

**Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

CARLOS ROGÉRIO GONÇALVES DA SILVA

O MILITANTE EM CENA:
Gianfrancesco Guarnieri e *Eles não usam black tie*

**São Paulo
2015**

CARLOS ROGÉRIO GONÇALVES DA SILVA

O MILITANTE EM CENA:

Gianfrancesco Guarnieri e *Eles não usam black tie*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, Área de concentração: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mate

**São Paulo
2015**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S586m Silva, Carlos Rogério Gonçalves da, 1977
O militante em cena : Gianfrancesco Guarnieri e Eles não usam black tie /
Carlos Rogério Gonçalves da Silva. - São Paulo, 2015.
71 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mate
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes.

1. Guarnieri, Gianfrancesco. 2. Partidos comunistas. 3. Teatro político brasileiro. I. Mate, Alexandre. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD 792.0981

CARLOS ROGÉRIO GONÇALVES DA SILVA

O MILITANTE EM CENA:

Gianfrancesco Guarnieri e *Eles não usam black tie*

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Mate
Unesp (Instituto de Artes) – Orientador

Profª. Dra. Rosangela Patriota
UFU (Instituto de História)

Profª. Dra. Lúcia Romano
Unesp (Instituto de Artes)

São Paulo, 23 de junho de 2015

Aos meus alicerces, inevitáveis e sempre
presentes: Joaquina e Antonio. Rita, irmã, pela
companhia.
À Ana, pelo amor.

AGRADECIMENTOS

Alexandre Mate foi em quem melhor pude observar um método peripatético de ensinar. Suas caminhadas teóricas, às quais somos generosamente convidados a participar – sempre como parceiros, jamais como inferiores – nos levam para searas não previstas, mas sempre ousadas. Aprendi com o Alê a soltar minha voz nas estradas e lhe terei uma gratidão sem fim.

Agradeço com profunda ternura àqueles e àquelas que passaram por minha vida e me afetaram de tão diferentes formas, contribuindo para a melhor parte de quem sou. Em especial aos professores da Escola Estadual Dom Antônio José dos Santos, em Rancharia (São Paulo), responsáveis por meus anos de formação; aos colegas da pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp; aos camaradas professores, companheiros de jornada; aos meus queridos alunos.

Caminhando e vivendo com a alma aberta
Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal
Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade
Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real
Caminhemos pela noite com a esperança
Caminhemos pela noite com a juventude

Milton Nascimento; Fernando Brant. *Credo*.

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

Elza Cunha de Vincenzo. *A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri*.

RESUMO

O texto de **Eles não usam black tie** foi concluído em 1956 e sua primeira encenação ocorreu dois anos depois no Teatro de Arena de São Paulo, causando sensação imediata entre o público e chamando a atenção de parte dos meios intelectuais e acadêmicos. O protagonismo de uma família carioca operária, pobre e favelada era uma novidade bem-vinda ao cenário teatral brasileiro, assim como as inovadoras técnicas de representação em arena. Os anos 1950 fervilhavam politicamente com a conturbada sucessão de Getúlio Vargas e a euforia coletiva advinda do nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek. O Partido Comunista do Brasil (PCB) tentava reorganizar-se diante dos desafios internos e do cataclismo vindo de fora: as denúncias de Nikita Krushev em relação aos crimes perpetrados sob ordens de Josef Stálin. A década também foi marcada pela introdução em terras brasileiras do épico brechtiano e por um intenso debate sobre o papel político da dramaturgia nacional. Até que ponto a militância política e a sensibilidade dramaturgical de Gianfrancesco Guarnieri sofrem tais influências? O texto **Eles não usam black tie** pode ser pensado como uma fonte histórica privilegiada a dialogar com a conjuntura política e estética em que foi elaborada? A militância política do autor surge em uma relação dialética com as diretrizes do PCB, os princípios do drama burguês e do épico brechtiano, em um texto embebido dos dilemas e contradições do Populismo.

Palavras-chaves: Gianfrancesco Guarnieri. *Eles não usam black tie*. PCB. Drama burguês. Épico Brechtiano.

ABSTRACT

The play **Eles não usam black tie** (**They don't wear black tie**) was finished in 1956. Its first performance occurred two years later in Arena Theatre in São Paulo, causing immediate impact in the public and catching intellectual and academic circles attention. The protagonism of a poor labor family in Rio de Janeiro was a welcome innovation to the Brazilian theatrical scenario, as well as the innovative techniques of performing in arena. In the fifties, the political environment was agitated over the difficult succession of Getulio Vargas and the collective euphoria coming from the national-development plan of Juscelino Kubitschek. The Communist Party of Brazil (PCB) was trying to reorganize itself in the face of internal challenges and crisis coming from outside: the speech delivered by Nikita Khrushchev denouncing Stalin's crimes in the Soviet Union. This decade was also important for the introduction of brechtian epic theatre and for an intense debate over the political role of national dramaturgy. To which extent the political militancy and the dramaturgic sensibility of Gianfrancesco Guarnieri were affected by those influences? Can the play **Eles não usam black tie** be thought as a privileged historical source to dialogue with the political and esthetic conjuncture in which it was conceived? It can be observed a dialectical relation between Guarnieri's political militancy and the guidelines given by PCB at the time, the principles of bourgeois drama and the brechtian epic theatre in a text full of dilemmas and contradictions of Populism.

Keywords: Gianfrancesco Guarnieri. *Eles não usam black tie*. PCB. Bourgeois drama. Brechtian epic theatre.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	ATO I: ASSEMBLEIA.....	19
3	ATO II: GREVE.....	33
4	ATO III: CONFLITO.....	37
5	O MILITANTE.....	41
6	O DRAMATURGO.....	49
7	EPÍLOGO: UM PAÍS DO FUTURO.....	59
	REFERÊNCIAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.

Jacques Le Goff. *História e memória*.

Há um consenso entre parte dos críticos e teóricos teatrais sobre a relevância dramaturgica e histórica de **Eles não usam black tie**, de Gianfrancesco Guarnieri. O impacto de sua primeira encenação em 1958, tanto no público quanto na crítica, abriu novas perspectivas para o teatro brasileiro. Entre outras inovações, a peça destacou como protagonista uma família carioca operária, pobre e favelada, em meio às experiências político-estéticas do Teatro de Arena. O foco de nossa investigação será o texto da peça, documento histórico fulcral do momento político e teatral brasileiro em meados da década de 1950¹. Em **Eles não usam black tie** podemos observar a militância política do autor numa relação dialética com as diretrizes do Partido Comunista do Brasil (PCB)², bem como possíveis elementos do drama burguês e do épico brechtiano em um texto embebido dos dilemas e contradições do Populismo.

As reflexões e estudos sobre o texto dramaturgico e a historiografia teatral foram transformados em capítulos da história da literatura brasileira e essa abordagem – originada no século XIX, porém com desdobramentos posteriores – trouxe apreciações estéticas que lhe são peculiares, bem como fixou marcos temáticos e cronológicos específicos. Essa tese foi desenvolvida por Guinsburg e Patriota em sua reflexão sobre obras e autores tidos como referências bibliográficas essenciais para o teatro brasileiro:

¹ O escopo inicial de nossa pesquisa seria a tríade iniciática da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: além de **Eles não usam black tie**, trabalharíamos com **Gimba, presidente dos valentes** e **A semente**. A ideia era acompanhar as modificações políticas e estéticas de Guarnieri entre 1956 e 1961. Em acordo com nosso orientador, fizemos um recorte do tema centrado com maior profundidade nossas reflexões em apenas uma peça nessa fase de nossos estudos.

² A denominação Partido Comunista do Brasil (PCB) foi adotada desde sua fundação em 1922 até 1961 quando o Comitê Central decidiu por sua renomeação como Partido Comunista Brasileiro, mantendo a sigla PCB. A mudança visava reverter a ilegalidade à qual o Partido fora submetido a partir de 1947, acusado de ser apenas uma célula local de uma organização partidária estrangeira sediada na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Entre 1961 e 1962 houve intensa celeuma política em razão da nova orientação partidária oriunda da década anterior, resultando na cisão da sigla e a criação do PC do B (apropriando-se da denominação original de Partido Comunista do Brasil). Vale ressaltar que ao utilizarmos daqui por diante Partido Comunista do Brasil, estaremos nos referindo ao nome oficial da legenda em sua conotação original (até 1961). A utilização da sigla PCB seguirá a mesma lógica.

[...] no âmbito reflexivo, o teatro surgiu por intermédio da história da literatura. Esse lugar de origem não apenas instituiu o teatro como objeto de análise, mas o reconheceu como pertencente a uma escola literária – o romantismo – e identificado a uma temática que abarcou os debates do século XIX, em distintos segmentos de atuação (social, político, econômico e cultural), a saber: o nacionalismo. Tal evidência fez com que nos atentássemos para o fato de que o ingresso da atividade teatral, como objeto de estudo e de interpretação, não se fez dissociado dos esforços em encontrar marcos vinculados à identidade da nação e, no teatro, essa busca se deu no campo dramaturgico (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012a, p.264).

A escolha de **Eles não usam black tie** e a opção em pensá-la como fonte histórica – dentro de métodos operativos específicos do ofício do historiador – afasta-nos dessa tradição interpretativa, contudo, faz emergir a questão: quais as possibilidades e limites da utilização do espetáculo teatral como objeto de pesquisa?

Em um primeiro momento cabe esclarecermos o motivo pelo qual escolhemos uma fração – qual seja, o texto – e não outros elementos formadores do espetáculo teatral como referência investigativa. Inúmeras perguntas surgem como desdobramento natural dessa problemática: na reflexão sobre os variados componentes do fenômeno teatral, devemos pensar uma única apresentação ou uma série? As observações seriam *in loco* ou usaríamos gravações de imagem e som, correndo o risco de perdermos o caráter único do espetáculo? Uma vez respondidas tais questões, outras viriam: escolheríamos o resultado em ato da encenação ou estruturaríamos nossa reflexão sobre o processo criativo do diretor e dos atores? E as técnicas de iluminação utilizadas? Seriam ou não alvo de nossa investigação os critérios de escolha e confecção dos figurinos, bem como o cenário, o espaço cênico, a reação do público, a repercussão nos meios de comunicação, o impacto na academia? O que deixaríamos de lado e o que seria nossa prioridade, enfim? Ao debater as complexidades envolvidas na estruturação de uma semiologia do teatro, Eco discutiu essa questão assumindo a existência de inúmeros e, por vezes desencontrados, níveis de análise:

[...] para alguns o texto escrito, para outros ainda a palavra falada, para outros a gesticulação do ator, e em seguida a operação de direção cênica, a iluminação, ou a cenografia, e assim por diante. Pouco a pouco tomou corpo a idéia de que nos encontramos diante de um fenômeno “multinívelar” no qual estão em jogo sistemas sógnicos diferentes, que devem ainda ser analisados antes de se correr o risco de apresentar a definição do objeto integrado daí resultante. Mas compreendeu-se também que o teatro é em tal sentido uma Terra Prometida da semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sógnicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente – o teatro é o lugar de condensação e convergência de “semióticas” diversas (ECO, 2006, p.18).

A História³ está habituada desde sua estruturação mais acurada como campo do conhecimento científico no século XIX a lidar com documentos escritos. Seu indissociável vínculo com os cânones positivistas nesse momento tornou as fontes escritas únicas portadoras da chamada verdade histórica. De acordo com Funari, por exemplo:

Os documentos escritos tornaram-se sinônimos de História, a tal ponto que, até hoje, usamos a expressão Pré-História para referir-nos a um passado sem escrita. Por sua origem filológica, a História mantém, portanto, uma ligação fortíssima com o documento escrito (FUNARI, 2008, p. 83-84).

Menos habitual é a eleição do texto teatral como objeto da pesquisa histórica e sua interlocução com o Teatro, pois não tem as características formais com as quais o historiador está habituado a lidar. Um documento cartorial, por exemplo, pode levantar dúvidas quanto à sua autenticidade, mas uma vez que essas sejam dirimidas com as técnicas adequadas, é tomado como a afirmação de um dado concreto, seja um nascimento, um casamento ou um óbito. Claro que existem outras fontes escritas simbolicamente carregadas, mesmo quando sua função é observada como oposta, como reportagens e notícias. Um texto teatral não é a única fonte escrita dotada de valor simbólico, por conseguinte, mas é *sui generis* por guardar em si uma multiplicidade signífica quase infinda.

Já no que se refere à interdisciplinaridade própria da análise do fenômeno teatral quando pensado simultaneamente como documento histórico e estético, a perspectiva segundo a qual se faz a observação pode levar o historiador a vícios teórico-metodológicos complexos: o pesquisador que aborda o texto teatral, por exemplo, à luz da História pode cair na tentação de apresentá-lo, por vezes à força, como mero resultado e exemplo de um dado contexto, ignorando seu pertencimento também a um universo estético. Tentação inversa cai o investigador que pensa o texto apenas em suas especificidades estéticas, restringindo-se à análise da forma, sua relação com o conteúdo e sua inserção no debate da tradição teatral.

³ Dada a polissemia da palavra, cabe esclarecermos a grafia a ser utilizada daqui por diante: quando nos referirmos ao campo do conhecimento histórico, utilizaremos “História” (de acordo com a convenção ortográfica da língua portuguesa); “história” será utilizada tanto para a história que fazem os homens na sua prática social (a matéria daquele conhecimento) quanto para o resultado do trabalho dos pesquisadores, sejam historiadores ou não (Cf. CARDOSO, 1992, p.29). Utilizando os mesmos princípios e dadas as circunstâncias, grafaremos Teatro ao nos referirmos ao campo do conhecimento ou teatro, quando tratarmos do espaço físico ou prática artística.

Patriota é precisa ao discutir a posição do historiador diante da especificidade de um documento concomitantemente artístico e histórico, cuja marca é seu caráter interdisciplinar:

Caberá ao pesquisador, nessas circunstâncias, ser capaz de reconhecer, por exemplo, no texto teatral, a linguagem artística utilizada para sua confecção. Todavia, mesmo sendo imprescindível, esse instrumental não é suficiente, porque, para além do reconhecimento, é de suma importância que o intérprete compreenda historicamente a criação do código utilizado, bem como as implicações sociais, políticas e culturais contidas nele. Para tanto, deverá o historiador estar apto a articular o debate estético à sua perspectiva histórica, a fim de que as mediações sejam construídas e o trabalho interdisciplinar realizado (PATRIOTA, 2008b, p. 35).

A articulação entre o debate estético e sua perspectiva histórica não é tarefa fácil e torna-se atividade hercúlea dada a multiplicidade simbólica do texto teatral citada, o que nos leva a pensar na inescapável influência da subjetividade em sua abordagem.

A História ao longo do século XX acabou por superar seu fetiche pelas fontes escritas e ampliou seus horizontes documentais, construindo seu *status* de ciência associado à utilização dos diversos vestígios humanos para a criação de discursos sobre a humanidade inserida no tempo (Cf. BLOCH, 2002, p.54-75). É possível, inclusive, traçar um paralelo entre os problemas encontrados nessa ampliação do horizonte documental e a eleição do texto teatral como objeto de estudo: como manter o rigor e a objetividade do historiador diante da análise do texto teatral? Grespan (2008) analisa a trajetória metodológica da História desde sua consolidação como campo do conhecimento científico no século XIX até a contemporaneidade e nos auxilia na estruturação de uma resposta a essa inquietação. Segundo o autor, para a chamada Escola Histórica – cujo diálogo com o Positivismo era intenso – a neutralidade do saber deveria prevalecer diante da subjetividade do cientista, de modo que, por exemplo, o historiador deveria contar a história como ela aconteceu. Essa visão foi questionada no século XX, quando o papel ativo do pesquisador foi valorizado como organizador da experiência intelectual compondo sequências possíveis de ordem na realidade e elaborando hipóteses a serem constantemente reformuladas ao longo do processo de pesquisa. Conclui-se nesse momento a impossibilidade da neutralidade do historiador e a inexistência de um método geral, mas vários métodos adequados à especificidade da relação entre o sujeito e objeto (Cf. GRESPAN, 2008, p. 293-296). Para nossa reflexão é especialmente interessante a conclusão a que chega o autor:

A admissão de que o método não é neutro, de que o sujeito constrói o conhecimento e de que não há uma objetividade pura tem levado, muitas vezes, até mais longe, revalorizando-se a subjetividade em seu sentido mais amplo. Assim, assinala-se que nem tudo na pesquisa histórica é estritamente racional, que muitas vezes o historiador deve apelar para a sua intuição e sua imaginação. E não se pode negar a importância desses fatores na pesquisa e seu papel na descoberta, especialmente nas mais inusitadas. Mas aí é só um passo para a idéia de que a intuição e a imaginação histórica são o que constitui o recurso estratégico para contornar a aporia, a dificuldade intransponível indicada anteriormente, de um método inteiramente definido por uma matriz teórica não poder nunca produzir resultados que a refutem ou contrariem (GRESPLAN, 2008, p. 297).

Mesmo reconhecendo a contribuição das críticas ao método estabelecido pela Escola Histórica, o autor critica um possível exagero que levaria à perda do caráter científico do conhecimento histórico, dada a influência exacerbada da subjetividade nos métodos de análise dos historiadores. A preocupação de Grespan vai ao encontro do problema por nós proposto, na medida em que a análise do texto teatral demanda a observação de um método de caráter científico, pois nossa pesquisa está vinculada a um universo acadêmico alicerçado nesse pressuposto. Contudo, a multiplicidade simbólica do texto teatral exige do historiador a abertura para uma análise disposta a dialogar com sua subjetividade.

Zamboni (Cf. 2012, p.11-42) nos forneceu algumas possibilidades reflexivas sobre esse ponto: a criação de um ou mais problemas consistentes que sirvam de guia ao pesquisador pode ser um dos modos de manter a objetividade científica e cartesiana, porém, é impossível dissociar sua individualidade da própria escolha das fontes e também da análise das mesmas. No que se refere ao texto teatral, sua diversidade simbólica e capacidade de interferir nas emoções e na psique do pesquisador, implicam na dificuldade de uma completa objetividade de análise. Acreditamos, portanto, que o Teatro e a História podem criar diálogos frutíferos, porém, numa zona translúcida entre a Arte e a Ciência onde a subjetividade do historiador não pode ser totalmente deixada de lado, haja vista a transcendência possível sobre a literalidade dos significados aparentes das palavras.

A advertência de Grespan no que se refere ao exagero dessa subjetividade não pode ser descartada, todavia. Na solução encontrada para o conflito neutralidade *versus* subjetividade o autor aproxima-se de Zamboni:

Se reconhecemos não existir objetividade pura, mas apenas a perpassada pelas incontáveis subjetividades que convivem objetivamente no mundo, não há porque descartar a idéia mesma de verdade, que poderia ser definida como o acordo das subjetividades... Ou seja, a intersubjetividade implica que a experiência realizada por alguém pode ser repetida por ele mesmo ou por outro, tendo de seguir regras e normas claras e imitáveis, portanto. É o que deve reger também a pesquisa histórica, por mais variados e inovadores que sejam seus materiais e procedimentos. Daí que o pesquisador tenha de se limitar a afirmações que encontrem contrapartida em material acessível a qualquer outro, que possa ser verificado, que seja de domínio público de alguma forma (GRESPLAN, 2008, p. 299).

Um procedimento de investigação adequado a tais pressupostos flertaria com a análise de discurso, tendo como inspiração algumas de suas bases explicitadas no livro de Eni Puccinelli Orlandi, **Análise de discurso; princípios e procedimentos**:

Partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, [a análise de discurso] trabalha a relação língua-discurso-ideologia. Essa relação se complementa com o fato de que [...] não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido (ORLANDI, 2012, p.17).

O texto da peça de Gianfrancesco Guarnieri, alvo de nossa investigação, ficaria assim melhor situado metodologicamente: não é nossa intenção pensá-lo como uma construção estética *per se*, apenas desnudando sua lógica interna, rubricas e diálogos, todavia apartando-os do contexto histórico onde estão inseridos; muito menos serão meros exemplos justificadores desse contexto. Ao enfatizarmos – seguindo o caminho de Orlandi – a relação discurso-sujeito-ideologia, acreditamos poder sair dessas armadilhas ao situarmos, por exemplo, as ideias materializadas em discurso de Guarnieri simultaneamente como resultado de suas opções estético-políticas, mas também um documento histórico em amplo diálogo com seu tempo.

Orlandi também chama a atenção para evitarmos a solução fácil da interpretação com base na literalidade, pois a análise de discurso transita entre o visível e o oculto. Exemplo do que estamos tratando surge quando temos em nossas investigações preliminares a informação segundo a qual Gianfrancesco Guarnieri foi um militante de esquerda pertencente aos quadros do Partido Comunista do Brasil, o que nos levaria automaticamente a buscar no texto das peças elementos legitimadores dessa postura política. Contudo, ao pensarmos que o texto do dramaturgo é parte de um discurso, consciente ou inconscientemente produzido, deixamos de encará-lo apenas como um mero reprodutor de convicções partidárias, mas dotado de um discurso político complexo, que expressa dialeticamente variados graus de radicalidade. Assim:

[...] o sujeito de linguagem é descentrado pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam. Isso redundaria em dizer que o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia (ORLANDI, 2012, p.20).

O conceito de *dispositivo analítico* é outro aspecto do trabalho de Orlandi a nosso ver fundamental. Incorporaria o *dispositivo teórico*, possuidor do arcabouço metodológico da análise de discurso que, aliás, estamos explicitando. Todavia, o *dispositivo analítico* é resultado da individualização do *dispositivo teórico* feita pelo analista, de modo que o último é invariável, enquanto o primeiro, não. O que dá forma ao *dispositivo analítico* é a questão

posta pelo analista, a natureza do material investigado e a finalidade da análise (Cf. ORLANDI, 2012, p.27). Nas palavras da autora:

Gostaríamos de acrescentar que como a pergunta é de responsabilidade do pesquisador, é essa responsabilidade que organiza sua relação com o discurso, levando-o à construção de “seu” dispositivo analítico, optando pela mobilização desses ou aqueles conceitos, esse ou aquele procedimento, com os quais ele se compromete na resolução de sua questão. Portanto, sua prática de leitura, seu trabalho com a interpretação, tem a forma de seu dispositivo analítico (ORLANDI, 2012, p.27).

Sendo a utilização do texto teatral como documento histórico nossa premissa teórico-metodológica essencial e tendo exposto nosso caminho analítico, ressaltamos que nosso trabalho em certos momentos seguirá caminho alternativo às outras pesquisas sobre a produção dramática de Gianfrancesco Guarnieri que levaram em pensarem, inclusive, um universo mais amplo de possibilidades interpretativas ao considerarem, para além do texto, a crítica teatral coetânea aos espetáculos, a receptividade do público e o debate estético (VINCENZO, 1979 já desenvolveu trabalho de fôlego nesse sentido), ou o modo e a produção dramática de Guarnieri foi debatido pela historiografia teatral brasileira (exemplares são os trabalhos de PATRIOTA, 1999 e RIBEIRO, 2008 e 2009). Não deixaremos, obviamente, de lado tais abordagens, contudo, consideraremos sua utilização na medida em que haja demanda por parte do texto⁴ (mais proximamente, de certo modo, da análise de **Eles não usam black tie** feita por Ribeiro, 2011).

Apesar das dificuldades teórico-metodológicas apontadas, acreditamos na necessidade de encarar o desafio do texto teatral como objeto de análise, haja vista cremos em seu caráter especial como vestígio humano. A adoção desse enfoque valorizaria o Teatro como uma fonte histórica polissêmica e especial, nos fazendo pensar que o autor de uma peça teatral pode ser percebido como uma voz individual por meio da qual se expressa toda uma coletividade, um coreuta diante do coro. Ou, dito de outro modo: “Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *médium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (NIETZSCHE, 2007, p. 44).

⁴ A título de agradecimento e reconhecimento tardios: essa postura de respeito ao texto tem como inspiração as aulas de História Antiga I ministradas pelo professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (FFLCH/USP) no período de nossa graduação, quando em ato pudemos perceber seu método de interpretação de documentos históricos escritos.

O texto de Guarnieri tornar-se-ia assim fonte privilegiada para a percepção do contexto histórico ao qual está inserido: não apresentaria apenas a visão subjetiva e parcial de seu autor, mas seria percebido como sintetizador excepcional das questões concernentes ao momento em que foi projetado⁵.

O problema central em nossa dissertação será compreendermos por intermédio do texto de **Eles não usam black tie** as intrincadas e – por vezes dialéticas – relações entre Gianfrancesco Guarnieri, a militância política e a criação dramatúrgica.

Organizamos nossa investigação em dois momentos. Seguindo a lógica dos atos da peça, nossa análise aflorará inicialmente de acordo com as demandas expressas no texto, tomando a liberdade de nomearmos os capítulos a partir temática que organiza a ação dramática em cada seção: assembleia, greve e conflito. Por fim, nossa reflexão voltar-se-á para as duas perspectivas há pouco mencionadas: a política, através dos profundos debates internos vivenciados pelo PCB nos anos 1950 e a estética, dado seu trânsito entre o drama burguês e o épico brechtiano. Não deixaremos de lado a possibilidade de entrever na peça a arguta denúncia das fissuras do Populismo, renovado com o mandato de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

⁵ Também foram referências para nosso trabalho de análise os pressupostos teóricos contidos nos trabalhos de dois autores: Ginzburg (2012) e Neves (1997). Resulta também de exercícios empíricos testados durante a frequência às matérias da pós-graduação no Instituto de Artes da Unesp e apresentados em eventos acadêmicos (em especial SILVA, 2013).

2 ATO I: ASSEMBLEIA

Não serei o poeta de um mundo caduco.
 Também não cantarei o mundo futuro.
 Estou preso à vida e olho meus companheiros.
 Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
 Entre eles, considero a enorme realidade.
 O presente é tão grande, não nos afastemos.
 Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Carlos Drummond de Andrade. *Mãos dadas*.

O *black tie* ou *smoking* consiste em um traje masculino semiformal, composto em sua versão tradicional por gravata borboleta e paletó preto ou azul-marinho. Utilizado para eventos sociais como festas, jantares e recepções, é praxe que seu uso seja informado previamente ao indivíduo por meio de um convite. Supõe-se que o convidado tenha as condições econômicas necessárias para possuir um *black tie*, de preferência feito sob medida. O aluguel de um *smoking* é uma alternativa, porém com o risco de se criar entre os observadores mais atentos a impressão que o convidado não está habituado aos rituais sociais necessários ao evento para o qual foi escolhido. Não se trata, portanto, de mero traje, mas indicação de *status* social e possibilidades econômicas, bem como compreensão de rituais concernentes a um meio social específico. Um usuário de *smoking* pode ser rico e influente ou pertencer a uma classe social inferior que compreenda e assimile os signos de etiqueta dos mais abastados.

Ao intitular sua peça desse modo, Gianfrancesco Guarnieri afirma uma perspectiva política. A utilização do pronome “eles” indica um coletivo explicitado pela negação do uso do traje *black tie*. Podemos deduzir que o espetáculo versa sobre indivíduos não pertencentes à classe dominante, estando afastados de seus valores e rituais sociais. O título pode ser lido como uma advertência: o espetáculo tratará de gente pobre e excluída dos valores simbólicos de uma sociedade baseada no lucro e na ostentação social, que, sem convite tomará o palco; se o público desejar compartilhar da vivência dessa classe alijada dos meios de produção, será bem-vindo.

O Morro do Cruzeiro, onde se desenvolve a trama, inspirou o nome originalmente escolhido para a peça: **O cruzeiro lá do alto**. Faz parte do Complexo do Alemão, bairro da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, cuja ocupação teve início com o loteamento realizado por Leonard Kaczmar Alkiewicz (que, apesar da origem polonesa, foi apelidado pelos locais de “alemão”) justamente na década de 1950, notabilizando-se inicialmente por ser um bairro operário. Uma cruz encravada, abençoando ou talvez indiferente aos destinos dos

habitantes do bairro – sob a ótica da peça – é uma forte referência cristã. Cruzeiro também era o nome da moeda coetânea, no momento em que o Brasil caminhava para a euforia coletiva, resultante da chegada de Juscelino Kubitschek ao poder e de suas primeiras medidas desenvolvimentistas. Embora encharcado de teor simbólico, Guarnieri mudou o título inicial – talvez para um ainda mais sígnico e provocativo –, influenciado pelo diretor José Renato Pécora, criador do Teatro de Arena:

Eu li, achei a peça interessantíssima, dentro dos conhecimentos que eu tinha na época, naturalmente. Considerei o texto talvez um pouquinho romântico em alguns momentos, mas ele falava de alguns assuntos novos, inclusive uma discussão sobre o direito de greve. A peça se chamava *O cruzeiro lá do alto*, um título que eu estranhei... Um dia depois apareceu o Guarnieri com o título novo: *Eles não usam black tie*, inusitado para a época, mas era interessante e resolvemos topar (RENATO, 2004, p.185).

A descrição do cenário onde se desenrolam as ações da peça, presente na rubrica introdutória, confirma a pobreza material das personagens: um barraco de favela, com uma mesa, um fogareiro, uma cômoda, caixotes que servem como bancos, uma cadeira e dois colchões (para quatro moradores). Tal disposição dos móveis em cena segue a estratégia do Teatro de Arena: um palco circular e despojado, onde os atores e seus diálogos tornam-se o centro da ação.

As personagens são listadas por ordem de aparição em cena: Maria, Tião, Chiquinho, Otávio, Romana, Terezinha, Jesuíno, João, Dalva e Bráulio, sendo apresentadas por intermédio do primeiro nome, não havendo descrição de suas características para a orientação inicial do leitor/ público. Esse modo de apresentação nos parece complementar as informações subentendidas no título, pois a ausência de nomes ou sobrenomes, aliada à simplicidade dos prenomes indica a não filiação a uma tradição familiar “relevante” social e economicamente. Além disso, o uso do primeiro nome apenas, ao longo da história da dramaturgia teatral, concerne a gêneros populares, sobretudo a comédia.

Otávio, Romana, Tião e Maria são essenciais por sua relevância na trama, densidade dramática e valor alegórico. Pode-se dizer que as demais personagens cumprem funções ora suplementares, ora destacadas, ao permitirem o melhor desenvolvimento da configuração fundamental dos protagonistas e das teses político-estéticas de Guarnieri.

A construção das personagens do texto – concluído em 1956 quando o dramaturgo tinha pouco mais de vinte anos – é diretamente tributária de sua vivência pessoal. Nascido Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri e filho do maestro e violoncelista Edoardo de Guarnieri e da harpista Elza Martinenghi. Adotar uma militância antifascista na Itália das décadas de 1920 e 1930 implicou em uma decisiva mudança na vida do casal e do

filho de dois anos, ao imigrarem para o Rio de Janeiro em 1936, atormentados pela perseguição de Mussolini e a iminência de um novo conflito mundial. Um ano antes, a convite da Rádio Jornal do Brasil, a harpista iniciaria a articulação que resultaria na emigração forçada da família. Edoardo consolidava-se à época em trajetória já trilhada por seu pai – Antonio, consagrado maestro do Scala de Milão – e tornou-se regente do Teatro Lírico Brasileiro, sediado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ironicamente o casal chegou a tempo de presenciar a fermentação da experiência fascista à brasileira, que recém trancafiara os envolvidos e simpatizantes do levante comunista de 1935⁶.

A trama entre vida, arte e política tornou-se, portanto, marca indelével em Gianfrancesco Guarnieri. O mesmo menino que com pouco mais de três anos era levado á ópera pelo pai, já escrevia suas primeiras linhas para o periódico da Juventude Comunista dez anos depois, ainda no Rio de Janeiro. E foram os compromissos profissionais dos pais que, ao distanciar-se por dias, de modo enviesado, levaram o pequeno Guarnieri a conhecer uma realidade social diferente da sua aproximando-o de Margarida⁷, a empregada da casa. Os fins de semana inteiros passados nos barracos dos parentes dela seriam, inclusive, inspiração direta em suas futuras criações teatrais e dariam ao dramaturgo vislumbres do modo de vida da classe social protagonista em **Eles não usam black tie**.

As características composicionais da personagem Romana, que surge em cena ao final do quadro inicial da peça (a obra tem três atos, com dois quadros por ato, totalizando seis quadros), parecem exemplificar tal ponto de vista. Ela ocupa o lugar arquetípico da mãe, personificando uma aguda e sensível sabedoria prática, indispensável à sobrevivência dos seus.

Em *Eles não usam black tie*, 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. A Romana tem aquele objetivismo quase fatalista diante do mundo. Esse personagem era muito forte, quer dizer, é muito forte, mas não teve forças para modificar coisa alguma de sua realidade. Se sentia extremamente responsável em fazer o máximo que poderia fazer em cada momento. Então, a relação de Romana com a família, filhos, as outras pessoas, parecia às vezes até cruel, pela forma com que encarava o mundo: sem mediação nenhuma, pão, pão, queijo, queijo. Ela não possuía grandes qualidades para amenizar a realidade, mas ao mesmo tempo era muito terna com todos e realmente capaz de dar a vida para ajudar os outros (GUARNIERI, 1983, p.16).

⁶ Em linhas gerais, o movimento de 1935 consistiu numa tentativa de insurreição comunista articulada pelo PCB. O levante é repleto de polêmicas. O governo de Getúlio Vargas, além de empreender intensa repressão, denominou-o pejorativamente “Intentona”. Entre as esquerdas brasileiras discute-se se a estratégia foi a mais adequada, vista como golpista, espécie de herança do Tenentismo, pois articulada sem apoio popular. A repressão ao movimento é uma espécie de ensaio para o golpe que dará início ao Estado Novo em 1937 (sua justificativa foi o famigerado Plano Cohen, invenção integralista sobre uma nova e inexistente rebelião comunista). Pesquisa sobre a atuação do PCB nas décadas de 1930 e 1940 foi realizada por Sena Júnior (2009).

⁷ Não encontramos em nossas pesquisas o nome completo de Margarida.

Romana é a experiência da luta pela sobrevivência em ato e contraponto a Otávio, o qual parece tornar a realidade imediata menos doída, a seu ver, ao poder contar – graças à sua compreensão da missão política revolucionária como proletário consciente – com a perspectiva de uma sociedade mais justa, afinal “O movimento proletário é o movimento consciente e independente da imensa maioria em proveito da imensa maioria” (MARX; ENGELS, 2012, p.38). O conhecimento da mãe de Margarida tornou interessante o modo como Guarnieri constrói a personagem Romana, deixando clara sua preocupação em fornecer-lhe densidade dramática, humanizando-a e abandonando a solução fácil de torná-la apenas uma mera antítese despolitizada frente ao marido.

As ações iniciais da peça centram-se no casal de namorados – Maria e Tião – entrando no barraco de Romana e Otávio. Enfrentam, além da chuva, as condições precárias do ambiente onde vivem, evidenciadas por Maria: “Enterrei o pé na lama...”⁸ (GUARNIERI, 2010, p.19). Ao constatar que está molhado, Tião ironicamente dá pistas de sua condição material: “Olha só como tá meu linho!”

O violão de Juvêncio é ouvido ao fundo. Curiosamente esse é um personagem marcante não listado nas rubricas iniciais da peça. Na trama é indiretamente citado por Guarnieri ou por outras personagens e sabemos que se trata de um violonista mulato, diuturnamente a tocar seu instrumento e é nos versos de seu samba que encontramos a origem do título da peça.

Tião grita para Juvêncio parar de tocar seu instrumento na chuva e o chama de “maluco”. Podemos levantar como hipótese que Juvêncio ocupa na trama o lugar do coreuta das tragédias gregas, além de ser uma referência à figura onipresente nos morros cariocas à época: a do músico por vezes imiscuído na figura legendária do malandro, a vender a autoria de suas composições em nome da sobrevivência e para o êxito de outrem; invisível, portanto, nas paradas de sucesso. Nas últimas falas da peça somos informados por Chiquinho (irmão caçula de Tião), que Juvêncio terá seu samba roubado e lhe serão definitivamente vedadas as possibilidades de ascensão social. Guarnieri parece reforçar que a solução individual, mesmo advinda da habilidade artística não goza da plenitude que só uma mudança revolucionária, gerada por uma coletividade devidamente conscientizada, pode criar.

⁸ À guisa de explicação: Guarnieri utiliza reticências frequentemente nos diálogos entre as personagens. Ao surgirem reticências em nossas futuras citações, tratar-se-á de transcrição literal do texto, não significando, portanto, alguma interferência externa. Evitaremos ao máximo indicar nossas opções de corte na fala das personagens com a mesma marcação.

Em meio ao diálogo romântico e extremamente meloso do casal, detalhes das personagens são apresentados. Conhecemos, através de Maria, o meio social onde Tião passou sua infância e o conflito político capital, definidor em grande parte do modo de pensar e agir dessa personagem é evidenciado: cresceu “na cidade”, em um bairro tradicional e de importância simbólica, o Flamengo (onde, aliás, a primeira feitoria portuguesa foi criada em 1503, construção denominada pelos indígenas tupis “carioca”, casa de branco).

Criado pelos padrinhos, Tião era tratado como empregado e pajem. O apadrinhamento pressupõe o compromisso de provimento da criança no caso da impossibilidade dos pais em fazê-lo. Há uma clara subversão dessa convenção e, portanto, uma relação de exploração mascarada com a justificativa de pagamento pelo acolhimento e favor realizado aos pais do garoto. Como não há salário envolvido, assemelha-se à situação de escravidão, com a utilização, inclusive, de castigos físicos. A condição de pajem lembrava cotidianamente a Tião seu não pertencimento àquele ambiente social e forçou-o a escondê-la quando do namoro com a vizinha dos padrinhos. A curta experiência de inclusão em um ambiente social diferente do seu, propiciada pelo namoro, foi abortada quando Tião – prestes a ser visto em sua real condição pela namorada – quis atabalhoadamente livrar-se do carrinho da criança, ferindo-a. A surra dada pelos padrinhos punia não apenas o desmazelo de uma criança cuidando de outra, mas, talvez, a ousadia de Tião ao sonhar com uma condição social que não era a sua. Esse momento essencial de sua infância pode ser interpretado como definidor das atitudes do personagem no desenvolvimento da trama, que discutirá até que ponto essa sensação de não acolhimento afetou seu sentimento de pertencimento à classe operária.

Antes de continuarmos, cabem algumas explicações. O conceito de *classe* é alvo de inúmeros debates teóricos. Guarnieri não busca fazer em **Eles não usam black tie** um estudo conceitual, muito menos explicita sua filiação teórica ao utilizá-lo. Karl Marx inseriu-o em um amplo debate sobre *classe em si e para si*, de modo que ela se estabeleceria, a princípio, na ação política e na luta social,

[...] quando o conflito ultrapassa a simples oposição entre o operário e o capitalista, ou entre os operários de uma fábrica e o patrão, e se converte num conflito generalizado, que tende a contrapor todos os capitalistas, a burguesia, a todos os trabalhadores, o proletariado. O momento de agregação, mediante a organização política dos interesses de todos aqueles que foram colocados pelo processo produtivo na mesma posição de domínio ou de subordinação, é o momento verdadeiramente constitutivo da Classe. A *identidade de interesses* não é o bastante para fundamentar a existência de uma Classe [...] (CAVALLI, 1998, p.172, destaque do autor).

Mas há outra possibilidade para a formação de uma classe:

[...] a não ser que, com base nesta identidade, nasça uma comunidade, uma associação ou uma organização política; a não ser que se forme, digamos, uma *consciência de Classe*. Uma Classe dotada dessa consciência é uma *Classe para si (für sich)*; onde, ao contrário, tal consciência não existir e se afirmar, a Classe continuará sendo uma mera *Classe em si (an sich)*, incapaz de expressar reivindicações políticas coletivas (CAVALLI, 1998, p.172, destaques do autor).

Agora, se pensarmos na possibilidade de uma definição implícita do conceito de classe utilizado por Guarnieri filiando-o a uma leitura marxista, onde é possível a origem de uma classe através do desenvolvimento da *consciência de classe*, a peça ganharia um amplo significado político e militante. A questão, por exemplo, da dúvida de Tião sobre seu pertencimento à classe operária (como pensamos há pouco) seria central em **Eles não usam black tie**. O texto fica ainda mais próximo do conceito de *consciência de classe* se trouxermos à tona a discussão proposta por Bottomore:

Marx tem perfeita consciência de que a compreensão e a defesa atuante dos interesses comuns de toda uma classe podem, muitas vezes, entrar em conflito com os interesses particulares de certos trabalhadores ou de grupos de trabalhadores. Podem, pelo menos, levar a conflitos entre os interesses de curto prazo e de alcance imediato de certos trabalhadores especializados, em sua ascensão social, e os interesses de classe como um todo. Por isso, é atribuída grande importância à *solidariedade* (BOTTOMORE, 2012, p.112, destaque do autor).

Estendendo nossa análise para o momento político e econômico do Brasil nos anos 1950 e pensando na militância política de Guarnieri então, podemos inferir que o dramaturgo utiliza-se da peça como instrumento didático, elo numa grande corrente do processo de sensibilização da sociedade brasileira para a causa operária e de conscientização do proletariado brasileiro em sua transformação em uma *classe para si*.

Os rumos do diálogo mudam com a informação da gravidez de Maria. A reação de Tião é importante para entendermos o processo de construção do personagem. Ele não hesita na aceitação da gravidez e propõe casamento a Maria. Desse modo percebemos que Guarnieri preocupou-se em equilibrar suas características: após estabelecer o dilema da inserção e ascensão social de Tião, o autor deixa clara a positividade quanto à sua índole e esclarece ao espectador que não será uma falha de caráter a responsável por sua futura tomada de posição rumo à solução individualista.

A inquietação de Tião é claramente estabelecida quando afirma: “Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...” e “Eu é que não me ajeito muito no morro” (GUARNIERI, 2010, p.23). O desejo de ascensão social não foi abandonado, apesar do corretivo de infância e de Maria, que criada no morro e enraizada aos valores de sua classe, não sentir a necessidade de associar sua felicidade pessoal à acumulação material. Tião está irremediavelmente ligado à tal mentalidade.

Em meio à conversa, o casal admira-se com a figura de Juvêncio, que mesmo molhado continua tocando e dá mais pistas para o espectador traçar seu perfil. Maria justifica que seu estado de aparente desconexão com a realidade deve-se a uma desilusão amorosa, enquanto Tião é taxativo: “Mesmo de antes ele era diferente” (GUARNIERI, 2010, p.23). Sua sensibilidade artística e exclusão do mundo do trabalho deixa-o à margem, restando-lhe apenas um misto de reconhecimento e piedade dos moradores do morro. Nos versos de seu samba percebe-se uma idealização do amor praticado entre os que não usam “bleque tais”, pois para esses o “amor é mais gostoso”, a “saudade dura mais”, o “abraço” é “mais apertado”, as “juras são mais juras”, os “carinhos mais carinhoso”, as mãos da amada mais puras e seu jeito “mais jeitoso”, enfim, “Nós se gosta muito mais” (GUARNIERI, 2010, p.24). Os versos de Juvêncio também constituem um aviso fundamental e preveem o conflito do casal. Haverá união e amor entre Tião e Maria, desde que não ousem desejar os “bleque tais”, traindo sua classe.

A conversa do casal acorda Chiquinho, que desaprova a conduta de Juvêncio em tocar na chuva: “Manco e andando na chuva...”. Chiquinho é informado do noivado do irmão e expressa seu desejo de casar com Terezinha, sua namoradinha, assim que entrar na fábrica, no que é advertido imediatamente pelo irmão: “Fábrica não dá sustento pra ninguém!” (GUARNIERI, 2010, p.25). Essa explosão tem significado dúbio: de um lado pode representar a percepção da exploração perpetrada pelo sistema capitalista, mas também pode ser pensada como um grito de alguém hostil ao trabalho fabril, pois sonha com outra condição social.

Otávio entra em cena e em poucas frases indica seu lugar na trama. Enfrentou chuva e a madrugada para participar da discussão sobre a eventual greve na fábrica, evidenciando sua posição crítica aos patrões. Não acredita na possível boa vontade “desses caras” na negociação e resolução da premente questão salarial (“Com comissão eles não diminui o lucro deles nem um tostão!”, (GUARNIERI, 2010, p.26)). Sua experiência na militância de esquerda é percebida quando vaticina: “Vai esperando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não” (GUARNIERI, 2010, p.25). Enquanto Tião critica a combatividade paterna (“O senhor parece que tem gosto em prepará a greve, pai” (GUARNIERI, 2010, p.26)), Otávio dela orgulha-se e retribui provocativo: “E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não!” (GUARNIERI, 2010, p.26). Esse primeiro e significativo embate explicita o lugar dos contendores, pois o pai reconhece seu papel de explorado e prega a resistência baseada na força coletiva dos operários: “É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado” (GUARNIERI, 2010, p.26). O filho

também tem a noção da precariedade salarial do sistema fabril e de sua exploração, mas aparentemente não herdou a convicção no poder da união da classe operária. O surpreendente é que ambos possuem consciência da exploração patronal e indignam-se quanto a ela, porém é a capacidade de Tião em manter-se fiel aos seus – Maria, família, morro, classe social – que é posta à prova na trama.

O quadro encerra-se com a intervenção de Romana, despertada pelo alarido, distribuindo aos brados uma reprimenda geral: “Tem festa e eu não sabia?” (GUARNIERI, 2010, p.26). E dirigindo-se ao marido e sua atividade política: “– E não vem depois se queixá de reumatismo. Andando na chuva, preparando encrenca, depois de velho fica bobo” (GUARNIERI, 2010, p.27).

É ponto de vista quase consensual dos críticos e teóricos teatrais que se debruçaram sobre **Eles não usam black tie** classificá-la como idealizadora da classe operária e da vida em uma favela. Para Magaldi “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 solitário (1984, p.28).” Edécio Mostaço, por exemplo, defende que

[...] Guarnieri não conseguiu contornar certa ingenuidade ao caracterizar o cenário humano dos morros cariocas, que no contexto de sua obra adquire certo ar edênico, certa metáfora de *sociedade pré-socialista* de auxílio mútuo, expressa já na oposição geográfica morro x praia; nem foi capaz de aprofundar certas contradições internas ao morro, que não alberga apenas operários mas uma mais rica e variada galeria de tipos sociais, quase sempre em oposições bem caracterizadas (MOSTAÇO, 1982, p.36, destaque do autor).

Guarnieri, no segundo quadro do primeiro ato, parece referendar tal idealização ao centrar a ação das personagens em torno da organização da festa de noivado de Tião e Maria, destacando um ambiente amistoso e cordial onde prevalece a solidariedade entre os moradores da comunidade, lembrando a “sociedade pré-socialista” citada por Mostaço. Inúmeras passagens do texto parecem referendar essa visão e os versos de Juvêncio – que caracterizam como requisito para o amor verdadeiro o não uso do *black tie* – podem também ser interpretados sob essa perspectiva.

A posição do dramaturgo não parece, a nosso ver, fruto de uma falha ou imaturidade técnica, mas de uma postura deliberada com intenções de explicitação de sua visão política. Guarnieri parece – com rara exceção do amigo de Tião, Jesuíno – investir claramente suas personagens de uma aura de companheirismo e positividade moral. O alvo dessa estratégia é o público, cuja sensibilização para a causa operária é precedida pela criação de um sentimento de empatia emocional com o clima ideal de convivência entre as personagens. Nesse ponto, o texto passa longe do princípio brechtiano de distanciamento:

[...] trata-se de uma técnica [...] que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. A finalidade deste efeito é fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva... (BRECHT apud VASCONCELLOS, 2011, p.78).

Se o autor, com pouco mais de vinte anos, aparenta distanciar-se de Brecht esteticamente, dele se aproxima quando a peça torna-se uma arma política, rumando para um didatismo efetivamente militante, afinal Guarnieri também desenvolveu em **Eles não usam black tie** uma verve “propagandista e anticapitalista”, mas sem a marca da intelectualização. Nas palavras de Bentley:

Mas as famosas teorias dramáticas de BRECHT representaram uma tentativa não só de substituição do teatro comercial ou capitalista, mas de fornecimento de um teatro propagandista e anticapitalista *de uma espécie mais intelectual*. Em suas primeiras formulações, foi precisamente definido como um teatro de pensamento, não de emoção, de instrução, não de prazer. Era com se BRECHT tivesse adotado o lema de seu colega mais velho, GEORG KAISER: “A cabeça é mais forte do que o coração”. (BENTLEY, 1981, p.133, destaque do autor)

Evidentemente, pelo excerto recortado, é impossível entender quem teria nomeado “teatro de pensamento”, mais premido à razão que à emoção. De qualquer modo, no sentido de reforçar ainda mais o vínculo emocional entre público e peça – porque parece a estrutura do drama a conhecida por Guarnieri –, em dado momento, no início do segundo quadro, Otávio consegue consertar um aparelho de som usado que acabara de comprar e põe para tocar na vitrola **A voz do morro**, sucesso de Zé Keti composto em 1955, porém na voz de Jorge Goulart:

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros
Mais um samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo do país
Viva o samba, vamos cantando
Esta melodia pro Brasil feliz (Cf. KETI, 1955).

A delicada menção à música, apenas nas rubricas da peça, carrega um caráter francamente polissêmico⁹: por um lado, sua letra e melodia poderiam reverberar ao público como afirmação do valor do samba enquanto expressão de nacionalidade. De outro, Guarnieri nos lembra da figura de Zé Keti, o compositor negro da letra interpretada pelo cantor branco bem-sucedido: vida e arte se cruzariam nas trajetórias de Zé Keti e do onipresente

⁹ O caráter polissêmico aqui referido, e naqueles que aparecerão adiante – com relação à escritura de **Eles não usam black tie** –, conciliam uma personagem destacada de um coro dramático-classista-social e concernem ao conceito apresentado por Mikhail Bakhtin, em **Marxismo e filosofia da linguagem** (2012), referindo-se às múltiplas vozes que constituem um discurso.

personagem Juvêncio. A intertextualidade prossegue se lembrarmos de que a música fez parte da trilha sonora do filme **Rio 40 graus**, roteiro e direção de Néelson Pereira dos Santos e grande sucesso de então, em que os protagonistas também são da mesma condição social das personagens de **Eles não usam black tie**.

Em meio aos preparativos para a festa, um diálogo entre Otávio e Romana chama a atenção. Ele é resultado da irritação de Otávio com Chiquinho, que ao invés de comprar as bebidas para o evento, provavelmente gastou o dinheiro dado pelo pai com figurinhas para sua coleção. Indignada com a defesa que Terezinha faz de Chiquinho, Romana opina sobre a garota:

– Tá louca! Tu reparou? Hoje em dia, essa moçada tá tudo de cabeça virada!...

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

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

OTÁVIO (*brincalhão*) – Tu tá velha e burra!

ROMANA – Burra, sim... Aguentando 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 prosa! Porque leu nos livro. Porque o velho disse, porque o velho falou. Eu sei que se não sou eu a dá murro, nós tava é fazendo enterro das crianças. Uma já foi! (GUARNIERI, 2010, p.33)

Agora é a vez de Otávio – ora sério, ora em tom de pilhéria – travar um embate incidental com Romana, mesclando os juízos políticos do primeiro com a visão cortante da existência, da última. Otávio ironicamente provoca Romana ao apostar na revolução socialista como uma espécie de panaceia, com poderes, inclusive, para resolver a “cabeça virada” dos jovens de seu tempo. A provocação tem pronta resposta com Romana lembrando a Otávio de seu papel como alicerce do marido enquanto este se preocupa com suas ideias e o futuro político do país, indo mais fundo ao lembrar em tom cáustico que os ideais do companheiro não foram o bastante para evitar a morte da filha do casal.

Esse diálogo é o primeiro da peça a fazer referência direta ao PCB através da menção ao “velho”, apelido com o qual os militantes referiam-se a Luís Carlos Prestes. Ao citá-lo, Guarnieri não apenas indica através de Otávio uma possível admiração pela figura do líder comunista, mas também transparece através da fala de Romana um tom fatalista sobre os limites da ação revolucionária.

Prestes é citado novamente num outro contexto (primeiro ato, segundo quadro), quando da conversa entre Tião e Otávio a respeito da hipotética oportunidade de emprego oferecida pelo suposto cineasta Antônio Di Rocca. Possibilidade inexistente, pois saberemos ao final do quadro que tanto Tião quanto seu amigo e também operário Jesuíno utilizam o

encontro fortuito no chão do sopé do morro dos cartões profissionais do cineasta para exibirem-se: o primeiro junto aos pais, o segundo à namorada. A intenção de ambos é similar: o sonho com a possibilidade de um atalho para a ascensão social e o desejo, portanto, de abandono do morro e de sua classe. Mais uma vez, agora sem rodeios, Gianfrancesco Guarnieri toca no tema da consciência de classe.

Ao apresentar o cartão do cineasta ao pai, Tião provoca, de modo paradoxal (na medida em que, até então, não parece que ele pudesse conhecer o conceito): “O que diz aí a vanguarda esclarecida?”. O conceito de “vanguarda”, vale dizer, é central para a ação revolucionária do proletariado segundo Vladimir Ilitch Ulianov (Cf. LÊNIN, 2014). A resposta de Otávio:

Que tá tudo podre e que é preciso dá um jeito, isso, é que devia dizê. Mas esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar! E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vivê, e eles discutindo se o velho era personalista ou não! Que vão tomá banho! (GUARNIERI, 2010, p.39)

A magnitude da figura histórica de Luís Carlos Prestes conferia à sua liderança política uma condição especial, muitas vezes questionada pelos demais militantes comunistas. O chamado personalismo de Prestes era alvo de críticas de parte da militância desde sua admissão às fileiras do PCB na década de 1930, já catapultado à figura de líder por imposição do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) (Cf. REIS, 2014). Guarnieri, nas palavras de Otávio, faz contundente crítica à postura de seus companheiros de militância e sua excessiva preocupação com debates internos estéreis, enquanto a dura realidade da classe operária é deixada de lado.

Em seguida pai e filho travam longa contenda em torno da possível greve geral na metalúrgica em que trabalham. A assembleia, aliás, ocorre no mesmo momento da festa de noivado. Enquanto Otávio orgulha-se do nível de mobilização dos companheiros operários, Tião pondera sobre o desafio pessoal da solução pelo enfrentamento dos patrões. Divergem em especial sobre os resultados do movimento do ano anterior em que houve composição entre patrão e empregados, resultando num aumento salarial aquém do pretendido inicialmente:

TIÃO – Deram parte do aumento, parte! E mesmo assim porque todas as categorias aderiram! Mas aguentá o tranco sozinho, 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 acordo com o patrão e foi o que se viu. Agora, aprenderam (GUARNIERI, 2010, p.39).

Aos poucos Tião esclarece a essência de sua argumentação: não crê ser possível o sacrifício individual em nome do bem coletivo, pois quando um operário se vê diante da iminência de perder o emprego e o sustento para sua família, compreensivelmente optaria pela composição com os patrões. E provoca:

TIÃO – Não, pai. Pro senhor, quem não pensa como o senhor é pelego...

OTÁVIO – Nada disso! Eram pelegos no duro. Ta’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 medo da greve!

OTÁVIO (*furioso*) – Não diz besteira, seu idiota! A turma que t’ái é a mesma que fez greve ano passado e que aguentou tropa de choque em 51... (GUARNIERI, 2010, p.40).

Uma escolha de palavras merece nota: “idiota” é uma ofensa própria do vocabulário político da Antiguidade grega, empregada para designar justamente o cidadão alienado de seu compromisso de atuação política e preocupado apenas com questões pessoais. Outra informação relevante apresentada na fala de Otávio é a menção à greve de 1951. De acordo com Alves (2012, p.3) esse ano teve aproximadamente duzentas paralisações, sendo um marco no crescimento da mobilização da classe operária, que entre 1940 e 1953 chegou a contar com quase um milhão e meio de trabalhadores. Segundo a autora, houve intensa participação do PCB na articulação desses movimentos.

Guarnieri paulatinamente amadurece as posições políticas de cada um dos personagens no conflito que se definirá no ato final. Quando Tião insinua que os pelegos do movimento grevista do ano anterior estão bem de vida, Otávio crava: “Depende do que tu chama de bem de vida. Pra mim eles estão na merda, merda moral que é pior! Se venderam, né!/ TIÃO – É! (*Pausa.*) Eu queria casá daqui a um mês, pai!” (GUARNIERI, 2010, p.40). O clímax do intenso debate ocorre quando amargamente Otávio – ao identificar um profundo medo no filho – atormenta-se ao identificá-lo como um possível futuro traidor de sua classe: “Como você tem medo!/ TIÃO (*irritado*) – Mas medo de que, bolas!/ OTÁVIO (*imperturbável*) – De ser pobre... da vida da gente!” (GUARNIERI, 2010, p.42).

O encaminhamento para o final do ato combina duas ações: o brinde ao noivado de Tião e Maria e o anúncio da greve geral trazido por Bráulio, companheiro de lutas de Otávio na fábrica. A primeira, uma confraternização à qual Otávio acrescenta significado político: “Aos nossos filhos! Ao futuro casamento e à Libertação do Brasil!” (GUARNIERI, 2010, p.48). A “Libertação” à qual Otávio se refere coaduna-se perfeitamente à crítica do PCB nos anos 1950 à dependência do país em relação ao capital estrangeiro. Militância fora de lugar imediatamente censurada por Romana, aliás. Já ao anunciar a greve a receptividade dos

convivas é apreensiva, demonstrada pela reação silenciosa ao assunto polêmico. O ato se encerra com o anúncio de Romana: gêmeos nascem na vizinhança. A vida segue seu rumo.

3 ATO II: GREVE

No princípio, a luta do proletariado com a burguesia tem o caráter de uma luta nacional, não em sua essência, mas em sua forma. É claro que o proletariado de cada país deve primeiramente ajustar contas com sua própria burguesia.

... Que tremam as classes dominantes diante da revolução comunista! Os proletários nada têm a perder senão seus grilhões. E têm um mundo todo a ganhar.

PROLETÁRIOS DE TODO O MUNDO, UNI-VOS!

Karl Marx; Friedrich Engels. *Manifesto do Partido Comunista*.

O primeiro quadro do segundo ato de **Eles não usam black tie** está centrado no diálogo entre Tião e Romana, trazendo desdobramentos de ambas as festas: a de noivado e a celebração pelo nascimento dos gêmeos de Cândida, vizinha da família. Romana relembra Tião sobre uma áspera discussão com o pai. Ambos sensibilizados pela bebida continuaram de forma mais franca a contenda do início das festividades. E Tião ataca o pai, responsabilizando-o amargamente por sua condição social:

TIÃO – O que foi que eu disse?

ROMANA – Um monte de ingratidão... Que o culpado da tua vida era teu pai... Que a gente devia tê te deixado com teus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisá continuá trabalhando e um monte de besteira...

TIÃO – Bebedeira!...

ROMANA – É, mas é bêbado que a gente se abre... Eu fiquei cismada. (GUARNIERI, 2010, p.55).

Romana reprime Otávio em inúmeros momentos da peça em seus empolgamentos políticos em público, todavia, com seu modo peculiar e silencioso, demonstra grande admiração pelo companheiro e fidelidade à sua classe social, como podemos depreender da advertência feita a Tião. Lembra também ao filho que os padrinhos estavam realmente interessados em tê-lo como um empregado impedindo-o, inclusive, de iniciar seus estudos no momento adequado, o que custou-lhe a necessidade de abandoná-los posteriormente quando foi trabalhar na fábrica.

Interessante o modo como Guarnieri preocupa-se continuamente em nutrir o personagem Tião de uma complexidade ética e política. Sua estratégia foi situá-lo em um momento da vida em que é premido por decisões pessoais fundamentais – casar-se, sair da casa dos pais – que estão indissociáveis de decisões políticas também essenciais. Essa é a tese do autor subjacente à trama, exemplificada com sua própria vida: difícil sabermos os limites entre o Guarnieri dramaturgo e o Guarnieri militante. A complexidade de Tião não está presente nas outras personagens, nem mesmo em Otávio, para o qual a opção por sua classe e visão política estão claramente sedimentadas em todos os aspectos de sua vida. Exemplo claro

observamos quando Terezinha chega ao barraco informando que Otávio arrumara briga no botequim por causa da greve:

Seu Antônio disse que greve é coisa de vagabundo. Aí, seu Otávio disse que coisa de vagabundo era quem ganhava dinheiro com a barriga encostada na caixa. Aí, seu Antônio disse que quem não consegue dinheiro é porque não gosta de trabalhar. Aí seu Otávio disse que seu Antônio era ladrão e “caspitalista”. Aí, eles ficaram berrando que eu não entendi nada!... (GUARNIERI, 2010, p.56)

Será Jesuíno o personagem a reforçar em Tião seu individualismo e a mostrar-lhe, nesse quadro, as possibilidades de ganho pessoal envolvidas caso furem a greve. Um personagem até então não citado surge no diálogo entre os amigos: Carlos, gerente da fábrica e figura do pelego clássico a aliciar operários. Em troca da fidelidade de Tião aos interesses dos patrões – inclusive com a vigilância das ações dos companheiros subversivos – seriam oferecidos um emprego menos braçal no escritório da metalúrgica ou a promoção a chefe de turma e um substancial aumento salarial. Em diálogo anterior, Romana expressa à Maria preocupação com a possível hesitação de Tião, muito embora reafirme sua fé no filho: “Tião fura a greve nada!... Tião é operário, pode tê suas esquisitice, mas não foi feito pra adulá patrão...” (GUARNIERI, 2010, p.62). Porém, Tião parece não estar tão convicto:

Quem tem de sustentá mulher sou eu, não eles! Problema é meu, não deles! Que fiquem por aí com suas greve, eu não sou trouxa. Já imaginou, Zuíno... A gente entra pro escritório, faz um curso de qualqué coisa, sai da fábrica e arruma a vida... (GUARNIERI, 2010, p.65).

E vaticina: “Não, velho, tô resolvido. Vou casá e vou tê a vida que eu quero tê. Vida de morro estraga qualqué amo!” (GUARNIERI, 2010, p.66). Jesuíno é aquele, inclusive, a pensar também na hipótese da criminalidade, a qual é descartada imediatamente por Tião.

A conversa é interrompida e o quadro caminha para o fim com a chegada de Otávio e Bráulio, apreensivos com a prisão de outros líderes grevistas e a iminência da polícia bater às suas portas. Tião sai de cena contrariado.

O quadro final do segundo ato é o mais curto da peça. Nele, Tião e Maria conversam aparentemente sobre amenidades ao fim de um domingo de lazer no parque. Porém, há um subtexto na mente do jovem a guiar o tom afetuoso e quase inofensivo da conversa: justificou para si mesmo a decisão de furar a greve e trair sua classe de origem como um sacrifício amoroso e, apesar de não explicitar, busca na reciprocidade afetiva de Maria uma espécie de confirmação para sua decisão. Ao observarem as luzes da cidade sob a ótica do morro, Tião pergunta à Maria se ela não desejaria mudar-se e a noiva: “Hum, hum... não. É fria... eu gosto do morro.” (GUARNIERI, 2010, p.71). O sentimento de Maria lhe daria forças para enfrentar os desafios vindouros, mas as palavras da noiva soam como o prenúncio do futuro conflito entre ambos.

A aproximação de Juvêncio, que com seu violão faz o fundo musical para o diálogo do casal, é a deixa para a introdução do assunto da greve. Maria percebe intuitivamente as preocupações de Tião: “[...] não te mete em encrenca amanhã!”. E completa: “Pensa na turma, Tião. Aqui todo mundo te qué bem. E eu mais do que ninguém...” (GUARNIERI, 2010, p.72). O lembrete é sutil, mas poderoso: ao tentar a solução individual, Tião correrá o risco de perder o vínculo com sua classe social e, talvez, o amor de Maria.

Em termos de ação dramática, o segundo ato é ameno, contudo fundamental para o estabelecimento das diversas nuances pessoais, éticas e políticas a justificar a decisão de Tião. No diálogo com Romana, o leitor/ espectador tem mais elementos da amargura do personagem em relação ao pai, o qual responsabiliza por sua condição social; através da conversa com Jesuíno, somos informados da decisão de Tião em furar a greve; e na cena final, presenciamos a tentativa quase desesperada do jovem em ter alguma confirmação de Maria a endossar o caminho que pretende trilhar. Na conclusão do segundo ato temos elementos para afirmar que Tião também ocupa um arquétipo político na trama: o do individualista. Existe uma preocupação de Guarnieri em não vilanizá-lo, até para possivelmente – como já tratamos – o efeito didático da peça ser mais abrangente junto ao público.

Não há no segundo ato menção direta ao Partido Comunista do Brasil ou à sua atuação, contudo o caráter militante da peça evidencia-se na preocupação do autor em usar os recursos dramáticos para criar uma identificação emocional entre o público e Tião, seja pela repulsa ou pela identificação com suas atitudes. O PCB, portanto está lá ao nortear a preocupação do dramaturgo em tornar seu ofício um instrumento de conscientização política.

4 ATO III: CONFLITO

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Carlos Drummond de Andrade. *A flor e a náusea*.

O embate decisivo da peça, essencialmente de ordem política, porém permeado de forte teor geracional, ocorre entre os personagens Otávio e Tião no terceiro ato. A opção de Tião em não participar da greve, posicionando-se de modo explícito frente aos demais operários, o diálogo final com Otávio e a expulsão do morro constituem o clímax do conflito, formulado em crescente tensão ao longo dos dois quadros.

O primeiro, tem como eixo a figura de Romana e ocorre com Tião na manhã decisiva da segunda-feira, data marcada para o início da greve. Ao tomar o café da manhã, a mãe percebe a inquietação do filho, que culmina com sua decisão de não ir à fábrica acompanhado do pai:

ROMANA (*aproximando-se de Tião*) – Tu tá enfezado por quê?
TIÃO – Eu?
ROMANA – Deixa disso, fui eu que te fiz e conheço bem. Essa testa franzida não me engana. O que é que há?
TIÃO – Nada, ué!
ROMANA (*com intenção*) – Tu vai fazê piquete?
TIÃO – O quê?
ROMANA – Piquete de greve. Tu vai fazê?
TIÃO – Num sei. Acho que já tem gente bastante (GUARNIERI, 2010, p.76).

Ao despedir-se do filho, resolve buscar nas cartas a resposta para seu próprio desassossego, quando é interrompida por Otávio que acabara de acordar. O diálogo ocorre enquanto Otávio toma café: é breve; ambos estão preocupados com Tião:

OTÁVIO – O Tião é capaz de fazê besteira!...
ROMANA – Que besteira?
OTÁVIO – Sei não! Desde quando a gente começou a falá em greve, ele anda meio esquisito... Mas não há de sê nada. Tá ruim o café, hein, Romana?
ROMANA – Deixa de luxo, velho! (GUARNIERI, 2010, p.78-79)

Retoma o jogo de cartas e o resultado não lhe tira a preocupação. Chiquinho acorda, chega Terezinha e ambos se encaminham para seus afazeres. Por fim surge Maria, que após hesitação, informa a Romana sua gravidez. A criança receberá o nome do avô, indicando sua filiação simbólica com a tradição de luta da família.

Tião retorna precocemente e informa de modo neutro a situação da greve: poucos “furaram” e seu pai teve participação ativa, o que reconhece com indisfarçável admiração:

Não foi fácil. Eu tinha meio razão quando dizia que a turma não ia topá. No princípio, uma porção de gente queria entra na fábrica. Os piquete é que trabalharam direito e convenceram todo mundo... O pai não descansou. Acho que o patrão não deve gostá muito dele, não! (GUARNIERI, 2010, p.91).

Tal como no primeiro ato, quando traz a notícia da decisão da assembleia dos operários pela greve, Bráulio irrompe em cena, porém agora com a notícia de que Otávio fora preso e Tião furara a greve. A troca áspera de palavras anuncia o inevitável choque entre pai e filho:

BRÁULIO – [...] me desculpe D. Romana, mas não sei porque seu filho veste calças!
 ROMANA (*confusa e irritada*) – Pera aí, seu Bráulio! O que é que houve?
 TIÃO – Nada, mãe! Só que eu fui um dos dezoito que furaram a greve. Só isso!
 BRÁULIO – De tu eu não esperava isso, Tião!
 TIÃO – Bráulio! Tu não sabe porque foi!
 BRÁULIO – Não, velho, pra isso não tem desculpa. Tu traiu a gente e isso não tem desculpa (GUARNIERI, 2010, p.93).

Romana é incisiva: “Desta vez, filho, tu fez besteira!” (GUARNIERI, 2010, p.93). Tião justifica sua opção pela saída individual: “Greve é defesa de um direito. Eu não quis defender meu direito e chega!” (GUARNIERI, 2010, p.94).

A informação da prisão de Otávio leva Romana a tentar a libertação do marido juntamente com Bráulio. O local da prisão chama a atenção: o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Instituição criada em 1924 durante a presidência de Artur Bernardes, cumpria funções de polícia política e sua ação foi fundamental na repressão aos líderes do movimento grevista de 1917. O órgão teve vida longa, sendo extinto apenas no início da década de 1980. Apesar de aquinhoar mais poderes em regimes de exceção – em especial na primeira fase de Getúlio Vargas no poder (1930-1945) e na Ditadura Civil-Militar (1964-1985) – permaneceu atuante em momentos políticos normalmente associados a princípios democráticos (Cf. OLIVEIRA, 2009, p.1-9). Reside aí a ironia mordaz de Guarnieri: mesmo sob a égide da Constituição de 1946, tida como democrática, o DOPS era convenientemente atuante em todos os processos de repressão política, censura a obras artísticas e manutenção das normas de conduta (“moral e bons costumes” da sociedade brasileira).

Há quatro diálogos-chave no segundo quadro do terceiro ato, que por sua vez giram em torno de Tião, envolvendo João, Otávio, Romana e Maria. Sua abertura é feita entre Tião e o cunhado, João, que propõe a alternativa da retratação:

Sei não cunhado. Escuta. Eu sei que tu não furo a greve por covardia. Eu sei que tu não é covarde, foi pra se defendê. Tu não tinha a confiança que os outros tinham. Mas tu não é contra a gente, não custa nada se retratá. Explica com franqueza, eles vão entendê. Devolve o dinheiro que o gerente te deu, adere à greve, faz alguma coisa! (GUARNIERI, 2010, p.96)

João lança um dado novo: Tião tornara-se um pelego completo ao aceitar a oferta em dinheiro da gerência para enfraquecer o movimento grevista. Contudo, procura contemporizar a situação enfatizando que o rapaz “não é contra a gente”, ou seja, sofreu um momento de vulnerabilidade que não poderia ser interpretado como traição de sua classe. Uma retratação poderia resolver a situação. Gianfrancesco Guarnieri utiliza-se dos argumentos de João para colocar a personagem de Tião contra a parede, de modo que esse assuma conscientemente suas ações: “[...] Não tenho nada que pedi desculpa a ninguém. O que fiz, fazia de novo. Cada um resolve seus galhos do seu jeito!” (GUARNIERI, 2010, p.24).

A solução individual triunfa cabalmente sobre a consciência de classe e Tião já vislumbra uma vida de desterro: não se sente um operário e, no entanto, também não é patrão. Vagará entre dois mundos:

É esquisito, não é mais o problema de um cara contra outro cara, é um problema maior! Eu sabia que a turma ia dá o desprezo se a greve desse certo, mas não pensava que ia sê assim. Não é só desprezo que a gente sente, é como... Sei lá!... É como se a gente fosse peixe e deixasse o mar pra vivê na terra... É esquisito! A gente faz uma coisa porque quer bem e, no fim, é como se a gente deixasse de ser (GUARNIERI, 2010, p.98).

A saída de cena de Tião é a deixa para a entrada triunfal do pai, duplamente vitorioso com a liberdade e as conquistas da greve. De acordo com a rubrica: “De fora, vozes e ‘salves’ para Otávio” (GUARNIERI, 2010, p.98). O retorno do filho para o barraco abrirá a contenda definitivo entre ambos e imediatamente Otávio dispara: “Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu pra você tomá outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve!” (GUARNIERI, 2010, p.101). A decepção de Otávio evidencia-se ainda mais com sua iniciativa de não reconhecer mais seu vínculo paterno, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa.

O experiente militante vaticina: “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!” (GUARNIERI, 2010, p.102). Ao buscar entender a ação de Tião, Otávio tenta consolar-se atribuindo a si mesmo uma postura condescendente como pai. Diante da negativa do filho, explode: “E deixa ele acreditá nisso, se não, ele vai sofrê muito mais. Vai achar que o filho dele caiu na merda sozinho. Vai achar que o filho dele é safado de nascença” (GUARNIEIRI, 2010, p.102).

A saída de cena de Otávio introduz o diálogo entre o filho e a mãe. Romana busca entender a atitude de Tião (“Tu é teimoso... e é um bom rapaz.”), porém sua visão pragmática da vida transparece quando ferinamente o atinge: “Tu fez tudo isso pra ir pra uma casa de cômodos com Maria?” (GUARNIERI, 2010, p.103). Ao saber que Tião ficará de favor na casa de um amigo pontua a gravidade do desterro afetivo e social de Tião: “Tu vai vê que é melhó passá fome no meio de amigo, do que passá fome no meio de estranho!...” (GUARNIERI, 2010, p.104).

Maria não seguirá mais Tião. A decisão de inicialmente manter-se fiel ao companheiro toma outro rumo após a conversa entre ele e o pai. Sua resolução final é justificada pela traição do agora ex-noivo ao não assumir sua condição social, econômica e cultural e voltar-se para seus próprios interesses: “Medo, medo, medo da vida... você teve!... preferiu brigar com todo mundo, preferiu o desprezo... Porque teve medo!... Você num acredita em nada, só em você. Você é um... um convencido!” (GUARNIERI, 2010, p.105).

Tião, após tamanha hesitação ao longo da peça, diante da iminência de perder Maria, desabafa: “Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo? Tá me entendendo? A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...” (GUARNIERI, 2010, p.106).

No quadro final, a opção individualista de Tião resulta na ruptura em três esferas indissociáveis para Guarnieri: a política, a social e a afetiva, representadas por Otávio, Romana e Maria. A não aceitação da identidade como integrante da classe trabalhadora resulta num ostracismo que é político, pois Tião está condenado pelo estigma de traidor entre os operários (evidenciado no diálogo Tião *versus* Otávio); social, porque os habitantes do morro não suportarão mais a presença de quem não se assume como um dos seus (Tião *versus* Romana); e afetivo, visto que o sentimento amoroso não se sustentaria por si (Tião *versus* Maria).

5 O MILITANTE

Pequeno grupo compacto, seguimos por uma estrada escarpada e difícil, segurando-nos fortemente pela mão. De todos os lados, estamos cercados de inimigos, e é preciso marchar quase constantemente debaixo de fogo. Estamos unidos por uma decisão livremente tomada, precisamente a fim de combater o inimigo e não cair no pântano ao lado, cujos habitantes desde o início nos culpam de termos formado um grupo à parte, e preferido o caminho da luta ao caminho da conciliação.

Vladimir Ilitch Lênin. *Que fazer?*

Nos capítulos anteriores entrevemos as ideias de Gianfrancesco Guarnieri, tanto em relação à condição da classe operária brasileira, quanto ao Partido Comunista do Brasil: em **Eles não usam black tie** a visão crítica do militante imiscui-se no olhar do dramaturgo. Para a melhor compreensão da conexão entre ambos é necessário observar mais atentamente a trajetória política de Guarnieri e os conflitos políticos intensos em que o Partido Comunista do Brasil mergulhou na década de 1950.

A formação estética e política dos pais de Guarnieri forneceram-lhe um norte no início da carreira artística – seja como ator ou dramaturgo – como, inclusive, apresentado no segundo capítulo. Circulavam tranquilamente nos meios intelectuais e culturais cariocas onde os militantes à esquerda e o debate político eram onipresentes. O pai, em especial, era comunista assumido (“[...] foi comunista até morrer” (GUARNIERI; ROVERI, 2004, p.27)). A liberalidade com a qual criavam o filho permitiu-lhe, além do envolvimento com elementos sociais que decididamente não usavam *black tie*, a relação precoce com o universo das artes.

Adolescente, para ficar perto dos amigos e após longa negociação com o pai, tornou-se aluno da escola católica Santo Antonio Maria Zacaria, onde começou a atuar e ensaiou as primeiras linhas como dramaturgo. Ao final do ginásial¹⁰ já tinha escrito sua primeira peça, cuja repercussão foi positiva junto ao público da escola, muito embora lhe rendesse a expulsão, por ser uma sátira à figura opressora do vice-reitor, fato que lhe empurrou ainda mais ao trabalho como colaborador do jornal **Novos Rumos**¹¹.

O mergulho na militância intensificou-se durante o curso normal¹² no Colégio Franco-Brasileiro quando fez parte do Movimento Estudantil Secundarista, tornando-se presidente da Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários e vice-presidente da União Nacional dos Estudantes Secundários. Ao final do Ensino Médio, mudou-se com os pais para São Paulo

¹⁰ Nome atribuído atualmente ao período entre o sexto e o nono ano do Ensino Fundamental.

¹¹ Semanário ligado ao PCB fundado na década de 1950, cuja função primordial era a interpretação da sociedade brasileira à luz dos princípios marxistas e das diretrizes do PCUS.

¹² Termo utilizado pelo próprio Guarnieri. Imaginamos referir-se ao curso de magistério pedagógico de nível médio, chamado à época literalmente de *curso normal*.

e foi imediatamente nomeado secretário geral da União Paulista dos Estudantes Secundários (Cf. GUARNIERI; ROVERI, 2004, p.28-34).

O aprofundamento da atividade política dentro da lógica hegemônica do PCB levou Guarnieri ao início de uma relação complexa e muitas vezes conflitante:

O entusiasmo que eu tinha pela Juventude Comunista fez com que eu desencana-se de fazer teatro. A Juventude nos obrigava a uma disciplina de exército, eu me sentia como um soldado. Meu trabalho era fortalecer o movimento estudantil. Eu me matava de trabalhar, andava pra burro, tinha de convocar os estudantes para que fossem às ruas gritar palavras de ordem. Eu dizia para os companheiros da Juventude que aquilo não estava certo, que não bastava. Eu achava que a Juventude tinha de fazer alguma coisa para melhorar a qualidade do ensino também, para fazer com que os estudantes se interessassem por estudar, ora essa... Eu fazia várias reivindicações aos dirigentes da Juventude, e ficava muito irritado quando era obrigado a admitir para mim mesmo que não havia muita democracia nas decisões. Que democracia era aquela? (GUARNIERI; ROVERI, 2004, p.35-36)

Os questionamentos à lógica de funcionamento da Juventude Comunista renderam-lhe uma punição *sui generis*: o desligamento dessa organização e a efetiva incorporação aos quadros do PCB. Jogou-se com energia às novas atribuições como organizador de células do Partido entre os mais variados grupos sociais, de costureiras a intelectuais. Experiência basilar futuramente problematizada em **A semente**, peça de 1961. Em um intervalo muito curto de tempo – algo como meia década – Guarnieri experimentou um processo intensivo de aprendizado e amadurecimento político na medida em que imergia nas entranhas do Partido Comunista. Uma formação essencialmente prática e dialógica, onde o contato com inúmeros tipos humanos influenciará a criação das personagens ressignificadas de suas peças vindouras, quando da retomada do contato com o teatro após esse interregno de vigorosa militância.

Nos anos 1950, o ambiente político brasileiro fervilhava com o suicídio do presidente Getulio Vargas, causador de imensa comoção popular; com as intenções golpistas de setores do maior partido antivarguista, a União Democrática Nacional (UDN), capitaneadas por Carlos Lacerda; e a posse de Juscelino Kubitschek, herdeiro político de Vargas, alcançada graças à intervenção militar do então general Henrique Teixeira Lott. Com o novo governo (1956-1961), o país experimentou um período de relativa estabilidade política e reorientação econômica derivada do Plano de Metas (Cf. SKIDMORE, 1975a, p. 203-230).

Tais circunstâncias criaram um momento de intensa alteração entre os militantes comunistas sobre os rumos políticos da legenda e serão elementos catalisadores do debate sobre o papel do PCB no jogo político-partidário de então, determinando a gestação de um processo de mudanças estratégicas, permeado de avanços e recuos.

A contenda partidária concentrou-se inicialmente em torno da reformulação do **Manifesto de Agosto de 1950**, que possuía forte teor insurrecional e conclamava os comunistas brasileiros à organização da revolução socialista com uma ruptura política violenta a ser protagonizada por um exército popular de libertação nacional, capitaneado por uma *frente de libertação nacional*. O inimigo central a ser combatido: o regime político vigente no país (à época sob a presidência de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951)), tido como uma ditadura feudal burguesa a serviço do imperialismo (Cf. SEGATTO, 1995, p.37).

As diretrizes do **Manifesto** foram mantidas no IV Congresso do Partido Comunista do Brasil de 1954, apesar de sua realização ter ocorrido poucos meses após o suicídio de Vargas. O clima interno tendente à reformulação do papel político da legenda não gerou resultados imediatos. Os comunistas brasileiros somente viram-se diante da necessidade de repensarem mais celeremente suas estratégias diante da morte de Joseph Stálin – após quase três décadas de liderança política da União Soviética e do PCUS – e das denúncias empreendidas por seu sucessor, Nikita Krushev no XX Congresso do PCUS (1956), responsabilizando-o pelos mais diversos abusos e expurgos praticados contra os ditos inimigos da revolução.

A hecatombe política de tais revelações gerou uma crise de identidade e lutas internas sem precedentes, dividindo o PCB em três correntes (Cf. SEGATTO, 1995, p.63-72): a renovadora, a conservadora e o centro pragmático.

A primeira baseava-se na plataforma publicada em abril de 1957 por Agildo Barata e dirigia suas críticas ao dogmatismo, ao mandonismo, às análises e à política do Partido e ao internacionalismo proletário do PCUS. Isolados pela direção e decepcionados com a recepção negativa de suas ideias, deixam as fileiras do PCB.

A corrente conservadora tinha como líderes Luís Carlos Prestes, João Amazonas, Maurício Grabois e Carlos Marighella, organizando-se em torno das diretrizes do IV Congresso de 1954 e dos princípios do marxismo-leninismo, embora reconhecendo falhas e desvios políticos anteriores. Alguns de seus integrantes foram expulsos do Partido e fundaram o PC do B no início dos anos 1960.

O centro pragmático tinha uma postura mais cautelosa no início dos debates, apoiando os conservadores na luta contra os renovadores e com a derrota dos últimos, voltando-se contra os primeiros. Sua política conciliatória resultou na incorporação de Prestes, de figuras conservadoras e renovadoras, bem como ideais de ambas as correntes. Seus líderes mais destacados foram Giocondo Dias, Mário Alves e Jacob Gorender.

Os intensos debates e enfrentamentos internos resultaram na criação da **Declaração de Março de 1958**, dando origem ao que se convencionou chamar de “nova política”, que pode assim ser sintetizada: necessidade de reorientação do desenvolvimento econômico brasileiro – experimentado a partir de meados dos anos 1950 – num sentido nacional e progressista, com a luta contra suas contradições essenciais resultantes dos embates entre a nação e o imperialismo, as forças produtivas e as relações semifeudais na agricultura.

Na visão do PCB, a contradição entre proletariado e burguesia continuava existente, porém não exigia uma solução radical na presente etapa. A *frente única* seria o instrumento da mudança e centro da ação militante comunista:

[...] as tarefas desta etapa da revolução brasileira deveriam ser realizadas por uma frente única nacionalista e democrática, com base na aliança entre a classe operária, trabalhadores rurais e pequena burguesia urbana, e com a burguesia nacional, setores de latifundiários que possuem contradições com o imperialismo norte-americano e até mesmo grupos burgueses ligados aos monopólios anti-imperialistas rivais dos Estados Unidos;

[...] a frente única deveria lutar por uma plataforma de *soluções positivas*: política externa independente, desenvolvimento independente e progressista da economia nacional, medidas de reforma agrária, elevação do nível de vida do povo, consolidação e ampliação das liberdades democráticas. A luta por soluções positivas tenderia a assumir o caráter de luta por um governo nacionalista e democrático, “possível nos quadros do regime vigente”[...]

[...] reconhece a possibilidade e a viabilidade do caminho pacífico para a revolução brasileira. Ela deveria ser realizada pela atuação dentro da legalidade democrática e constitucional (SEGATTO, 1995, p.80-81, destaque do autor).

À aprovação da **Declaração** em 1960 seguiu-se a publicação das **Teses** para a discussão do V Congresso, que nada mais fizeram que referendar o documento de 1958. Os novos rumos tomados pelo Partido foram alvo de severas críticas dos setores conservadores, às quais podemos assim sintetizar (Cf. SEGATTO, 1995, p.83-94): o governo Juscelino Kubitschek deveria ser caracterizado como antinacional, antipopular e representante dos interesses dos latifundiários e da grande burguesia; a *frente única* deixaria de lado o protagonismo da classe operária em detrimento da liderança da burguesia; seria impossível o alcance da revolução pela via pacífica.

O embate entre os conservadores e o centro pragmático – que a essa altura ocupava a direção partidária – concentrou as discussões do V Congresso, porém uma terceira proposição com uma alternativa de pensamento e ação política totalmente distinta das demais também surgiu: a de Caio Prado Júnior, publicada no semanário **Novos Rumos**.

Caio Prado Júnior. concluiu que a ação partidária não poderia organizar-se de acordo com a política de alianças, secundária frente à maior prioridade do Partido: capitanear o proletariado na luta de classes. Na medida em que essa luta prioritária encaminhar-se para uma revolução agrária e nacional (estruturação da economia em bases nacionais), as forças

políticas interessadas em ligar-se a ela iniciarão um processo de aproximação, inclusive as burguesias cujos interesses próprios coincidam com a transformação em curso. A classe operária seria, portanto, a única capaz de protagonizar a revolução brasileira. Apesar de instigantes, as ideias de Caio Prado Júnior não serão levadas em consideração pela direção do Partido.

A mudança de estratégia consubstanciada no V Congresso deu resultados. A política de alianças e participação política dentro do jogo democrático aproximou o PCB do poder. Com quadros políticos experientes, forte influência nos movimentos sindical, urbano, estudantil e na intelectualidade, a legenda teria experimentado – de acordo com Segatto (1995, p.18) – até uma situação de hegemonia, apesar de ter sido colocado na clandestinidade desde fins da década de 1940. Com uma análise e um projeto de inspiração leninista, que incorporou as ideias da Internacional Comunista estabelecida entre 1958 e 1960, o PCB tornou-se uma alternativa política e de poder à esquerda dentro do processo político brasileiro de então.

Eles não usam black tie poderia ser, destarte, inserida na turbulência política e reformulação de diretrizes vivida pelo PCB na década de 1950?

Gianfrancesco Guarnieri teria incorporado, a nosso ver, uma discussão política fundamental e clássica, à qual já nos referimos no segundo capítulo: o interminável debate sobre a liderança de Luís Carlos Prestes, a saturar o Partido desde a década de 1930.

A incorporação dos debates que se seguiram à apresentação do citado relato de Krushev sobre os chamados crimes estalinistas em fevereiro de 1956 é duvidosa. O PCB, como apresentado anteriormente, demorou aproximadamente dois anos para dar uma resposta à sua militância, manifestando-se apenas quando da **Declaração de Março de 1958**. A peça foi concluída no mesmo ano das denúncias kruschevistas (1956) e sua primeira montagem foi coincidentemente em 1958. Não encontramos em nossas pesquisas a referência exata ao momento do ano em que Guarnieri concluiu **Eles não usam black tie** e seria impreciso inferirmos que os ares do início do debate travado dentro do PCB tenham sido de algum modo assimilados durante a escritura da peça. Também não encontramos – entre sua conclusão e a primeira encenação (entre 1956 e 1958) – informações explícitas sobre possíveis modificações às quais poderiam impregnar o texto original com o impacto do relato de Krushev.

Contudo, é o próprio Guarnieri que nos fornece uma alternativa para pensarmos tal questão através do excerto seguinte, no qual é possível vislumbrar como era, nesse contexto, a visão política do autor:

A nossa meta específica naqueles anos era a revolução. Mas o que significava a revolução para a gente? A revolução nunca significou, na prática, pegar em armas. Sempre fomos contrários a pegar em armas, continuamos sendo até hoje. O que marcou aquela geração foi a necessidade de promover mudanças sociais, de acabar com tanta desigualdade neste país, esta distribuição de renda absurda. Fundamentalmente, nós éramos anticapitalistas... Mas também tínhamos aprendido, principalmente com as teorias de Marx e Engels, que as entranhas do capitalismo eram monstruosas. Nós acreditávamos que cada vez mais o capitalismo iria se constituir num inimigo ferrenho. Eu, que era dono de um raciocínio inteiramente simplérrimo, acreditava que tudo eram etapas de uma gincana, que nós estávamos vivendo e iríamos chegar à vitória. Que nós precisaríamos ser vitoriosos nas etapas da gincana porque ela iria terminar bem. Quando a gente fica um pouco maior e começa a entender as coisas, vê que não é tão simples (GUARNIERI; ROVERI, 2004, p.37-39).

Importante destacarmos que esse ponto de vista traz à tona memórias visitadas mais de cinco décadas após o momento da concepção de **Eles não usam black tie**: não é o dramaturgo dos anos 1950 a falar, mas o dos anos 2000. Guarnieri parece alinhar-se em sua fala com a tendência que se tornará hegemônica para os comunistas brasileiros em fins da década de 1950. Conforme detalhamos, o caminho para o fim das mazelas econômicas, políticas e sociais brasileiras, enfim, a trilha para o socialismo ocorreria através da ação dentro dos limites do jogo democrático e não das armas: o PCB deveria incorporar-se ao jogo político-partidário corrente, visando inicialmente a “revolução burguesa”. Essa, responsável pela consolidação de um proletariado cioso de suas responsabilidades revolucionárias, uma vez que devidamente conscientizado pelos militantes comunistas.

Mas será que o militante e o dramaturgo dos anos 1950 eram realmente tão fiéis assim às diretrizes do PCB? Essa obediência não nos parece tão óbvia. Começamos pelo que pode ser explicitamente localizado no texto: a já citada crítica às desavenças internas por conta do protagonismo de Prestes. Continuemos com o que não encontramos: menções claras ou mesmo sutis ou simbólicas às denúncias de Krushev; não se percebe, também, citação aos debates internos do Partido que resultaram na mudança de diretrizes consubstanciada na **Declaração de Março de 1958**.

E onde está o próprio PCB na peça? O Partido está personificado em Otávio claramente e em Bráulio incidentalmente. Quase sempre Otávio expressa sua simpatia pela causa comunista, mas não é possível entrevermos uma militância típica que envolva, por exemplo, o comparecimento frequente – na temporalidade da peça – a encontros partidários. Otávio é uma liderança atuante do movimento grevista, porém não há como afirmar ser ele o responsável pela célula do Partido na fábrica, se é que há alguma. Podemos perceber a marca do PCB nos diálogos entre Otávio e Romana, bem como Otávio e Tião (primeiro ato) em que Prestes é mencionado, mas como uma crítica e não uma deferência. Não há como perceber a legenda diretamente em nenhuma ação dramática da peça onde sua atuação seria esperada.

Não como se vê claramente tempos depois em **A semente** (Cf. GUARNIERI, 1986, p. 89-190), na qual o PCB é o centro da ação dramática. Na organização da greve, tema central em **Eles não usam black tie**, o protagonista não parece ser o Partido, mas parcela do proletariado, mesmo não inserido nas fileiras da organização. O Partido, segundo Guarnieri, parece consubstanciar-se no texto por intermédio de Otávio como o alicerce invisível dessa tradição da luta operária no Brasil, muito embora sequer seja nominado.

Há duas hipóteses possíveis para essa presença enviesada do PCB: como foi expulso do jogo partidário oficial em 1947¹³, a expressão pública dos ideais pecebistas resultaria em ato ilegal desde então, mesmo num ambiente tido como democrático. A ausência de citação direta seria, portanto, uma cautela de Guarnieri, ou um protesto mudo contra a obrigação da militância na clandestinidade?

Outra hipótese a ser acalentada é observarmos **Eles não usam black tie** como uma forma perspicaz de clamor ao PCB, que tão preocupado com suas históricas e onipresentes querelas internas teria se esquecido do essencial na sua luta: a conscientização e mobilização da classe trabalhadora brasileira em nome não apenas de um socialismo vindouro, mas de mudanças palpáveis em suas condições objetivas de existência. Nas memórias de Guarnieri citadas há pouco, também aflora um sentimento anticapitalista visceral herdado do contato com as teorias de Karl Marx e Friedrich Engels. Nessa perspectiva, **Eles não usam black tie** cumpriria a função de memento da essência do que deveria ser a luta do PCB e um ataque sagaz a seu hermetismo.

Há, portanto, uma dinâmica interessante a ser vislumbrada no trabalho dramático de Guarnieri: o constante diálogo entre dois universos políticos. Um mais imediato da militância partidária e outro primevo, calcado na essência do ideário anticapitalista de Marx e Engels. E essa relação dialética transparecerá em toda sua obra dramática, começando por **Eles não usam black tie**.

¹³ A Constituição de 1946 trouxe o PCB à legalidade e a sigla conseguiu algumas vitórias importantes no novo momento político, em especial de seus artistas, escritores e intelectuais: Jorge Amado foi o deputado mais votado pela Bahia para a Assembleia Constituinte; por pequena margem de votos, Cândido Portinari não se elegeu senador por São Paulo; Caio Prado Júnior elegeu-se deputado estadual por São Paulo; Luís Carlos Prestes, por sua vez, tornou-se senador pelo Rio de Janeiro. O PCB tornou-se a quarta força política então, atrás apenas dos partidos varguistas (Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e Partido Social Democrático (PSD)) e da UDN, a maior força de oposição. Em 1947 o PCB foi novamente colocado na clandestinidade. A alegação do Supremo Tribunal Federal (STF) foi a de não tratar-se de um partido sediado no Brasil, mas – como citamos em nota anterior – uma agremiação política internacional, mero departamento do PCUS (Cf. SKIDMORE, 1975a).

6 O DRAMATURGO

Incapaz de transformar por si mesmo a realidade objetiva, o teatro é um vigoroso instrumento capaz de problematizar a consciência do espectador, este sim capaz de agir na vida real junto às forças vivas da nação, interessadas na transformação da vida social.

Fernando Peixoto. *Por uma cultura crítica e democrática.*

Eles não usam black tie foi concebida entre 1955 e 1956, sendo o primeiro trabalho de fôlego de Gianfrancesco Guarnieri, que contava com pouco mais de vinte anos e atuava ora no Teatro Paulista do Estudante (TPE), ora no Teatro de Arena. A experiência nos dois coletivos forjou o ator, o dramaturgo e o militante.

Guarnieri – uma vez radicado em São Paulo – e Oduvaldo Vianna Filho fundarão o TPE em 1954 (com a colaboração de atores como Vera Gertel, Raul Cortez e Flávio Migliaccio), inserido no projeto de politização e conscientização organizado pela Juventude Comunista do PCB e também influente (pelo menos até determinado momento, ainda que em oposição estética e política) no Teatro Oficina. A orientação de Ruggero Jacobbi e a direção de Carla Civelli – italianos comunistas radicados no Brasil depois da segunda Grande Guerra –, foi fundamental no trabalho com textos do repertório internacional, também trazendo a discussão de textos de Hegel, Gramsci e Marx e “[...] apontando caminhos estéticos e políticos renovados em relação ao pensamento corriqueiro que circulava então.” (MOSTAÇO, 1982, p.20) Como ator, Guarnieri chamava atenção da crítica: “[...] é, entre os elementos novos do amadorismo, o que de fato parece ter mais vocação para o palco: nele, adquire extraordinária presença, fazendo-a sentir de imediato à platéia.” (MAGALDI apud MAGALDI, 1984, p.22).

A proposta do grupo pode ser sintetizada através da tese enviada em 1957 para o II Festival de Teatro Amador em São Paulo:

[...] os problemas da cultura não vivem independentemente de problemas políticos e econômicos. Um povo entorpecido é um povo que na 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 desse mesmo povo, que se desvincula de seus sentimentos, paixões e aspirações, é a que foge dele, é a que se abstrai do humano, deturpa e entorpece (MOSTAÇO, p.28-29).

O Arena surgiu em 1953 como uma companhia profissional de teatro a partir da iniciativa de José Renato Pécora, Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana, egressos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD). Sua ousadia estética permitia apresentações com poucos recursos materiais e baixo custo de produção, centrando a encenação no texto e no trabalho do ator. Com a lenta decadência econômica do Teatro

Brasileiro de Comédia (TBC), cuja qualidade das montagens exigia um alto custo de produção, o Teatro de Arena surgiu como uma alternativa economicamente viável (Cf. MAGALDI, 1984, p.10-25).

Marco do trabalho colaborativo entre o Arena e o TPE foi a apresentação bem-sucedida de **Ratos e homens**, adaptação do livro homônimo de John Steinbeck, sob a direção de Augusto Boal. Boal comenta na **Revista Teatro Brasileiro** em 1956 sua experiência:

Os detalhes essenciais dão a ideia do todo. A encenação, toda ela, caracteriza-se por um despojamento absoluto, intencional e necessário. Não existem, por exemplo, marcações arbitrariamente bonitas, pois estão todas psicologicamente justificadas. Em teatro de arena, mais talvez nos de que no de prosclênio, o que tem mais importância são as inter-relações humanas. O que importa mais é a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las. E isso implica em despojamento, em simplicidade, desde que se compreenda que simplicidade não é sinônimo de pobreza (BOAL apud MAGALDI, 1984, p.23-24).

Mostaço sintetiza a experiência na arena do ponto de vista estético e político: “Um teatro de agitação, não de apaziguamento. Um teatro de confronto, não de individualização. Um teatro de classe, não de público” (1982, p.26). A fusão entre o TPE e o Arena – consequência até natural da proximidade entre os coletivos e que poderia ampliar as potencialidades estéticas e políticas de ambos – levou a nova formação a um convívio frutífero, mas nem sempre harmonioso. Vívidos debates internos cindiram o grupo em duas tendências bem delineadas: os integrantes ligados ao TPE, interessados no aprofundamento das pesquisas e experiências com o teatro político, e os remanescentes da formação inicial do Arena, hesitantes pelo enveredamento nesse caminho (Cf. MOSTAÇO, 1982, p.33).

A encenação de **Eles não usam black tie** surpreendentemente marcaria o encerramento das atividades do grupo, após uma série de reapresentações de antigos sucessos do Arena. Estreou em 22 de fevereiro de 1958, em São Paulo, na sede fixa da companhia à Rua Teodoro Baima, numa sala de 167 lugares e seu inesperado sucesso conferiu nova vida ao grupo.

Iná Camargo Costa afirmou “[...] que segundo a crítica e o próprio pessoal do Arena, abriu as portas do teatro brasileiro ao dramaturgo nacional. Em pouco tempo, quase todas as companhias então existentes estavam empenhadas em revelar novos dramaturgos brasileiros à praça” (COSTA, 1996, p.21). Para Décio de Almeida Prado, seu sucesso foi “[...] completo, maciço, de imprensa e de bilheteria, restaurou a crença no valor, inclusive comercial, das peças nacionais, com o Arena marchando à frente dos acontecimentos” (PRADO, 2009, p.64). Sábato Magaldi, por fim, defendeu que a peça “[...] se definia como a mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza” (MAGALDI, 2008, p, 245).

Décio de Almeida Prado, pensando o alcance de público de **Eles não usam black tie**: “O máximo que conseguiu, em caráter permanente, foi trocar em parte o público burguês pelo estudantil, mais aberto às reivindicações sociais e mais afeito à linha política do grupo” (PRADO, 2009, p.67). Sábato Magaldi seguiu a mesma linha: “Acreditou-se que os espectadores quisessem ouvir seus problemas em linguagem brasileira” (MAGALDI, 2008, p.214). Embora inserida numa discussão teórica entre a forma e o conteúdo da peça de Guarnieri, Iná Camargo Costa buscou entender a atração do público, atribuindo a identificação com a temática abordada em razão de uma mudança no perfil da audiência, de modo semelhante ao sugerido por Prado:

[...] embora até esta altura o público do Arena fosse praticamente o *mesmo* das demais companhias existentes em São Paulo, pode-se dizer que a peça trouxe em massa um *público novo* ao teatro. Sobretudo estudantes e jovens trabalhadores do setor terciário, que viram no espetáculo do Arena o tratamento sério de questões que estavam na ordem do dia, do *seu* dia-a-dia, e por isso garantiram com sua presença a permanência da peça em cartaz por mais de um ano. Se não fossem simpatizantes, eram pelo menos pessoas preocupadas com as lutas dos trabalhadores e, por estarem se iniciando na experiência teatral naquele momento, não dispunham de um repertório que permitisse questionar o tratamento dramático do *seu* assunto. Por isso o aplauso à encenação da greve, ainda que em chave *alusiva* (COSTA, 1996, p.39, destaques da autora).

A peça foi exibida por pouco mais de um ano apenas em São Paulo – sempre com lotação máxima –, viajando depois para o Rio de Janeiro e Nordeste, além das montagens em fábricas e sindicatos.

A temática é vista por Iná Camargo Costa como inovadora dentro da trajetória da dramaturgia nacional, ao apresentar o protagonismo de uma família proletária, envolta com a iminência de uma greve. Tal novidade, porém, não combinaria com a forma utilizada para expressão, o drama, que traria consigo o fardo de sua origem burguesa no século XIX. Para a autora, a centralização dos diálogos no cotidiano imediato das personagens, amarrando suas ações ao barraco de favela onde vivem, relega a um segundo plano abstrato a ser construído na imaginação do espectador o tema essencial da peça: a greve. A conciliação adequada entre forma e conteúdo seria possível se o instrumento teatral adequado fosse utilizado, qual seja, o teatro épico de Bertolt Brecht, que permitiria o pleno desenvolvimento da temática proposta.

Começando pelo assunto que deveria ter encontrado a forma adequada, *Eles não usam black tie* conta a história de uma família de trabalhadores favelados e suas cercanias às voltas com um problema crucial: uma greve. Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam a sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático) (COSTA, 1996, p.24).

Costa atribui a não aplicação das técnicas brechtianas por parte de Gianfrancesco Guarnieri à sua juventude e pouca experiência teatral quando escreveu **Eles não usam black tie**, muito embora o ambiente familiar embebido de uma valorização da arte tenha dado ao jovem autor a oportunidade de habitualmente frequentar óperas, concertos e peças teatrais. Conquanto seu repertório cultural não seja muito diferente do da maioria dos que em sua idade resolveram aventurar-se no teatro, no caso de Guarnieri “[...] esse interesse revelou um ator e um dramaturgo que deram muito o que pensar” (COSTA, 1996, p.23).

O desconhecimento de Bertolt Brecht por parte de Guarnieri também é explicado pela novidade de seu teatro em terras brasileiras:

É bastante provável que ele nunca tivesse mesmo entrado em contato com a obra brechtiana, pois, salvo duas montagens amadoras em São Paulo, não se pode dizer que até a encenação de *Eles não usam black tie* Brecht fosse uma presença no Brasil. Aliás, sua obra teatral só aportou profissionalmente a estas plagas em agosto de 1958 numa produção de Maria Della Costa [...] (COSTA, 1996, p.23).

A tortuosa relação entre forma e conteúdo tornou-se mais evidente para a autora no desfecho da peça, com exagerado castigo ao jovem operário Tião, que opta por “furar” a greve, condenando-se voluntariamente a um exílio do meio social em que vive, perdendo a solidariedade de classe, a confiança do pai e ainda por cima o apoio da noiva, que grávida opta por deixar o jovem operário e manter-se fiel à favela e aos ideais defendidos pelos grevistas, entre eles o sogro, Otávio. Para Iná Camargo Costa, o ponto de vista de Otávio (a defesa da greve) está ligado ao *assunto* da peça, que sustentaria a ruptura entre pai e filho. Já a *forma* de expressão, o drama, apresenta o ponto de vista de Tião, “[...] de modo que a permanência da noiva ao lado do rapaz *formalmente* seria mais justificável do que o repúdio. Afinal de contas, *Eles não usam black tie* é um *drama*” (COSTA, 1996, p.31, destaques da autora).

Segundo Costa, Guarnieri teria “pecado” ao não conseguir inserir o tema nos cânones do drama e por não dar o correto passo para superar a limitação da forma. Essa não seria apenas a insuficiência de um único autor, mas de uma geração de dramaturgos brasileiros, incapazes de adaptar corretamente uma forma teatral em fase de superação na Europa, entre eles Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e Jorge Andrade.

Eles não usam black tie, dando continuidade às tentativas mais ou menos bem-sucedidas, conseguiu finalmente jogar luz sobre a histórica incompetência do dramaturgo brasileiro para escrever dramas. Por certo, o feito não se deu de caso pensado, mas bastou que ele escolhesse um conteúdo que não se presta à configuração dramática para as coisas se esclarecerem (COSTA, 1996, p.37).

A contradição central de **Eles não usam black tie**, entre uma forma conservadora e um conteúdo progressista foi vista por Iná Camargo Costa como uma alegoria do momento histórico brasileiro na década de 1950: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores esbarrava em formas conservadoras de expressão política canalizadas ora pelo PCB, ora pelo PTB com seu intervencionismo governamental nas entidades de classe, e “[...] seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil” (COSTA, 1996, p.39).

O inesperado sucesso da peça teve como resultado positivo, na visão da autora, a abertura de um caminho para novas experiências estéticas, que resultaram em uma problematização da produção dramática dos próprios integrantes do Teatro de Arena e indicou o início de um processo de inovações técnicas que resultaram na introdução do teatro épico brechtiano no Brasil. A estabilidade econômica que a companhia conseguiu daí por diante levou à criação dos Seminários de Dramaturgia, que ampliaram a experiência estética e política de seus membros¹⁴.

Décio de Almeida Prado inseriu **Eles não usam black tie** na proposta estético-política do Teatro de Arena, cujos traços determinantes, para o crítico, seriam o esquerdismo, o nacionalismo e o Populismo¹⁵. Na perspectiva do crítico, a temática da peça expressava diretamente a vertente esquerdista, cujo enredo poderia ser desse modo sintetizado: “O bem social, caminhando no sentido da história, não podia deixar de triunfar. Nenhuma peça reproduzia exatamente tal esquema. Mas todas o tomavam tacitamente como guia ideológico” (PRADO, 2009, p.64). Ao valorizar problemas candentes da realidade brasileira, Guarnieri adotava a posição nacionalista. O Populismo poderia ser observado em dois aspectos marcantes: a valorização do povo, segundo uma ótica marxista, e sua representação assumida como um ato político ao escapar do formalismo cênico, aproximando-se de seu modo de andar e falar.

¹⁴ Os Seminários de Dramaturgia debatiam e levavam à cena textos dos membros da companhia, com a intenção de nacionalizar o palco e politizar a discussão da realidade nacional. RIBEIRO (2013) detalha as características estéticas do grupo.

¹⁵ Vale destacar que Populismo para Décio de Almeida Prado assume conotação de popular, diferindo, portanto, do uso que fazemos em nosso trabalho do conceito.

Em verdade, o conjunto paulista não era popular nem por inspirar-se no povo, não se interessando em pedir-lhe emprestado técnicas e motivos artísticos, nem por dirigir-se especialmente a ele, e sim por retratá-lo com genuína simpatia, e, mais ainda, por representar, real ou supostamente, os seus verdadeiros interesses. Teatro de intelectuais de esquerda, agiu sempre de cima para baixo, através da propaganda doutrinária.

Tal imagem, no entanto, precisa ser retocada. O Populismo, no Arena, além de plataforma política e estética, também foi um modo de viver. Os seus atores, quanto à origem social, não diferiam talvez fundamentalmente dos do TBC (PRADO, 2009, p.68).

Além da questão ideológico-classista, as abordagens de Iná Camargo Costa e Décio de Almeida Prado diferem quanto à ótica interpretativa da peça de Guarnieri em especial no que se refere à forma como foi representada. A primeira centralizou suas análises na peça em si, especialmente no que tange às relações conflituosas e problemáticas entre forma e conteúdo, destacando a opção de Guarnieri pelo formato do drama burguês, que não suportaria a extensão e complexidade de um tema como a greve, a grande protagonista do espetáculo. O segundo inseriu **Eles não usam black tie** como parte da lógica estético-política do Teatro de Arena, buscando entender a peça não apenas como resultado de uma criação de único autor, mas fruto direto e indireto das influências críticas de uma companhia, o que faz Prado alterar seu ângulo de análise em relação à forma e até relevar suas disfunções.

Como já apontado, Costa, apesar de reconhecer a contribuição da peça de Guarnieri – inclusive como necessária passagem rumo ao teatro épico no Brasil –, atribuiu à sua inexperiência e desconhecimento da obra brechtiana as inadequações em relação à forma. Já Prado, chama a atenção para o privilégio dado pelo Arena à doutrinação política, que se sobrepunha à experiência estética:

“A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar” (PRADO, 2009, p.63). Desse modo, para o crítico: “[...] a militância revolucionária marxista, com a sua tradição de luta, vinha em primeiro lugar, o teatro apenas em segundo, ao contrário do que sucedia na Europa” (PRADO, 2009, p.67).

A análise de Sábado Magaldi quanto à forma da peça de Guarnieri segue trajetória diversa dos demais teóricos. Assim como Prado, classificou o espetáculo como símbolo da escolha de um viés nacionalista, que passaria a ser observado em produções contemporâneas e futuras. Apresentou outra possibilidade interpretativa em relação à estrutura de **Eles não usam black tie**: a peça possuiria uma forma única, adequada à sua “mensagem” e que não deveria ser enquadrada ou comparada com outras referências estéticas:

O texto, embora trabalhado num sentido de dramatização dos efeitos, conserva também fluência na estrutura. A circunstância de não se perceber nunca o processo de elaboração do autor aumenta-lhe o interesse... Ainda assim, a estrutura tem a virtude de não filiar-se a fórmulas estabelecidas por escolas antigas ou contemporâneas, parecendo ditada pelas necessidades interiores do entreccho. Não cabe investigar influências ou semelhanças em seu processo literário (MAGALDI, 2008, p.247).

O efeito das análises de Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi – que tiram o foco da forma e relevam suas possíveis limitações – é uma interpretação do conteúdo e seus méritos intrínsecos. Magaldi pensou **Eles não usam black tie** a partir de uma essência dual: a vida comunitária romantizada da favela em oposição à brutalidade da cidade, bem como a militância política de esquerda de Otávio, que choca-se com o individualismo pragmático de Tião. “O esquema de duas mentalidades antagônicas que buscam a síntese se repete no binômio que rege a vida humana: o amor e o trabalho” (MAGALDI, 2008, p.245). A virtude de Guarnieri teria sido a de não se preocupar apenas em marcar uma posição política, desenvolvendo situações para que o público concluísse a seu gosto. Prado destaca a incompatibilidade que é ao mesmo tempo política, moral, geracional e existencial, entre pai e filho e elogia o equilíbrio com que Guarnieri trata as posições de Otávio e Tião:

O seu ponto de partida são os homens, através dele é que entrevemos outros antagonismos, que são apresentados sempre como conflitos vitais, de ação, não como crítica de diretrizes teóricas. É essa inexistência de prevenções doutrinárias que possibilita ao autor simpatizar simultaneamente com todas as personagens. Se nem todas têm razão, todas, ao menos, têm as suas razões, que é preciso compreender. É admirável, com efeito, a isenção com que a peça, jogando pai contra filho, equilibra os dois pratos da balança (PRADO apud GONÇAVES, 2010, p.9-10).

O desfecho, em que Tião é abandonado pela noiva, representaria a compreensível tomada de posição do autor, que necessitava de algum jeito externar seu pensamento, intervindo na peça de modo a pontuar que o espetáculo possuía, acima das ideias morais, um princípio político.

A compreensão de Vincenzo sobre os aspectos formais de **Eles não usam black tie** permite outra luz sobre as opções estéticas de Guarnieri:

De imediato se pode dizer que *Black tie* não opera nenhuma revolução formal: ao contrário, lança mão de elementos já comprovados quanto à eficácia dos resultados. Sob este aspecto é uma peça “fácil”. Mas sob essa “facilidade de superfície” existe todo um acerto artesanal.

O fato de este acerto ter sido conseguido mais a através da intuição teatral de Guarnieri do que de uma esforçada elaboração intelectual, pouco importa. Esta talvez seja mesmo a marca do talento do autor, particularmente viva, à época de suas primeiras peças (VINCENZO, 1979, p.43-44).

Uma dessas “intuições” seria a fixação do comportamento, do linguajar, dos costumes e da psicologia do grupo social, de modo a criar um ambiente realista à matéria dramática. O realismo, por sua vez, seria mais familiar e acessível ao espectador médio e peça-chave para a

compreensão e adesão do público à proposta do autor (Cf. VINCENZO, 1979, p.44-45).

Sobre a influência dos princípios brechtianos, a autora afirma:

Guarnieri não é nada brechtiano, em 1958, nem se tornará propriamente um autor brechtiano, se pensarmos nos termos em que a teoria de Brecht tem sido mais vulgarizada e entendida. O que pretende é a adesão de sua platéia. (VINCENZO, 1979, p.45)

Outro recurso engenhoso do dramaturgo em nome da eficiência da comunicação teatral foi o estabelecimento do conflito central da peça na polaridade pai/filho com matizes interessantes, em especial a inversão das posições tradicionais que essas figuras ocupam (tanto na ficção quanto na vida real): enquanto o pai é progressista, o filho assume posturas mais conservadoras. “Com isso se obtém uma imperceptível mas importante variação no esquema, o que resulta em tornar o esquema menos redundante e, em consequência, muito mais comunicativo e estimulante” (VINCENZO, 1979, p.46).

Conclui, Vincenzo:

Aqui se torna necessário argumentar com o óbvio: Guarnieri não é, por temperamento, um analista frio, nem muito menos teórico. Sua forma não é a discussão de idéias, a armação puramente racional de uma situação demonstrativa. Ao contrário, seu caminho de protesto e de análise passa pela emoção, pela ternura, pela indignação. Querer dele outra coisa é querer que o “homem” e o “artista” Guarnieri sejam “outros” (VINCENZO, 1979, p.51).

Conforme pensamos no segundo capítulo, a opção estética de Guarnieri soa consciente: o drama burguês era parte de um repertório estético em formação e a arma ideal para sensibilizar e emocionar a audiência. Estratégia em sintonia com as diretrizes do Partido Comunista do Brasil sobre o papel da cultura como mobilizador político:

Na cultura partidária do PCB [...] circulava dito interessante, expressão metafórica das motivações que levariam as pessoas a aderirem ao movimento comunista. Segundo essa formulação, haveria três fontes que sensibilizariam os indivíduos favoravelmente ao comunismo, correspondentes a órgãos do corpo humano: cérebro, estômago e coração. Alguns aderentes eram convencidos pelo cérebro, conquistados pela argumentação teórica e filosófica marxista; outros eram tangidos pelo estômago, ou seja, pelas necessidades materiais, a pobreza, e se identificavam com o comunismo na expectativa de verem sua situação social melhorar; já o terceiro grupo era tocado pelo coração, quer dizer, sua aproximação com a esquerda devia-se à força da sensibilidade (NAPOLITANO, 2013, p.18-19).

Os intelectuais e artistas comunistas seriam, assim, soldados com uma missão específica: a produção de imagens, discursos, ideias e sua disseminação entre a população, inclusive graças ao seu prestígio social. Era importante a visibilidade de figuras públicas associadas à causa, como Pablo Neruda, Candido Portinari, Jorge Amado, Pablo Picasso, Oscar Niemeyer, entre outros (Cf. NAPOLITANO, 2013, p.29).

Parece-nos que a prioridade de Gianfrancesco Guarnieri nesse momento específico de sua vida e carreira como dramaturgo não era a criação de uma experiência estética inovadora. A conscientização política é o cerne de **Eles não usam black tie**, de modo que as questões

estéticas seguem-lhe a reboque. É provável, como afirmou Costa (1996), que Guarnieri não tivesse tido contato com os princípios brechtianos, contudo as características formais do drama burguês não lhe escaparam. Ao pontuar as diferenças entre a “forma dramática” e a “forma épica de teatro”, o próprio Brecht assim caracteriza, entre outros aspectos, a primeira: “Enreda o espectador na ação e consome sua atividade/ Torna possível que ele tenha sentimentos/ Proporciona-lhe vivências/ O espectador é transportado para dentro de uma ação/ Trabalha-se com sugestões” (BRECHT apud SZONDI, p.116).

Nessa mistura indissociável entre o militante e o dramaturgo, visível em **Eles não usam black tie** e alicerce do trabalho artístico de Guarnieri, a fidelidade ao uso da arte como instrumento de conscientização política fala mais alto. O dramaturgo parece esvaecer diante do militante.

7 EPÍLOGO: UM PAÍS DO FUTURO

Um país cuja importância para as próximas gerações é inimaginável até fazendo as combinações mais ousadas. E, com uma rapidez surpreendente, derreteu-se a arrogância europeia que eu levava como bagagem inútil nessa viagem. Percebi que tinha lançado um olhar para o futuro do nosso mundo.

Stefan Zweig. *Brasil: um país do futuro*.

Escrever **Brasil: um país do futuro** não deve ter sido fácil para Stefan Zweig, afinal seria impossível dissociar o tom ufanista da obra do momento político em questão, sob o signo do fascismo à brasileira de Getúlio Vargas. A recepção calorosa por uma gama extensa de leitores conviveu inevitavelmente com a sombra das severas críticas de setores da imprensa e intelectualidade opositores ao Estado Novo, que cobravam, inclusive, coerência e atitude políticas do renomado escritor austríaco de origem judaica.

Uma hipótese muito provável explicaria as intenções de Zweig: permanecer no Brasil, conservando-se distante do morticínio europeu. Suas preocupações tinham razão de ser: a simpatia de Vargas pelo nazifascismo levou à extradição em 1936 da militante comunista alemã também de origem judaica, Olga Benário Prestes. Cinco anos depois, quando da conclusão do livro, ainda não estava clara a posição do Brasil na guerra. O escritor cometeu suicídio em fevereiro de 1942, simbolicamente no mesmo momento de adesão formal do Brasil ao conflito junto aos Aliados (Cf. DINES, 2013, p.3-5).

O estrondoso sucesso de seu livro contribuiu para o surgimento automático do epíteto “país do futuro”: um inelutável fado de pujança originário dos ingredientes formidáveis da excepcionalidade de nossa natureza e pluralidade cultural. Uma década e meia após a edição primeira de **Brasil: um país do futuro** impregnava o ar o sentimento de consubstanciação da profecia: após a turbulência política motivada pelo suicídio de Vargas e o golpismo udenista, Juscelino Kubitschek chegaria ao poder com a promessa de renovação da economia e do sonho populista. Se o Brasil era o país do futuro, o próprio estava batendo à nossa porta:

O período Kubitschek tornou-se conhecido por suas realizações econômicas, e é daí que devemos começar analisando a presidência. O dinâmico presidente prometeu “cinquenta anos de progresso econômico em cinco de governo” e não há dúvida de que de 1956 a 1961 o Brasil apresentou um crescimento econômico real e marcante. A base para o progresso foi uma extraordinária expansão da produção nacional. Entre 1955 e 1961, a produção industrial cresceu 80% (em preços constantes), com as porcentagens mais altas registradas pelas indústrias de aço (100%), indústrias mecânicas (125%), indústrias elétricas e de comunicações (380%) e indústrias de equipamentos de transportes (600%). De 1957 a 1961, a taxa de crescimento real foi de 7% ao ano e, aproximadamente, 4% *per capita*. Para a década de 1950, o crescimento *per capita* efetivo do Brasil foi aproximadamente três vezes maior que o resto da América Latina (SKIDMORE, 1975a, p.204).

Eles não usam black tie goza de um *timing* político excepcional nesse cenário: a peça é concluída em 1956, ano de posse de JK, enquanto sua primeira encenação ocorre em 1958, auge da euforia coletiva a partir da estratégia nacional-desenvolvimentista de crescimento econômico. Contudo, a peça destoa da atmosfera reinante ao colocar uma família proletária como protagonista e a greve como centro da ação dramática. Mesmo com debates e até cisões (a defecção de Tião) os que não usam *black tie* têm uma combatividade, alegria e energia coletivas não apagadas pela pobreza material. Guarnieri quiçá tenha carregado nas cores da idealização do viver no morro e de seus habitantes, mas isso não apaga o fato de **Eles não usam black tie** soar como um libelo pela alteridade da classe operária e contra a opressão capitalista. Para muitos entre os não detentores dos meios de produção, a euforia desenvolvimentista soava vazia. A insofismável necessidade da luta no presente se apresentara. Não, o futuro não havia chegado para a classe operária brasileira.

Em nossa pesquisa organizamos os três primeiros capítulos para acompanhar quadro a quadro os elementos do texto dramático de Gianfrancesco Guarnieri. Acreditamos que desse modo fomos capazes de pensar atentamente os variados significados presentes nas rubricas e diálogos das personagens. As demandas do texto orientaram nosso procedimento analítico, justamente para evitarmos a tentação de forçosamente enquadrá-lo dentro de formulações teóricas pré-estabelecidas. Essa nossa iniciativa visava também o tratamento da peça como uma fonte histórica múltipla de significados. No esforço de evitarmos o outro extremo, qual seja, isolá-la por demais de seu chão histórico, elaboramos os dois capítulos finais privilegiando as intrincadas relações entre Guarnieri e os debates estéticos e políticos de meados dos anos 1950.

Eles não usam black-tie não apresenta grandes ousadias em termos de forma, utilizando-se de estratégias dramáticas tradicionais e apresentando elementos clássicos do drama burguês, mesmo no ambiente cênico da arena: o diálogo como espinha dorsal da narrativa, a centralização da encenação em um único espaço físico, temporalidade da ação no presente e o apelo à sensibilização emocional do público. Duas interpretações sobre a forma da peça chamaram nossa atenção: a de Costa (1996, 233 p.) e Vincenzo (1979, 292 p.).

Para Costa, o ponto favorável à Guarnieri foi trazer a temática da greve para o centro do debate teatral. Haveria, porém, um desacerto entre forma e conteúdo, pois o tema essencial da peça perderia seu vigor ao ser pobremente representado como um drama burguês, carecendo do tratamento das estratégias cênicas do épico brechtiano, muito embora a greve fosse um tema brechtiano exemplar. **Eles não usam black tie** teria tido a virtude de abrir caminho para as futuras encenações a utilizarem o épico brechtiano como inspiração.

Vincenzo segue um percurso diferente ao enfatizar a completa destituição dos elementos épicos da peça, muito embora também a reconhecendo como conservadora em termos de forma e tributária do drama burguês. Contudo, mesmo com recursos dramatúrgicos simples, Guarnieri teria conseguido soluções estéticas engenhosas e com apelo ao público, como a antítese pai e filho, com o deslocamento da atitude politicamente conservadora para o mais novo e a postura crítica e rebelde para o mais velho.

Pendemos para a tese de Vincenzo, pois tudo indica que Guarnieri ou não travou conhecimento com os princípios do épico brechtiano ou não colocou como prioridade tal aprendizado. A ousadia da experiência estética não era a preocupação do dramaturgo e sim a sensibilização do público para o universo político do proletariado brasileiro e mais precisamente para a discussão em torno da consciência de classe. Possuindo o drama burguês os requisitos estéticos para sua visão política – criação da solidariedade do público à causa proletária e contribuição para o engendramento de uma classe operária brasileira *para si* – Guarnieri não teria pudores em utilizá-lo.

Se **Eles não usam black tie** exala militância socialista, apresenta uma relação dialética com o PCB. Guarnieri alfineta a histórica discussão interna sobre a liderança de Luís Carlos Prestes e, numa década de conturbadas disputas internas, utiliza a peça para lembrar seus camaradas de Partido sobre sua luta política essencial: o embate contra as injustiças do capitalismo através da conscientização e mobilização da classe operária brasileira. Essa postura do autor aproxima-se, surpreendentemente, do que será no futuro manifestado por Caio Prado Júnior em seus artigos no semanário **Novos Rumos**, criticando a solução etapista e de composição do PCB com setores ditos progressistas da burguesia nacional. Guarnieri e Caio Prado Júnior centram no proletariado nacional o protagonismo das mudanças revolucionárias, numa confluência interessante entre arte e militância política.

Guarnieri consegue ter a sensibilidade de manifestar seu desconforto com as querelas pecebistas ao centrar **Eles não usam black tie** nos dramas políticos e existenciais de uma família operária, ignorando quase que totalmente o papel da influência do PCB nas principais ações dramáticas de cunho político. A greve na fábrica em que trabalham Otávio e Tião, por exemplo, é resultado da militância, resistência e organização dos próprios trabalhadores. A perda do foco da ação militante pecebista, resultado dos infinitos debates internos amplificados nos anos 1950 poderia, talvez, causar um prejuízo maior: a falta de uma noção mais inteligente sobre o debate político brasileiro à época poderia levar o Partido ao desastre da cooptação pelo projeto das classes dominantes. Se – conforme levantamos em nossa análise da peça – não temos elementos para cravar que a solução etapista proposta em 1958

está sendo criticada diretamente por Guarnieri por intermédio de seu texto, acreditamos ser hipótese razoável observarmos **Eles não usam black tie** como uma lembrança nada sutil ao PCB de suas raízes marxistas e dos riscos de desvios causados por certo hermetismo dos comunistas brasileiros, isolados em suas contendas intestinas. Ianni faz observação precisa nesse sentido:

[...] a luta no seio da democracia populista era encarada pela esquerda como um momento tático para a consecução dos alvos socialistas. Acreditava-se que as massas trabalhistas e populistas precisavam ser conquistadas por dentro, a partir de objetos e técnicas da própria política de massas. Por isso, a “frente única” e os outros compromissos com militares, setores da classe média etc. eram alianças táticas indispensáveis. Era uma decorrência do realismo político. Assim, sacrificava-se momentaneamente a teoria marxista-leninista da revolução, com o objetivo de juntar teoria e prática, condições e possibilidades, alvos e táticas. É claro que nesse jogo confundem-se e invertem-se meios e fins. Na prática, em decorrência do vigor, da preponderância e do realismo da política de massas, a esquerda não consegue executar uma política de classe nova e eficaz. Os valores e as técnicas políticas do Populismo eram mais vigorosos que o talento teórico e a pertinácia das esquerdas (IANNI, 1978, p.107-108).

Gianfrancesco Guarnieri delinea em **Eles não usam black tie** as características marcantes de sua obra dramatúrgica vindoura, na qual a militância e a criação estética caminham de mãos dadas. Sua fidelidade política às diretrizes do Partido Comunista do Brasil talvez não seja canina mas, em compensação, sua rebeldia encontrar-se-ia em uma primitiva conexão com os princípios marxistas revolucionários elementais. Se esteticamente **Eles não usam black tie** não é uma peça arrojada, vale lembrar as palavras de Vincenzo: “[...] seu caminho de protesto e de análise passa pela emoção, pela ternura, pela indignação. Querer dele outra coisa é querer que o ‘homem’ e o ‘artista’ Guarnieri sejam ‘outros’.” (VINCENZO, 1979, p.51).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. [1.ed. 1958] 2.ed. São Paulo: 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico).

ALVES, Juliana Martins. As greves sob a ótica do trabalhismo no segundo governo Vargas (1951-1954). In: XVIII ENCONTRO REGIONAL: DIMENSÕES DO PODER NA HISTÓRIA. **Anais**. Mariana: ANPUH/ MG – UFOP, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. In: **Antologia poética**. [1.ed.1962] São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. *e-book*.

_____. Mãos dadas. In: _____. [1.ed.1962] São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. *e-book*.

BAKHTIN, Mikhail [Volochínov]. A Interação Verbal. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Tradução de Michel Lahud et al. [1.ed. 1929-1930] 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2012. (Linguagem e cultura: 3/ Dir. de Sandra Nitrini e Etienne Samain).

BENTLEY, Eric. In: **A experiência viva do teatro**. Tradução de Álvaro Cabral. [1.ed.1964] 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. Os prós e contras do teatro político. In: **O teatro engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BLOCH, Marc. A história, os homens e o tempo. In: **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Tradução de André Telles. [1.ed.1949] Rio de Janeiro: Zahar, 2002. *e-book*.

BOAL, Augusto. **Revista Teatro Brasileiro**. v.9, 1956. Apud: MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Tudo é História: 85).

BOTTOMORE, Tom (ed.). Consciência de classe. Tradução de Waltensir Dutra. In: **Dicionário do pensamento marxista**. [1.ed.1983] 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BRECHT, Bertolt. Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* [1931]. In: **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.134. Apud: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. [1.ed. 1965] 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Cinema, teatro e modernidade: 2).

_____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Apud: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Distanciamento. In: **Dicionário de Teatro**. [1.ed.1987] 6.ed. Porto Alegre: L&PM, 2011. (L&PM POCKET: 831). *e-book*.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. **Uma introdução à história**. [1.ed.1981] 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

CARONE, Edgard. Do Manifesto de Janeiro à Autocrítica de 1958 (1948-1958). In: **O PCB (1943-64)**, v.2. São Paulo: Difel (Corpo e Alma do Brasil: LXI), 1982a.

_____. Da Autocrítica ao Golpe de 1964 (1958-1964). In: _____. São Paulo: Difel (Corpo e Alma do Brasil: LXI), 1982b.

_____. O problema da greve. In: _____. São Paulo: Difel (Corpo e Alma do Brasil: LXI), 1982c.

_____. O problema sindical. In: _____. São Paulo: Difel (Corpo e Alma do Brasil: LXI), 1982d.

_____. A união da Juventude Comunista (11.11.1950). In: _____. São Paulo: Difel (Corpo e Alma do Brasil: LXI), 1982e.

CASA STEFAN ZWEIG. **Vida viagem: biografia**. Disponível em: <http://www.casastefanzweig.org/sec_biografia.php?language=pt_BR>. Acesso em: 29 ago 2015.

CAVALLI, Alessandro. Classe. In: BOBBIO, Norberto et al. In: **Dicionário de Política**. Tradução de Carmen C. Varriale et al. [1.ed. 1983] 11.ed. Brasília: UnB, 1998. v. 1.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. [1.ed. 1975] 3.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1996. (Estudos de cultura)

_____. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998a.

_____. Sinta o drama. In: _____. Petrópolis: Vozes, 1998b.

_____. A resistência da crítica ao teatro épico. In: _____. Petrópolis: Vozes, 1998c.

_____. Papéis de mulher no teatro moderno. In: _____. Petrópolis: Vozes, 1998d.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Partidos políticos e frentes parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. [1.ed. 2003] 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. (O Brasil republicano: 3).

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J. ; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). In: **Semiologia do teatro**. [1.ed.1978] 2.ed.1.reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates: 193/ J. Guinsburg (dir.)).

DINES, Alberto. Prefácio. In ZWEIG, Stefan. **Brasil: um país do futuro**. Tradução de Kristina Michahelles. [1.ed.1941] Porto Alegre: LP&M, 2013. (Coleção LP&M POCKET: 542). *e-book*.

ECO, Umberto. *Intentio Lectoris*: apontamentos sobre a semiótica da recepção. In: **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. [1.ed. 1990] 2.ed. 3.reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos: 135/ J. Guinsburg (dir.)).

_____. A semiologia dá um salto de quantidade. In: GUINSBURG, J. et al. **Semiologia do teatro**. [1.ed.1978] 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates: 138/ Dir. J. Guinsburg).

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**: ensaio de interpretação sociológica. [1.ed. 1975] 5.ed. 5.reimpr. São Paulo: Globo, 2011.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (Org.). **História do marxismo no Brasil**: v. 3; Teorias. Interpretações. [1.ed. 1998] 2. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

FUNARI, Pedro Paulo. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. [1.ed. 2005] 2.ed. 1.reimpr. São Paulo: Contexto, 2008.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. [1. ed. 1989] 2.ed. 5.reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GONÇALVES, Delmiro. Prefácio. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black tie**. 23.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GORENDER, Jacob. **A burguesia brasileira**. [1.ed.1981] 3.ed. 2.reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Tudo é História: v.29).

_____. O contencioso da industrialização e do Populismo. In: **Combate nas trevas**. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. [1.ed.1987] 3.ed. São Paulo: Ática: 1987. (Série Temas: v.3; Brasil Contemporâneo).

_____. O PCB – Das ilusões da legalidade à retórica da luta armada. In: _____. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. [1.ed.1987] 3.ed. São Paulo: Ática: 1987. (Série Temas: v.3; Brasil Contemporâneo)

_____. O PCB – Luta interna e mudança da linha política. In: _____. [1.ed.1987] 3.ed. São Paulo: Ática: 1987. (Série Temas: v.3; Brasil Contemporâneo).

_____. **Marxismo sem utopia**. São Paulo: Ática, 1999. (Série Temas: v.72; Historiografia e Ciência Política).

GORENDER, Jacob. **Jacob Gorender: a esquerda revelada**; entrevista [out.2009]. Entrevistadores: Ana Maria Lopes, Ivan Santos e Tarcísio Holanda. Brasília: TV Câmara, 2009. (56min). Entrevista concedida ao programa Memórias da TV Câmara. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/MEMORIAS/186448-JACOB-GORENDER---A-ESQUERDA-REVELADA.html>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

GORENDER, Jacob; RAMPINELLI, Waldir José. O PCB e sua atuação nos anos 50; Waldir José Rampinelli entrevista Jacob Gorender. **Revista Brasileira de História**. v.23, n.45, jul.2003. p.303-309. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16530.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

GRESPLAN, Jorge. Considerações sobre o método. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. [1.ed. 2005] 2.ed. 1.reimpr. São Paulo: Contexto, 2008.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black tie**. 23.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Gianfrancesco Guarnieri. In: KHOURY, Simon (Org.). **Atrás da máscara 1: segredos pessoais e profissionais de grandes atores brasileiros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Teatro hoje: 37).

_____. **Gianfrancesco Guarnieri**: entrevista [ago.1991]. Entrevistadores: Jorge Escosteguy, Moacir Amâncio, Thereza Walcacer, Alex Solnik, Clovis Garcia, Maria Amélia Rocha Lopes, Carlos Alberto Sofredini, Marcos Faerman e Leilah Assumpção. São Paulo: TV Cultura, 1991. (89min). Entrevista concedida ao programa Roda Viva da TV Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ljTT-fH8Efw>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

_____. **Gimba, presidente dos valentes**: peça em um prólogo e dois tempos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973. (Dramaturgia brasileira).

_____. Guarnieri conta Guarnieri. In: MARTINS, Maria Helena Pires (Org.). **Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura comentada).

_____. A semente. In: **Gianfrancesco Guarnieri**: seleção de Décio de Almeida Prado. São Paulo: Graal, 1986. (O melhor teatro/ Dir. Sábado Magaldi).

GUARNIERI, Gianfrancesco; ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri**: um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Aplauso – Perfil/ Coord. Rubens Ewald Filho).

GUINSBURG, J. et al. **Semiologia do teatro**. [1.ed.1978] 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates: 138/ Dir. J. Guinsburg).

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. Finalmente – as vozes da diferença. In: **Teatro Brasileiro: ideias de uma História**. São Paulo: Perspectiva, 2012a. (Debates: 329/ Dir. J. Guinsburg).

_____. Nacionalismo crítico – Liberdade – Identidade nacional. In: _____. São Paulo: Perspectiva, 2012b. (Debates: 329/ Dir. J. Guinsburg).

IANNI, Octavio. **O colapso do Populismo no Brasil**. [1.ed.1968] 4.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Retratos do Brasil: v.70).

KETI, Zé. A voz do morro. In: GNATTALI, Radamés. **Rio 40 graus**; trilha sonora. Intérprete: Jorge Goulart. Rio de Janeiro: Continental, c.1955. (02 min 35).

KONDER, Leandro. Os comunistas brasileiros. In: **História das ideias socialistas no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2003.

_____. **A democracia e os comunistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LE GOFF, Jacques. Documento/ monumento. In: **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al.; revisão técnica de Néri de Barros Almeida. [1.ed.1977] 7.ed.rev. Campinas: Unicamp, 2013

LÊNIN, Vladimir Ilitch. **Que fazer?** As questões palpitantes do nosso movimento. [1.ed. 1902]. Rio de Janeiro: Zangu Cultural, 2014. *e-book*.

MAGALDI, Sábato. **Revista Teatro Brasileiro**. v.4, 1956. Apud: MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Tudo é História: 85).

_____. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Tudo é História: 85).

_____. Panorama contemporâneo. In: **Panorama do teatro brasileiro**. [1.ed. 1962] 6.ed. 1.reimpr. São Paulo: Global, 2008.

_____. Introdução dos conflitos urbanos. In: _____. [1.ed. 1962] 6. ed. 1.reimpr. São Paulo: Global, 2008.

_____. A concepção épica de Brecht. In: **O texto no teatro**. [1.ed.1989] 3.ed. 1.reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos: 111 /J. Guinsburg (dir.)).

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. O documento [Manifesto do Partido Comunista. Tradução de Regina Lúcia F. de Moraes. In: LASKI, H. J. O manifesto comunista de Marx e Engels [1.ed.1848], Zahar, 1982]. In: BOYLE, David (org.). **O manifesto comunista de Marx e Engels**. Tradução de Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012. *e-book*.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. [1.ed. 2003] 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. (O Brasil republicano: 3).

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião; uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. A cultura política comunista: alguns apontamentos In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Credo. In: NASCIMENTO, Milton. **Clube da esquina 2**. Intérpretes: Milton Nascimento; Grupo Tacuabé. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, c1978. CD1. Faixa 1 (03 min 06).

NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Fernando Teixeira da. Trabalhadores, sindicatos e política (1945-64). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. [1.ed. 2003] 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. (O Brasil republicano: 3).

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Europa, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. [Homero e Arquíloco – O épico e o lírico – Schopenhauer e a essência da canção – O mundo como fenômeno estético]. In: **O nascimento da tragédia** ou helenismo e pessimismo. Tradução de Jacob Guinsburg. [1.ed.1872] 1.reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de bolso).

OLIVEIRA, Nilo Dias de. O aparato repressivo na particularidade do estado republicano: as delegacias de polícia política. **Histórica**: revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo. n.39, 2009. p.1-9. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao39/materia02/texto02.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. [1.ed. 1999] 10.ed. Campinas: Pontes, 2012.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros voos).

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Os sentidos da formação operária: o trabalho, o estudo e a cultura. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz Machado; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). **História & historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. [1.ed.1992] 2.reimpr. EDUFU: Uberlândia, 2008.

PATRIOTA, Rosangela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**. v.24, n.2, p.79-110, 2005a. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a04v24n2.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2013.

_____. *Eles não usam Black tie*: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. **Estudos de História**. v. 6, n. 1, p.99-121, 1999.

_____. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz Machado; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). **História & historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. [1.ed. 2003] 2.reimpr. EDUFU: Uberlândia, 2008a.

PATRIOTA, Rosângela. Um grito parado no ar: imagens da resist4ncia democr4tica na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Di4genes Andr4 Vieira; ANDRADE, Val4ria (Orgs.). **Por uma milit4ncia teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do s4culo XX. Campina Grande: Bagagem, 2005b.

_____. O teatro e o historiador: interlocu47es entre linguagem art4stica e pesquisa hist4rica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). **A Hist4ria invade a cena**. S4o Paulo: Hucitec, 2008b. (Teatro: 62/ Dir. Fernando Peixoto; A Hist4ria invade a cena: 1).

PCB: os dirigentes e a organiza47ao. In: **O Brasil Republicano**: sociedade e pol4tica (1930-1964). [1.ed. 1977] 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. (Hist4ria geral da civiliza47ao brasileira: t. III, v. 10/ Dir. Boris Fausto).

PEIXOTO, Fernando. Por uma cultura cr4tica e democr4tica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). **A Hist4ria invade a cena**. S4o Paulo: Hucitec, 2008. (Teatro: 62/ Dir. Fernando Peixoto; A Hist4ria invade a cena: 1).

PRADO, D4cio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Gianfrancesco Guarnieri**: sele47ao de D4cio de Almeida Prado. S4o Paulo: Graal, 1986. (O melhor teatro/ Dir. S4bato Magaldi).

_____. **Teatro em progresso**. Apud: GON4ALVES, Delmiro. Pref4cio. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles n4o usam black-tie**. 2010.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. [1.ed. 1988] 3.ed. 2.reimpr. S4o Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates: 211/ Dir. J. Guinsburg).

PRADO J4NIOR, Caio. **A revolu47ao brasileira**. [1.ed. 1966] 7.ed. 2.reimpr. S4o Paulo: Brasiliense, 2004.

REIS, Daniel Aar4o. **Luiz Carlos Prestes**: um revolucion4rio entre dois mundos. S4o Paulo: Companhia das Letras, 2014. *e-book*.

RENATO, Z4. O baixinho que abriu novos caminhos para o teatro. In: GUARNIERI, Gianfrancesco; ROVERI, S4rgio. **Gianfrancesco Guarnieri**: um grito solto no ar. S4o Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Aplauso – Perfil/ Coord. Rubens Ewald Filho).

RIBEIRO, N4dia Cristina. O Brasil em cena por meio das obras dramat4rgicas de Gianfrancesco Guarnieri. In: XIX ENCONTRO REGIONAL DE HIST4RIA: PODER, VIOL4NCIA E EXCLUS4O. **Anais**. S4o Paulo: ANPUH/ SP – USP, 2008.

_____. Gianfrancesco Guarnieri: interpreta47es sobre o Brasil em diferentes momentos hist4ricos. In: XXV SIMP4SIO NACIONAL DE HIST4RIA. **Anais**. Fortaleza: ANPUH, 2009.

_____. Revolu47ao em Arena: o oper4rio ganha a cena em *Eles n4o usam black tie* de Guarnieri (1958). In: XXVI SIMP4SIO NACIONAL DE HIST4RIA. **Anais**. S4o Paulo: ANPUH, 2011.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Teoria e prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. **Revista “AspaS”**; Anais do primeiro seminário de pesquisas em andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. n.1, 2011. Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/Image/ppgac/paula_chagas.pdf. Acesso em: 27 dez. 2013.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. Brasilidade vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; VILLAS BÔAS, Glauca (Orgs.). **O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In: **O teatro épico**. [1.ed. 1965] 6.ed. 1.reimpr. São Paulo: Perspectiva: 2010. (Debates: 193/ Dir. J. Guinsburg).

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim de (Org.). **História do marxismo no Brasil**: v. 3; Teorias. Interpretações. [1.ed.1995] 2. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

SANTOS, Guilherme Dearo Vieira. O teatro político de Gianfrancesco Guarnieri sob censura. **Anagrama**, São Paulo, ano 2, ed. 2, p. 1-17, dez. 2008 – fev. 2009.

SEGATTO, José Antonio. PCB: a questão nacional e a democracia. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. [1.ed. 2003] 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. (O Brasil republicano: 3).

_____. **Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias de. **Os impasses da estratégia: os comunistas, o antifascismo e a revolução burguesa no Brasil (1936-1948)**. São Paulo: Annablume, 2009.

SILVA, Carlos Rogério Gonçalves da. *Eles não usam black tie: imbricações entre o estético e o político*. In: **Anais: Jornada de Pesquisa 2013**; Programa de pós - graduação em Artes/UNESP: Mestrado e Doutorado. Maryana Lemos Nogueira Rela, Rosângela Aparecida da Conceição, Viviane Comunale (Org.). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2013. ISBN: 978-85-62309-14-4 (ONLINE). Acesso em: 07 maio 2015 http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/jornadadepesquisa2013_anais_final.pdf.

SINDICALISMO e classe operária (1930-1964); O período de 1945-64: o interregno populista. In: **O Brasil Republicano: sociedade e política (1930-1964)**. [1.ed.1977] 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. (História geral da civilização brasileira: t. III, v. 10/ Dir. Boris Fausto).

SKIDMORE, Thomas. Anos de confiança (1956-1961). In: **Brasil: de Getúlio a Castelo**. Tradução de Ismênia Tunes Dantas (Coord.) et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975a.

_____. Entreato agonizante (1961). In: _____. Tradução de Ismênia Tunes Dantas (Coord.) et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975b.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. [1.ed. 1965] 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Cinema, teatro e modernidade: 2).

THOMPSON, Edward P. Prefácio. In: **A formação da classe operária inglesa I: a árvore da liberdade**. Tradução de Denise Bottmann. [1.ed.1963] 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. (Oficinas da história: 1).

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões Almeida Júnior (Coord.). [1.ed. 1996] São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos: 217/ J. Guinsburg (dir.)).

VINCENZO, Elza Cunha de. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. 292 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1979.

WEFFORT, Francisco Corrêa. **O Populismo na política brasileira**. [1.ed.1978] 5.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. [1.ed.1980] São Paulo: Unesp, 2011.

ZAMBONI, Silvio. Arte e ciência. In: **Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. [1.ed. 1998] 4. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2012. (Coleção Polêmicas do nosso tempo: 59).

ZWEIG, Stefan. **Brasil: um país do futuro**. Tradução de Kristina Michahelles. [1.ed.1941] Porto Alegre: LP&M, 2013. (Coleção LP&M POCKET: 542). *e-book*.

**ÁREA DE CONHECIMENTO DA TITULAÇÃO DO MESTRADO
(CONFORME TABELA CAPES)**

80305008 TEATRO