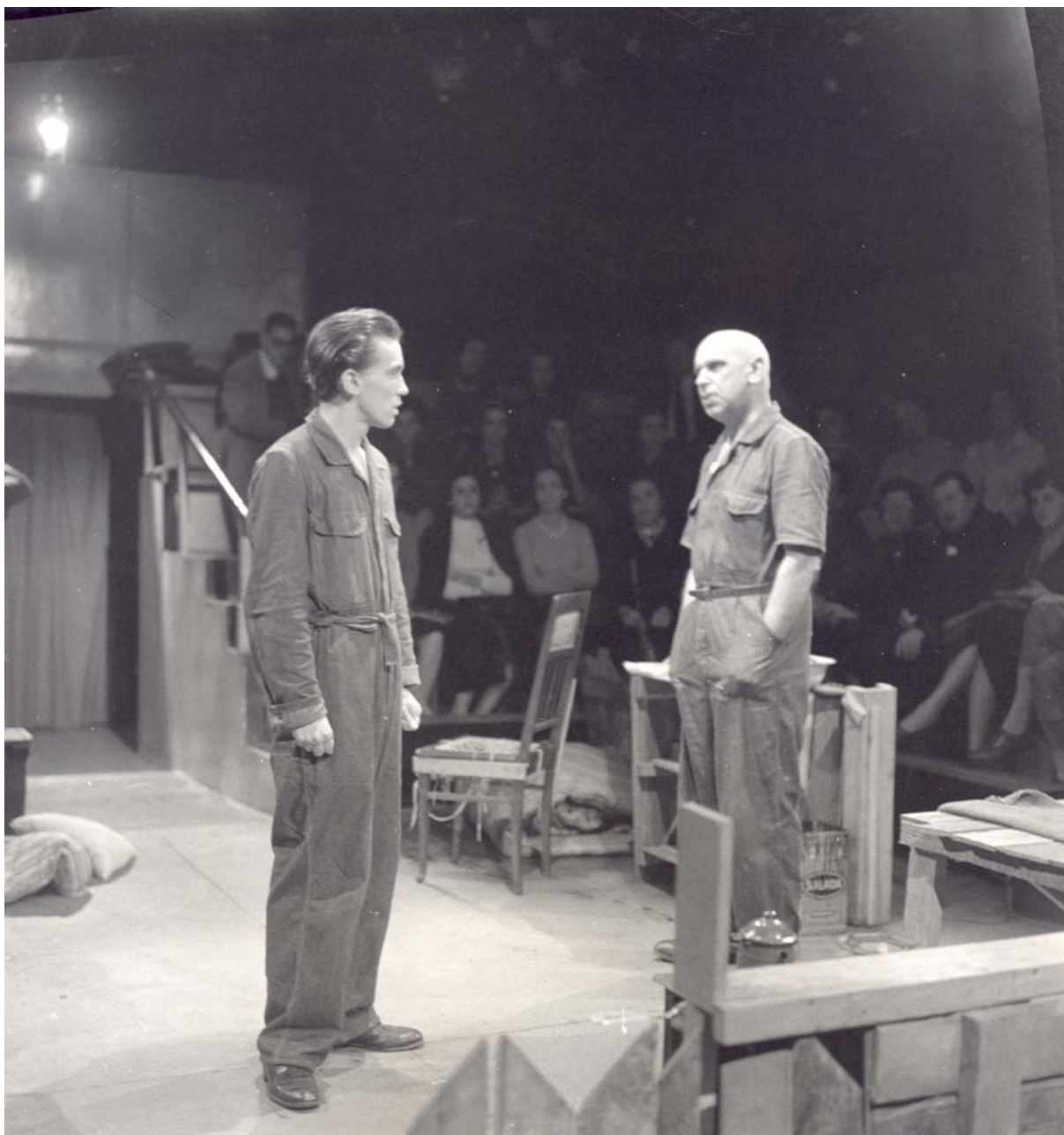
Gianfrancesco Guarnieri no depoimento para o SNT a 18/021978, no Teatro Anchieta, São Paulo. Arquivo Funarte.



Lélia Abramo, Miriam Mehler e Oduvaldo Vianna Filho em *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de José Renato, Teatro de Arena de São Paulo. Arquivo Funarte.



Oduvaldo Vianna Filho, Miriam Mehler e Flávio Migliaccio em *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de José Renato, Teatro de Arena de São Paulo. Arquivo Funarte.



Cena de Gianfrancesco Guarnieri e Eugênio Kusnet em *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de José Renato, Teatro de Arena de São Paulo. Arquivo Funarte.



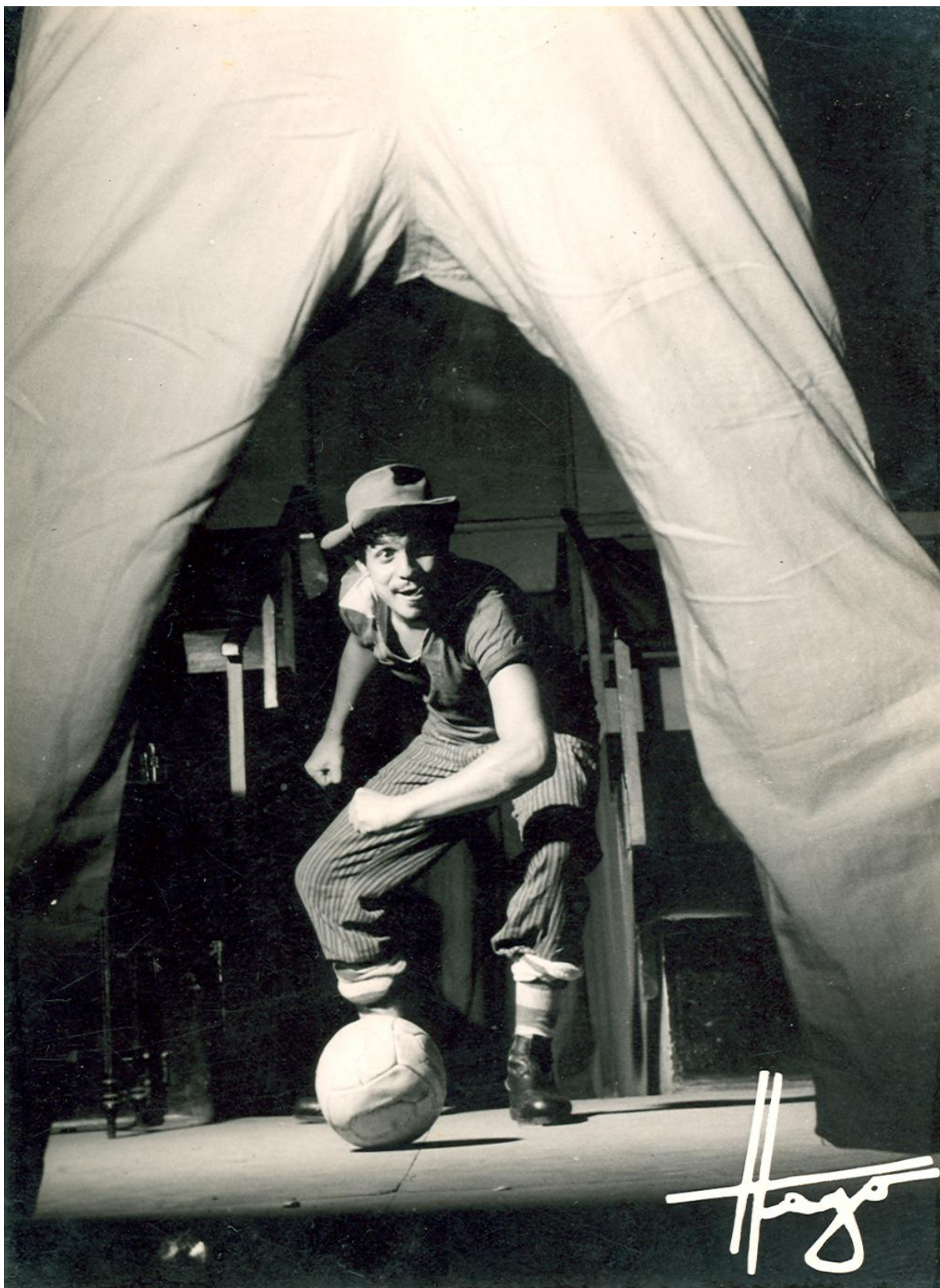
Lélia Abramo e Flavio Migliaccio em *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de José Renato, Teatro de Arena de São Paulo. Arquivo Funarte.



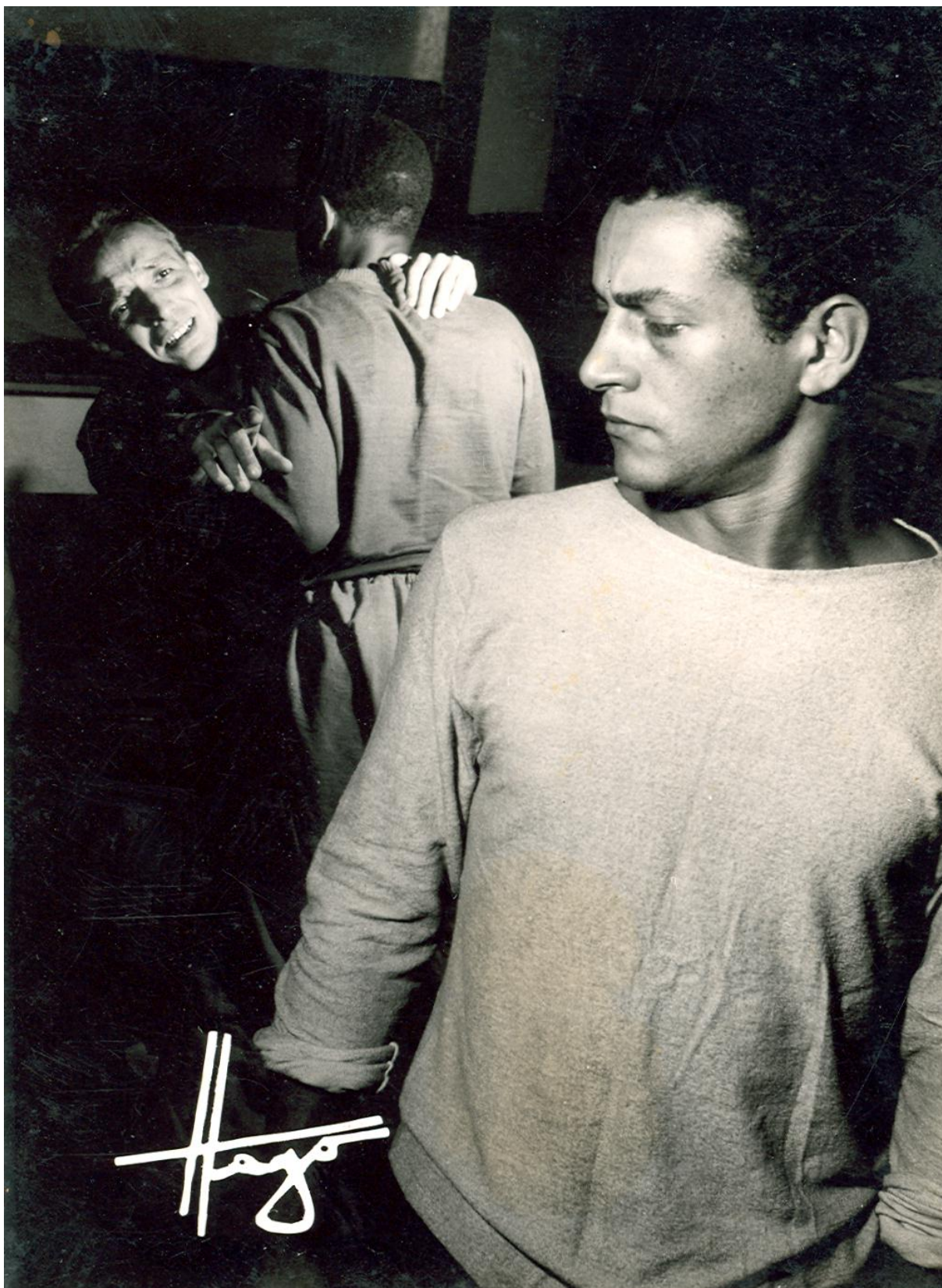
Flávio Migliaccio e Francisco de Assis em cartaz de propaganda de Chapetuba Futebol Clube, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Augusto Boal, 1959. Arquivo Funarte.



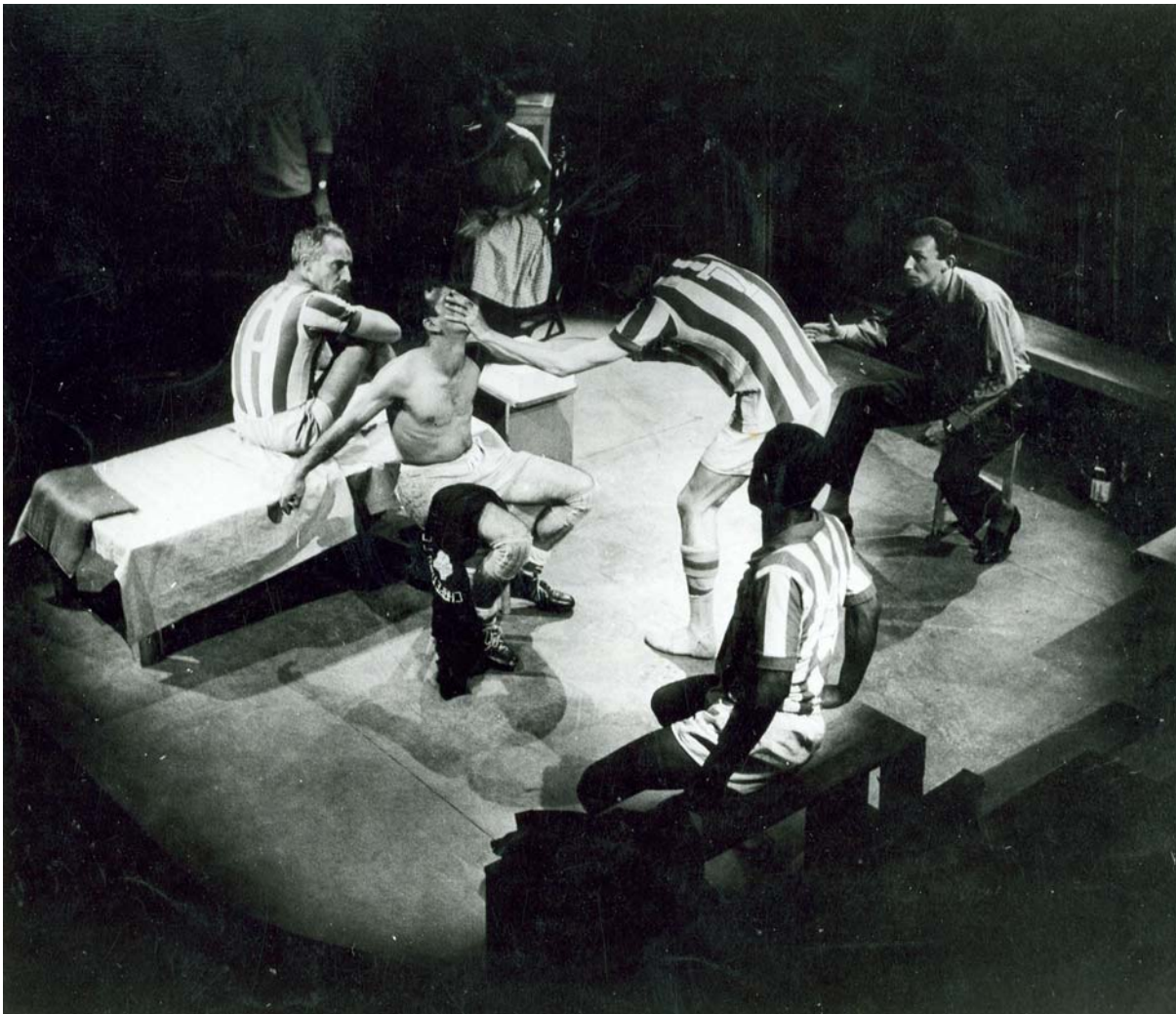
Oduvaldo Vianna Filho
Arquivo Funarte.



Francisco de Assis em Chapetuba Futebol Clube de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Augusto Boal, 1959. Arquivo Funarte.



Cena de Nelson Xavier, Xandó Batista e Milton Gonçalves em Chapetuba Futebol Clube de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Augusto Boal, 1959. Arquivo Funarte.



Cena de Chapetuba Futebol Clube de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Augusto Boal, 1959. Arquivo Funarte.

LISTAS DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ANDES - Associação Nacional dos Estudantes Secundaristas

CPC - Centro Popular de Cultura

EAD - Escola de Arte Dramática

ISEB - Instituto Superior de Estudos de Brasileiros

JK - Juscelino Kubitschek

MASP - Museu de Arte de São Paulo

PC - Partido Comunista

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PTB - Partido Trabalhista Brasileiro

SNT - Serviço Nacional do Teatro

TA - Teatro Amador

TBC - Teatro Brasileiro de Comédia

TNP - Théâtre National Populaire

TPE - Teatro Paulista do Estudante

UFU - Universidade Federal de Uberlândia

UNE - União Nacional dos Estudantes

CRONOLOGIA DOS ESPETÁCULOS DO ARENA

- 1953** Esta noite é nossa (Stanford Duckens), ainda no MAM
 O demorado adeus (Tennessee Williams)
 Judas em Sábado De Aleluia (Martins Pena)
- 1954** Uma mulher e três palhaços (Marcel Achard)
- 1955** A rosa dos ventos (Claude Spaak)
 Escrever sobre mulheres (José Renato)
 O prazer da honestidade (Luigi Pirandello)
 Não se sabe como (Luigi Pirandello)
 À margem da vida (Tennessee Williams)
- 1956** Escola de maridos (Moliéri)
 Julgue você (Pierre Conty)
 Dias felizes (Claude André Pugget)
 Essas mulheres (M. Regnier e A. Gillois)
 Ratos e homens (John Steinbeck)
- 1957** Marido Magro, mulher chata (Augusto Boal)
 Enquanto eles forem felizes (Vernon Sylvain)
 Juno e o pavão (Sean O' Casey)
 Só o faraó tem alma (Silveira Sampaio)
 A falecida senhora sua mãe (Georges Feydeau)
 Casal de velhos (Octave Mirabeau)
- 1958** A mulher do outro (Sidney Howard)
 Eles não usam black-tie (Gianfrancesco Guarnieri)
- 1959** Chapetuba Futebol Clube (Oduvaldo Vianna Filho)
 Quarto de empregada (Roberto Freire)
 Bilbao, via Copacabana(Oduvaldo Vianna Filho)
 Gente como a gente (Roberto Freire)
 A farsa da esposa perfeita (Edy Lima)
- 1960** Fogo Frio (Benedito Rui Barbosa)
 Revolução na América do Sul (Augusto Boal)
- 1961** Pintando de Alegre (Flávio Migliaccio)
 O testamento do cangaceiro (Francisco de Assis)
- 1962** Os fuzis da senhora Carrar (Bertold Brecht)
 A Mandrágora (Maquiavel)

- 1963** O noviço (Martins Pena)
O melhor juiz, o rei (Lope da Veja)
- 1964** O filho do cão (Gianfrancesco Guarnieri)
Tartufo (Moliéri)
- 1965** Arena conta Zumbi (Guarnieri e Boal)
Esse mundo é meu (Sérgio Ricardo)
Arena canta Bahia (Augusto Boal)
Tempo de Guerra (Guarnieri e Boal)
- 1966** O Inspetor geral (Nicolai Gogol)
- 1967** Arena conta Tiradentes (Guarnieri e Boal)
O círculo do giz caucasiano (Bertold Brecht)
A criação do mundo segundo Ari Toledo (Ari Toledo)
La Mosqueta (Ângelo Bcolco)
- 1968** Praça do Povo (Augusto Boal)
Primeira Feira Paulista de Opinião (Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade e Augusto Boal)
- 1969** O comportamento sexual de Ari Toledo (Ari Toledo)
- 1970** Arena conta Bolívar (Augusto Boal)
Um dois, três de Oliveira (Lafayette Galvão)
O bravo soldado Schweik (Jeroslav Hasek)
Teatro jornal (criação coletiva)
A resistível ascensão de Arturo Ui (Bertold Brecht)
Doce Anérica, Latino América (criação coletiva).³²⁹

³²⁹ Cronologia extraída de “O registro dos Fatos” de Maria Thereza Vargas. In: *Revista Dionysos*, 2005, p.7-29.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**LIVROS E TESES**

- ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BENJAMIM, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CAMPOS, Cláudia de A. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2003.
- CORTÊS, Norma. *Esperança e Democracia: as idéias de Álvaro Vieira Pinto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: UNICAMP, 1994.
- FERREIRA, Elizabeth F. Xavier. *Mulheres, militância e memória*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FERREIRA, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*: São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GOLDFEDER, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina - O Político e o Revolucionário*. Campinas, 1977. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Depto. De Ciências Sociais - IFCH/ UNICAMP.
- GUIMARÃES, Juarez. *A Esperança Equilibrista: o governo Lula em tempos de transição*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- . *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- . *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORAES, Denis de. *Vianinha – Cúmplice da Paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NEVES, Lucilia de Almeida. *PTB: Do Getulismo Ao Reformismo (1945-1964)*. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- PAES, Maria Helena S. *A Década de 60; Rebeldia, Contestação e Repressão Política*. São Paulo: Ática, 1997.

- PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: Um Dramaturgo no Coração de seu Tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PASCOAL, Eliane dos Santos. *Cenas da Arena de um Teatro: Guarnieri e Vianinha (1958-1959)*. Dissertação (Mestrado em História, PUC), São Paulo, 1998.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- . *Um Teatro Fora do Eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PISCATOR, E. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- . *Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- . *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: FAPESP, 2002.
- REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROUX, Richard. *Lê Theatre Arena (São Paulo 1953 -1977)*. Aix:Université de Provence, 1991.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958: o ano que não devia terminar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SCHWARTZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

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

TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

VESENTINI, Carlos. *A Teia do Fato*. São Paulo: Hucitec, 1997.

WEBER, M. *Ensaio de Sociologia*. In: *Weber*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores).

ARTIGOS

BOAL, Augusto. Etapas do Teatro de Arena de São Paulo. In: —. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista. In: CHAUÍ, M & FRANCO, M. S. C, *Ideologia e Mobilização Popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra - CEDEC, 1985.

GUARNIERI, Guarnieri. O teatro como expressão da realidade nacional. In: *Arte em Revista*, ano 3, número 6. São Paulo: Kairós, 1981.

LIMA, M. A. de. História das Idéias. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT, 2005.

NEVES, Lucilia de Almeida. Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964). In: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 172.

PATRIOTA, Rosângela. História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomás e PATRIOTA,

Rosângela (org.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Programa de Mestrado em História – Universidade Federal de Uberlândia, 2001.

_____. História, Estética e Recepção: O Brasil Contemporâneo Pelas Encenações de *Eles Não Usam Black-Tie* e *O Rei da Vela*. In: *História e Cultura: espaços plurais*, Uberlândia: Aspectus/Nehac, 2002.

_____. Eles Não Usam Black-Tie: Projetos Estéticos e Políticos de G. Guarnieri. In: *Estudos de História*, v.6, n.1, Franca, 1999.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. O Conceito de Desenvolvimento do ISEB Rediscutido. In: *DADOS - Revista de Ciências Sociais*, RJ, Vol. 47, nº. 1, 2004.

RIDENTI, M. Cultura e Política: Os anos 1960 e 1970 e sua Herança. In: FERREIRA, Jorge & NEVES, Lucília de Almeida (org.) - *O Brasil Republicano*. vol.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SEGATTO, José Antônio. PCB: a questão nacional e a democracia. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida (org.). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v.3, p. 231.

REVISTAS

Dionysos. Nº. 22 e nº. 24 Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT, 2005.

Revista do Teatro Amador, ano I, n.5, dez.1955.

DADOS - Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro. Vol. 47, nº. 1, 2004.

Arte em Revista, ano 3, número 6. São Paulo: Kairós, 1981.

O Cruzeiro, 22 de março de 1958.

DOCUMENTAÇÃO

Peças Teatrais:

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-Tie*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Chapetuba Futebol Clube. In: MICHALSKI, Yan (org.).

Teatro de Oduvaldo Vianna Filho, volume 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

Programas das Peças:

Programa de Estréia de *Eles Não Usam Black-Tie*. MEC-DAC-SNT/ São Paulo, 1978.

Programa de Estréia de Chapetuba Futebol Clube. In: Chapetuba Futebol Clube. In:

MICHALSKI, Yan (org.). *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, volume 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

Textos teóricos de Oduvaldo Vianna Filho

PEIXOTO, Fernando. (org.). *Vianinha: teatro - televisão - política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Depoimentos e Entrevistas dos Integrantes do Teatro de Arena de São Paulo

BOAL, Augusto. In: ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953 -1977)*.

Provence: Université de Provence, 1991.

GUARNIERI, G. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981.

_____. In: KHOURI, Simon. (org.). *Atrás da Máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. In: *Monografias/1980*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEN.

_____. Folha Metropolitana - São Bernardo do Campo - *Estado de São Paulo*, 20/02/76.

_____. Guarnieri, arte e democracia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27/09/81.

_____. Peça foi criada num momento de forte intuição. In: NÉSPOLI, Beth. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 22/02/2000.

JOSÉ, Paulo. In: ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953 -1977)*. Provence: Université de Provence, 1991.

RENATO, José. In: Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, v.4.

_____. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: 1981. MEC-SEC-SNT, 1981.

_____. In: ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953 -1977)*. Provence: Université de Provence, 1991.

Documentos do PCB e do ISEB

CARONE, Edgar. *O P.C.B. (1922/1943)*. São Paulo: Difel, 1982.

_____. *O P.C.B. (1943/1964)*. São Paulo: Difel, 1982.

_____. *O P.C.B (1964/1962)*. São Paulo: Difel, 1982.

PINTO, Álvaro Vieira. *Ideologia e Desenvolvimento Nacional*. Rio de Janeiro: Escola Técnica Nacional do MEC, 1959.

Jornais

Estado de São Paulo. São Paulo, 18/01/58, 26/02/58, 22/02/2000.

Folha da Manhã, 07/02/58

Folha de São Paulo, São Paulo, 27/09/81.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 04/02/1958, 02/03/1958, 6/02/1960.

O Globo, Rio de Janeiro, 01/03/1958.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 05/03/1959.

Última Hora, Rio de Janeiro, 01/02/1958.