



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

TEATRO E LUTA DE CLASSES: UMA ANÁLISE DA PEÇA “ELES NÃO USAM
BLACK-TIE” (1950-1968)

IGOR ACIOLE SOUZA

CAMPINA GRANDE

FEVEREIRO, 2023.

TEATRO E LUTA DE CLASSES: UMA ANÁLISE DA PEÇA “ELES NÃO USAM BLACK-TIE” (1950-1968)

IGOR ACIOLE SOUZA

Trabalho apresentado ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador (a): Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires

Campina Grande

2023

IGOR ACIOLE SOUZA

TEATRO E LUTA DE CLASSES: UMA ANÁLISE
DA PEÇA “ELES NÃO USAM BLACK-TIE” (1950-
1968)

Trabalho de Conclusão do Curso avaliado em __/__/__ com o conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires

Orientador (a)

Prof. Dr. Gervácio Batista Aranha

Examinador (a)

Prof. Dr. Alarcon Agra do Ó

Examinador (a)

Campina Grande

2023

Dedicado ao Guarnieri e todos artistas que encontraram e encontram na arte uma forma de se rebelar contra ordem e lutar por um mundo melhor.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meu carinho e agradecimento a todos aqueles que estiveram comigo durante toda graduação, aos colegas e amigos que tornaram esse percurso mais gostoso de ser trilhado. Os rolês, as músicas, as danças, os cafés, as cachaças, os rocks, as discussões, ou mesmo as conversas banais em lugares igualmente banais. Todos esses pequenos detalhes sempre serão lembrados por mim. Em especial, agradeço ao meu amigo Álvaro Coelho, pelo companheirismo, pelas experiências, pelos valiosos momentos trocados, e pelos bons motivos que sempre me deu.

EPÍGRAFE

*“Desconfiai do mais trivial, na aparência
singelo.*

E examinai, sobretudo, o que parece habitual.

*Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é
de hábito como coisa natural,*

pois em tempo de desordem sangrenta,

de confusão organizada, de

*arbitrariedade consciente, de humanidade
desumanizada, nada deve parecer natural*

nada deve parecer impossível de mudar”.

(Bertolt Brecht, Nada é impossível de mudar)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a peça “Eles Não Usam Black-tie” (1958) ancorado em intelectuais da tradição marxista. Assim, procurará contribuir academicamente para o estudo da relação entre teatro e luta de classe no Brasil, abrangendo um recorte que se estende de 1950 à 1968, quando é instaurado o Ato institucional 5. Dessa forma, será identificado as condições materiais/históricas das décadas de 1950 e 1960; o cenário artístico desse recorte, mas dando ênfase ao teatro por ser onde se localiza o objeto de pesquisa; e por fim será proposta uma interpretação da peça. As fontes incluem a própria peça, entrevistas dos artistas e intelectuais, e o documento de censura da peça, de 1968. Para conduzir a interpretação será utilizado o conceito de “Teatro Épico” de Iná Camargo; o conceito de “Intelectual Orgânico” de Antônio Gramsci; o conceito de “Cultura” de Raymond Williams; e o conceito de “Cultura” de Marcelo Ridenti.

Palavras-chave: Eles Não Usam Black-tie; Gianfrancesco Guarnieri; Teatro; Luta de classe.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the play “Eles Não Usam Black-tie” (1958) anchored in intellectuals of the Marxist tradition. Thus, it will seek to contribute academically to the study of the relationship between theater and class struggle in Brazil, covering a period that extends from 1950 to 1968, when Institutional Act 5 is established. The 1950s and 1960s, the artistic scenario of this cut, but emphasizing the theater since it is where the research object is located, and finally na interpretation of the play will be proposed. Sources include the play itself, interviews with artists and intellectuals, and the play’s censorship document from 1968. To conduct the interpretation, Iná Camargo’s concept of Epic Theater will be used; as Antônio Gramsci’s concept of Organic Intellectual; Raymond Williams’ concept of Culture, and Marcelo Ridenti’s concept of Culture.

Key words: Eles Não Usam Black-Tie; Gianfrancesco Guarnieri; Theater; Class Struggle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I CAPÍTULO – AS CONDIÇÕES MATERIAIS/HISTÓRICAS DO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960.....	14
1.1 AS GREVES GERAIS E A LUTA DE CLASSES.....	18
1.2 AS LIGAS CAMPONESAS.....	29
1.3 O MOVIMENTO ESTUDANTIL.....	32
II CAPÍTULO – CULTURA POPULAR REVOLUCIONÁRIA (1950-1968).....	36
III CAPÍTULO – INTERPRETAÇÃO DA PEÇA ELES NÃO USAM BLACK-TIE.....	51
3 GIANFRANCESCO GUARNIERI: VIDA E OBRA	
3.1 DO DRAMA AO TEATRO ÉPICO.....	51
3.2 ELES NÃO USAM BLACK-TIE E SUA CONTRADIÇÃO ENTRE FORMA E CONTEÚDO.....	56
3.3 CENSURA.....	65
3.4 HEGEMONIA E CONTRA-HEGEMONIA.....	69
3.5 DOS ANOS REBELDES À COOPTAÇÃO DOS ARTISTAS E INTELLECTUAIS.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	83

INTRODUÇÃO

Fundado no ano de 1953 por José Renato, o Teatro Arena trazia dentro daquele cenário de modernização do teatro brasileiro um novo modelo de teatro, em oposição ao modelo burguês e Italiano do Teatro Brasileiro de Comédia, o Arena foi idealizado como sendo “uma versão pobre e brasileira do TBC” (COSTA, 2016, p.17). Assim, se distanciando dos modelos de teatro da época, trazia obras de custos mais reduzidos e que pudessem alcançar a classe trabalhadora. Paralelamente ao Teatro Arena, os jovens artistas e militantes do Partido Comunista, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho haviam fundado um grupo de teatro amador, o Teatro Paulista do Estudante, a ideia era fazer da atividade teatral um instrumento da atividade política do partido. Uma vez que o TPE passou a ensaiar no Teatro Arena, não demorou muito para ocorrer uma fusão entre os dois grupos, daí nasceria a fase de maior impacto do Teatro Arena. Como o Arena estava afundado em uma crise financeira e se encaminhava para a falência, ficou decidido que eles encerrariam suas atividades com uma peça genuinamente brasileira, assim, é encenada pela primeira vez em 1958 a peça “Eles não Usam Black-Tie” de Gianfrancesco Guarnieri. O que ocorre é que a peça alcançou um enorme sucesso e permaneceu sob cartaz durante mais de um ano, representando não só a renovação do Teatro Arena, que agora teria sua vida prolongada, mas também o início de uma nova fase do teatro político no Brasil.

Embora a classe trabalhadora bem como a luta de classe já tivesse sido tematizada no teatro brasileiro, a exemplo das peças de Joracy Camargo na década de 1930, a classe trabalhadora se limitava a permanecer em segundo plano, isto é, o foco sempre estava dirigido a classe dominante. Assim, Guarnieri acaba rompendo com uma tradição trazendo pela primeira vez no Brasil a classe trabalhadora como protagonista de uma peça. Introduzindo um novo conteúdo em consonância ao contexto de ascensão das lutas sociais vivido na década de 1950, já que a peça tem como eixo principal a construção de uma greve, Guarnieri dá início a uma nova fase do teatro político brasileiro. Com essa nova fase, vieram debates relacionado a forma e conteúdo, a necessidade de novas experimentações, o papel que o teatro deveria desempenhar na sociedade e no alcance da classe trabalhadora.

Desta forma, o objetivo desta pesquisa consiste em realizar uma análise da peça “Eles não Usam Black-tie” a partir de uma abordagem marxista. Assim, procurando contribuir academicamente para o estudo da relação entre luta de classes e o teatro enquanto um campo de disputa por Hegemonia no Brasil. Uma vez que a pesquisa visa

estabelecer relação entre o Teatro e a luta de classe no Brasil, a relevância da abordagem escolhida se fundamenta na sua capacidade em estabelecer essa conexão. Todos os teóricos utilizados pensam a cultura enquanto um campo de disputa pela Hegemonia, e que assim sendo, não pode ser ignorada na hora de se analisar as transformações sociais.

Este tema se mostra atual, pois assim como nas décadas de 1950 e 1960, ainda hoje existem experiências de arte engajada, e olhar para as experiências dos chamados anos rebeldes permitem identificar os pontos de vitórias, mas também as limitações destas experiências. Aliado a isso, por trás dessa pesquisa também existe uma motivação política, pois na medida que o ataque a cultura, o corte de verba e até mesmo episódios de censura ainda correspondem aos dias atuais, se faz necessário lançar à luz e debater peças como “Eles Não Usam Black-Tie” e intelectuais como Gianfrancesco Guarnieri.

A pesquisa ficará dividida a partir de três capítulos. No primeiro capítulo, será levantado as condições materiais/históricas das décadas de 1950 e 1960, o que inclui abordar a modernização e a revolução industrial tardia e periférica, a luta de classe diante as greves gerais que ocorreram ao longo desse recorte, a luta de classe no campo diante as ligas camponesas, e a atuação do movimento estudantil. Para isso, foram utilizados autores como: o economista João Manuel Cardoso de Mello; e os historiadores Fernando Novais, Murilo Leal, Antônio Torres Montenegro, Márcia Motta, Carlos Leandro Esteves e Maria Paula Nascimento Araújo.

No segundo capítulo, será abordado a cultura e a política durante o recorte temporal da pesquisa, levantando o que estava acontecendo nas várias dimensões da arte, mas dando ênfase ao teatro, já que é nele que está localizado o objeto de pesquisa. Assim, o capítulo abrangerá temas como: A influência do Partido Comunista nos artistas e intelectuais, a origem do Teatro Arena e o novo modelo de teatro por ele proposto, a origem de uma produção artística engajada à esquerda, a criação e atuação do Centro Popular de Cultura (CPC), e o diálogo presente nas principais peças que se seguiram diante do caminho aberto por “Eles não Usam Black-Tie”. Para isso, será utilizado intelectuais como: os historiadores Marcos Napolitano, Maria Paula Nascimento; a filósofa Iná Camargo, e o dramaturgo e ensaísta Augusto Boal.

Depois de preparar todo esse caminho, o terceiro capítulo entrará propriamente no objeto de pesquisa realizando uma interpretação da peça “Eles não usam Black-tie”. Além da própria peça, o trabalho conta com entrevistas de artistas e intelectuais, e o

documento da censura da peça de 1968 enquanto fontes. A orientação teórica que vai conduzir a análise da peça estará ancorada em intelectuais localizados na tradição marxista, são eles: a filósofa brasileira e estudiosa do teatro Iná Camargo, com seu conceito de “Teatro Épico”; o filósofo Italiano Antônio Gramsci, com seu conceito de “Intelectual Orgânico”; o sociólogo e crítico Galês Raymond Williams, com seu conceito de “Cultura”; e o sociólogo brasileiro Marcelo Ridenti, com seu conceito de “Cultura”.

O “Teatro Épico” nasce para se opor as convenções dramáticas, ele tem seu primeiro capítulo aberto pelos experimentos naturalistas, na França, e alcança sua forma mais completa com Erwin Piscator e Bertolt Brecht, na Alemanha. Se as convenções dramáticas procurava atingir um alto grau de realismo fazendo com que o público se identificasse e se emocionasse com o que era encenado, o conceito de Teatro Épico surge para se opor e trilhar um caminho oposto. Era preciso quebrar a relação de passividade entre público e peça, para isso, causando o efeito de “distanciamento”, capaz de tornar evidente que aquilo que é encenado se trata de uma representação. A finalidade do Teatro Épico consiste em fazer o público se tornar agente da transformação social, para isso, fazendo com que eles reflitam sobre questões sociais e políticas.

Em face das novas condições materiais do mundo Europeu pós século XVIII, e procurando estudar essa nova realidade, Gramsci desenvolve seu conceito de “Hegemonia”. Para ele, diante desse novo quadro, para que uma classe chegue ao poder e se torne dominante, para além do uso da força, ela precisa disputar o consenso da sociedade civil, assim, precisa disputar a Hegemonia. É nesse contexto que ele elabora um outro conceito, o conceito de “Intelectual Orgânico”. O intelectual orgânico é aquele que a partir de uma função diretiva organiza a cultura, desse modo, desempenha o papel de disputar a Hegemonia disseminando ideias, valores e hábitos.

Partindo do conceito de “Hegemonia” de Gramsci, que por si só já era uma eficiente ferramenta de explicação, é que Raymond Williams refina ainda mais o conceito de Hegemonia, visando com isso apresentar um modelo capaz de dá conta da sua complexidade. Para Williams, na sociedade há práticas, valores e significados que são dominantes e efetivos, e que na medida que são vividos enquanto práticas são percebidos pela sociedade como sendo a realidade absoluta e, portanto, sendo continuamente reproduzidos. Porém, uma Hegemonia nunca é absoluta, mas algo que está em constante disputa. Dentro desse sistema hegemônico estão presentes também

elementos oposicionistas, considerados contra-hegemônicos; e elementos alternativos, que apesar de alternativos não são contra a ordem, mas que existe sempre a possibilidade de se tornarem oposicionistas em algum momento.

Bastante alinhado aos teóricos já citados, Ridenti também entende a cultura como um campo de disputa de significados e valores. Durante as décadas de 1950 até 1970, um dos grandes dilemas que fez parte da vida dos artistas e intelectuais no Brasil consistia em: focar na sua ocupação específica ou atuar na transformação da realidade brasileira. Ridenti, a partir de uma análise crítica, busca explorar essa temática diante das grandes transformações por qual passava o país: a ascensão das classes médias, a modernização conservadora e a consolidação da indústria cultural. Deixo claro que os conceitos brevemente apresentados aqui serão melhores desenvolvidos no capítulo 3, quando será proposta uma interpretação para a peça.

CAPÍTULO I

AS CONDIÇÕES MATERIAIS/HISTÓRICAS DO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

Em “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, os autores João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais expõem que o período que se estende de 1930 à 1980 e, sobretudo, a partir de 1950, foi construída no Brasil uma economia moderna que possuía como espelho os próprios padrões de produção e de consumo vigente nos “países desenvolvidos”. Inúmeras mudanças no mercado produtivo aconteceram durante esse recorte, a exemplo dos novos eletrodomésticos, como: o fogão a gás de botijão, a geladeira, o secador de cabelo, chuveiro elétrico, máquina de lavar, a TV preto e branca e, posteriormente, a TV à cores, dentre outros. As mudanças acompanhavam várias dimensões, que vão desde do “progresso” relacionados a produção e comercialização de alimentos até avanços importantes no que se refere às indústrias farmacêuticas. O “American way of Life” era o modelo que influenciava diretamente o país desde do final do século XIX:

Já no final do século XIX em diante, e acentuadamente a partir dos anos 50, o grande fascínio, o modelo a ser copiado passa a ser cada vez mais o American way of Life. Fascínio, primeiro, do empresariado e da classe média alta, que depois foi se espalhando para baixo, por força do cinema e da exibição, nas cidades, aos olhos dos “inferiores”, do consumo moderno dos “superiores”, dos ricos e privilegiados (MELLO, NOVAIS, 1998, p.605)

Cardoso e Novais colocam que além da cidade representar uma possibilidade de progresso individual, a atração atribuída a ela também estava ligada a essa visão de superioridade da modernidade em relação ao campo, visto como “atrasado” e “inferior”.

Na década de 1950, o campo possuía uma estrutura social configurada da seguinte forma: as oligarquias de latifúndio estavam localizadas no topo da estrutura social com os latifundiários capitalistas, os fazendeiros de café, os usineiros de açúcar e os latifundiários “tradicionais”, que controlavam a propriedade de terras. Em uma escala abaixo destes estavam localizados os médios proprietários, alguns dos pequenos proprietários e os arrendatários capitalistas. Em uma escala ainda mais em baixo, haviam os detentores de pequena propriedade familiar. De acordo com os autores, considerando o país por inteiro, 85% era composto por posseiros, pequenos proprietários, parceiros, e assalariados temporários ou permanentes.

A modernização selvagem da agricultura acontece em meados de 1960, a partir desse ponto, milhões de pessoas precisaram sair do campo. A modernização trouxe o trator, os implementos agrícolas mais sofisticados, adubos e inseticidas e a penetração do crédito. Uma vez arrancados do campo, restavam a essas pessoas se deslocarem pelas fronteiras agrícolas, embora as condições nestes espaços também fossem de submissão aos grandes proprietários. Outra possibilidade era o deslocamento para as cidades que estavam mais próximas, no decorrer da década de 1950, 8 milhões de pessoas migraram para as cidades, já na década de 1960, quase 14 milhões, na década seguinte 17 milhões. O somatório dos números de migração no decorrer das três décadas resultam em um número de 39 milhões de pessoas.

Em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Recife, a industrialização conjuntamente com a acelerada urbanização, abriu espaço para os investimentos dirigidos às indústrias, ao comércio, aos transportes, as comunicações, a construção civil, ao sistema financeiro, ao sistema educacional, de saúde e outros. Deter certo capital maior ou menor era um critério necessário para se aproveitar essas oportunidades. Por outro lado, a modernização também trouxe uma série de oportunidades de trabalho, com configurações diversas, que incluíam: trabalho melhor remunerado, trabalho mal remunerado, trabalho nos setores públicos ou privados, e trabalhos com mais ou menos possibilidades de progresso profissional.

É importante destacar que já na década de 1950 o Brasil já era um país extremamente desigual, uma maneira de visualizar isso é observando e comparando as assimetrias entre os três tipos sociais que protagonizaram esse cenário: o imigrante estrangeiro, o migrante rural e o negro urbano.

Diante da grande concorrência, é notório que os imigrantes estrangeiros saíam na frente e conseguiam com mais frequência aproveitar as oportunidades que a industrialização trazia à tona. Muitos deles conseguiam abrir pequenos negócios, passando a trabalhar por conta própria, além de conseguirem com mais frequência oportunidades de acesso ao ensino superior para seus filhos. O próprio fato de as famílias imigrantes já estarem há muitos anos na cidade de São Paulo, bem como inseridos no processo de industrialização, fazia com que eles tivessem acesso mais amplo as oportunidades.

O migrante rural, por sua vez, vinha de uma condição mais severa, estes estavam inseridos em um cenário onde a miséria e a seca se faziam presentes, assim, possuíam a necessidade de se deslocarem das suas regiões de origem. Algumas das profissões que comumente as mulheres migrantes rurais passavam ocupar eram: empregadas domésticas, balconistas, cabeleireiras, operárias, manicures, caixas e outras. Já os homens, no que lhes toca, comumente passavam a ocupar cargos como: pedreiros, eletricitas, pintores, encanadores, trabalhadores especializados na construção civil, e com menos frequência, cargos de profissões liberais.

Os negros urbanos, em razão das heranças da escravidão, acabavam inseridos nos trabalhos mais precarizados, moravam em habitações igualmente precarizadas e permaneciam sem acesso a educação. Diante desses fatores, é nítido observar que os negros urbanos viviam em condições bastante próxima aos migrantes rurais, enquanto que os imigrantes estrangeiros eram os que mais ascendiam na concorrência desigual do capitalismo. Diz os autores a respeito do progresso social dos negros:

Mas seu ponto de partida não podia deixar de trazer as marcas ainda frescas da escravidão e do descaso dos ricos e poderosos: era muitíssimo mais baixo que o do imigrante estrangeiro, o que impunha limites estreitos à sua progressão na ordem social competitiva. Estava, isto sim, bem próximo do imigrante rural (MELLO, NOVAIS, 1998, p.584).

Na segundo metade da década de 1950, foi implementado pelo presidente Juscelino Kubitschek o projeto nacional-desenvolvimentismo, que trazia o Plano de Metas recebendo o slogan: “50 anos em 5”, o plano tinha como objetivo trazer para o país setores indústrias avançados. Foram protagonistas desse processo as empresas multinacionais e as grandes empresas estatais, visto que era necessário um exuberante capital e deter uma ampla e complexa tecnologia. A industrialização vivida nessa década abriu espaço para um grande número de oportunidades de investimentos para o empresariado nacional, em ramos como: sistema bancário, indústrias tradicionais de bens de consumo e indústria de construção civil, além de possibilitar a origem de várias empresas de porte pequeno e médio. Na passagem da década de 1950 a 1960, o país já contava com onze montadoras automobilística, são elas: a Ford, a Mercedes-Benz, a fábrica nacional de motores, a Scania Vabis, a Willis, Volkswagen, a Internacional Harvester, a Simca, a Vermag, a Toyota e a General Motors.

Os migrantes do campo ao chegarem na cidade, conjuntamente com os trabalhadores já inseridos na cidade, encaravam uma dura e severa concorrência. No

capitalismo, o sucesso dos indivíduos é atribuído como sendo produto de suas qualidades individuais, em outras palavras, o fato de um indivíduo conseguir ou não alcançar as oportunidades que a modernização trazia, é percebida como sendo unicamente dependente do seu esforço, essa visão ofusca o caráter desigual da concorrência e a assimetria que o sistema produz. Para se ter um exemplo, para conseguir trabalhar como um operário especializado, era necessário saber interpretar desenhos, saber ler e saber escrever, logo, as pessoas que a princípio não tiveram acesso a educação básica ficavam de fora dessas oportunidades. Em empregos de níveis mais elevados essas exigências eram ainda mais rígidas, exigindo, por exemplo, habilidades em datilografar, que o trabalhador tivesse suas próprias ferramentas, ou mesmo vestimentas como ternos e gravatas.

Nesse panorama, se fez necessário o engajamento na luta social para promover a quebra dos monopólios e alcançar uma maior igualdade, neste sentido, ideologias como o trabalhismo, o socialismo e o comunismo, foram bastante importantes em exercer influência:

A luta pela igualdade é exatamente o combate coletivo dos monopólios sociais. E ela estava se fazendo dentro dos quadros liberais-democráticos estabelecidos pela constituição de 1946. Um verdadeiro espaço público vinha sendo construído passo a passo. As dificuldades eram grandes. Como mobilizar um povo deixado, e por séculos, na ignorância pelas classes dominantes e pelas elites que governaram em seu nome? Como valorizar os direitos dos cidadãos para homens e mulheres que ainda carregavam a pesada herança da escravidão, que quer dizer passividade diante da herança social e subserviência diante dos poderosos? Mas os progressos eram evidentes. Os impulsos de mudanças partiam de mulheres e homens, de jovens inspirados pelo trabalhismo de feito positivista, pelo socialismo, pelo comunismo (MELLO, NOVAIS, 1998, p.616).

Se pôs então, a contraposição de dois modelos de desenvolvimentismo industrial: um modelo nacional-popular que defendia um desenvolvimento sem capital externo e acompanhado de justiça social; e um modelo nacional-desenvolvimentismo que defendia o desenvolvimento do capitalismo industrial a partir do capital externo e a qualquer custo. Desta maneira, não se tratava de se opor ou não ao processo de modernização, mas da disputa de qual seria o modelo que acompanharia essa modernização:

O embate não dizia respeito a defesa do que já ficará sepultado no passado, a economia exportadora e a sociedade agrária, não colocava em tela de juízo a necessidade ou não da industrialização. O que estava em jogo, isto sim, eram dois modelos de desenvolvimento econômico, dois modelos de sociedade urbana de massas: de um lado,

um capitalismo selvagem e plutocrático: de outro, um capitalismo domesticado pelos valores modernos da igualdade social e da participação democrática dos cidadãos conscientes de seus direitos, educados, verdadeiramente autônomos, politicamente ativos. Portanto, 1964 representou a imposição, pela força, de uma das formas possíveis de sociedade capitalista no Brasil (CARDOSO, NOVAIS, 1998, p. 618).

1.1 AS GREVES GERAIS E A LUTA DE CLASSES

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por uma série de mobilizações trabalhistas, a exemplo das lutas no chão da fábrica, da luta contra a carestia, das mobilizações de bairro e das mobilizações salariais. A partir dessas mobilizações, os trabalhadores trouxeram à tona inúmeras demandas populares. A maior arma dos trabalhadores consistia na construção de greves gerais, algumas das principais delas foram: a greve dos 300 mil, que aconteceu no dia 26 de março de 1953; a greve do dia 2 de setembro de 1954; e a greve dos 400 mil, que teve início em 15 de outubro de 1957. Dessa forma, a junção das lutas trabalhistas constituiu um novo sujeito coletivo, com um potencial de representar uma ameaça a dita ordem (LEAL, 2011, p.235).

A greve dos 300 mil

A Greve dos 300 mil está localizada dentro da conjuntura do terceiro mandato do governo Vargas, nesse quadro, Getúlio Vargas precisava do apoio dos operários para se fortalecer eleitoralmente e sindicalmente. As disputas na esfera sindical ganhavam cada vez mais fervor, uma vez que desde 1952, o Partido Comunista Brasileiro voltou a disputar espaço na esfera sindical rivalizando, conseqüentemente, com a influência de Vargas dentro do movimento operário. Um dos elementos principais para se entender a Greve dos 300 mil é justamente o cenário econômico que lhe antecedeu, cenário este constituído por uma inflação que cada vez aumentava durante os anos. No ano de 1951 houve um reajuste do salário mínimo, que de acordo com o historiador Murilo Leal, no estado de São Paulo e no Rio de Janeiro, o valor nominal passou de 380 cruzeiros para 1.200 cruzeiros (LEAL, 2012, p.238).

Apesar do governo de Vargas ceder a algumas concessões visando aliviar as tensões com os trabalhadores, estes estimularam ainda mais as mobilizações. Um exemplo disso foi o caso da greve dos têxteis no Rio de Janeiro, em janeiro de 1953, os trabalhadores conquistaram 42% de reajuste (sendo 60% o valor reivindicado a

princípio), e apesar da conquista, os têxteis do estado de São Paulo davam início a greve visando alcançar o reajuste de 60%.

Outro elemento importante a se considerar é o déficit da energia elétrica que desde 1952 afetava as indústrias e, por consequência, os operários. Os trabalhadores eram obrigados a permanecerem nas fábricas durante as horas paradas, o que implicava no aumento da jornada de trabalho sem aumento de salário. Aliado a isso, no ano de 1952 a crise econômica se agravou ainda mais com o déficit da balança comercial. E no ano de 1953 aconteceu a mudança de presidente nos Estados Unidos, de modo que o Brasil acabou sendo afetado, pois o novo presidente Eisenhower colou um fim na política de financiamento existente entre Brasil e Estados Unidos.

A greve teve início no dia 26 de março de 1953, se estendendo até o dia 23 de abril, ela contou com a participação de categorias como: os têxteis, os metalúrgicos, os vidreiros, marceneiros e gráficos. Com o fim da greve os trabalhadores obtiveram a conquista de 32% de reajuste, além da libertação dos trabalhadores que haviam sido presos, e do acordo de não terem os dias parados descontados nos seus salários.

Durante o desenvolvimento da greve aconteceu também a criação do comitê intersindical de greve e a própria ampliação da representatividade nas assembleias, desta vez passando a contar com a participação de não sócios. Uma rede de comissões fora criada aumentando a solidariedade popular, inclusive, um dos aspectos que é notório no movimento é justamente a participação de operários da base.

Os métodos de lutas baseados em passeatas, manifestações e piquetes, foram fundamentais para o aumento da presença da luta popular nos espaços públicos, o que era uma ameaça a ordem, pois uma das suas consequências era:

A transformação dos conflitos vividos nas relações de trabalho em questões gerais, seja por que os grevistas apresentavam e representavam demandas que eram de todos os que viviam de seu trabalho, seja porque a greve associou a luta pelos salários à luta contra a carestia, tocando no nervo de uma reivindicação geral (LEAL, 2011, p. 241).

Durante toda a greve aconteceram 6 passeatas, sendo a primeira a do dia 6 de março, organizada pelos metalúrgicos, na ocasião, a passeata partiu da rua Riachuelo até a sede da Federação das Indústrias. Entre suas reivindicações estava presente o aumento de 800 cruzeiros para toda a categoria. No dia 10, uma nova passeata seguiu às ruas, desta vez organizada pelo sindicato dos têxteis, a passeata partiu da rua Oiapoque, com

destino à sede do sindicato patronal, localizado na rua Formosa. De acordo com a imprensa, ela contou com a presença de pelo menos 8 mil operários e operárias, porém, conforme o jornal “diário da noite”, muitos trabalhadores apesar de partirem do sindicato não teriam participado da passeata, pois estavam assustados com o forte aparato policial (LEAL, 2012, p.244).

Outro episódio importante foi a passeata da panela vazia que aconteceu 8 dias após a passeata do dia 10, na ocasião estavam reunidas aproximadamente 60 mil pessoas de várias categorias diferentes, a passeata partiu do sindicato dos marceneiros, localizado na praça da Sé, e seguiu até o palácio dos Campos Elísios, localizado na Avenida Rio Branco.

Uma nova tentativa de passeata foi realizada no dia 31 de março, partindo do sindicato dos marceneiros, no entanto, a brutalidade do aparato policial foi eficiente em reprimir a manifestação, além do Dops, a cavalaria da força pública, o corpo de bombeiro e da guarda civil, foram usados contra os trabalhadores. Um episódio semelhante aconteceu na passeata do dia 9 de abril, passeata esta convocada pelo metalúrgico do Partido Comunista Brasileiro (PCB) Eugênio Chemp, quando se encontravam na rua da Mooca, os operários e operárias foram reprimidos. A repressão se fez presente também na última passeata, na ocasião, as mulheres conseguiram se vingar da violência sofrida pela polícia nos episódios anteriores. A passeata contou com 20 mil trabalhadores, ela partiu do Hipódromo da Mooca se dirigindo até o palácio dos Campos Elísios, o objetivo era a entrega de um memorial ao governador, solicitando o apoio para que os líderes das comissões de fábricas não fossem demitidos, e as demais reivindicações. Novamente a aparição desse novo sujeito coletivo perturbava a ordem vigente, como ressalta o autor:

O perigo político da aparição nas ruas de um sujeito coletivo, empunhando as bandeiras da luta contra a carestia e contra a fome, foi rapidamente identificado em discursos parlamentares, comunicados da DRT e manifestos de direita. Ocorre que as passeatas simbolizavam a negação dos fundamentos do “pacto populista” e da “ideologia da outorga”, na medida em que denunciavam a insatisfação popular com suas condições de vida e a decisão de não esperar por dádivas, sim lutar por contra própria (LEAL, 2011, p. 247).

A greve foi bastante eficiente na busca por aliança com os estudantes, com o exercito, com os comerciantes e com os políticos, e esse foi um traço bastante

importante para o fortalecimento do movimento operário, e em prol do enfraquecimento da aliança empresarial-policial.

Com o fim da greve, as categorias voltaram ao trabalho em datas distintas, os metalúrgicos e os têxteis conquistaram 32% de reajuste em relação aos salários do ano de 1952. Contudo, se seguiu uma série de demissões grevistas e irregularidades nos reajustes de salários, o cenário parecia anunciar que as lutas deveriam continuar. Além disso, uma das consequências cruciais para os trabalhadores foi a memória coletiva, que se manteve viva nos anos seguintes.

A greve de 2 de setembro de 1954

A conjuntura na qual se localiza a greve de setembro de 1954 apresenta algumas novidades em relação a greve dos 300 mil, são elas: o fato das forças trabalhistas perderem influência; a formação de um novo eixo político, a partir da aliança entre PSD e PTB; a intensificação da participação popular massiva; e a crise institucional que condicionava a forma de governo, fazendo com que não fosse possível governar sem ser “populista”.

Dois elementos foram bastante decisivos para o desenvolvimento da greve, em primeiro lugar a criação da comissão intersindical do Estado de São Paulo (Cisp), e em segundo lugar, o fato do reajuste do salário estipulado no dia 1 de maio de 1954 não ser aplicado na prática. Diversas assembleias seguiram, entre elas uma grande rejeição dirigida as propostas patronais, a proposta da elaboração de uma tabela salarial única. A tabela, que foi organizada pelo pacto de Unidade Intersindical (PUI), estipulava o aumento de 1.100 cruzeiros dirigidos aos salários localizados na faixa de 1.190 à 5 mil cruzeiros, além disso, para os salários superiores à 5 mil, o aumento de 20%. Um dos pontos importantes a se observar é o fato da organização de comissões que tinham a finalidade de visitar outras assembleias, a exemplo da visita realizada a assembleia dos têxteis, que aconteceu no Cine São José do Belém, na ocasião foi proposta que se a tabela única fosse rejeitada uma paralisação seria realizada no dia 2 de setembro.

Conforme exposto no jornal “O metalúrgico”, muitas das demandas que estava presente anteriormente na greve dos 300 mil foram novamente retomadas, entre elas o congelamento no preço dos alimentos. Desta forma, as demandas populares trazidas à tona contribuíam para a unificação da luta dos trabalhadores, nas palavras de Leal:

A novidade no manifesto do PUI estava na afirmação da importância de unificar as lutas. Parecia que uma comunidade maior, para além das fronteiras de cada categoria, estava sendo (re)descoberta e (re)construída. “Só conseguiremos a vitória das nossas reivindicações através da unidade de ação”, “Não assinaremos acordo em separado”. O manifesto terminava com vivas: “Viva o pacto de Unidade”, “viva o povo unido com os trabalhadores (LEAL, 2011, p.257).

Com as tensões cada vez mais presentes, sobretudo após a morte de Getúlio Vargas, alguns defendiam a greve imediata, no entanto, em uma reunião realizada no dia 25 no sindicato dos gráficos, prevaleceu a programação da data do dia 2 de setembro, entre as reivindicações estavam presente a defesa dos direitos democráticos e sindicais, a luta pelo aumento do salário mínimo e o congelamento de preços. Uma reunião foi realizada no dia 30 de agosto, visando discutir os preparativos da paralisação, nela os trabalhadores elegeram uma comissão de piquetes e organizaram uma comissão de finanças. Chegado o dia 2 de setembro, a greve se instalou e São Paulo parou, contando com a participação de pelo menos 1 milhão de trabalhadores. Os trabalhadores uniram a luta do aumento salarial à luta contra a carestia e pelo congelamento de preços, por essa demanda representar o interesse de toda classe trabalhadora resultou na ampliação do movimento, e a greve se tornou a maior da história do movimento operário brasileiro até aquela data.

A greve foi considerada vitoriosa, conseguiu paralisar 90% dos trabalhadores de São Paulo, e tanto os têxteis quanto os metalúrgicos obtiveram importantes conquistas salariais, os têxteis com um reajuste de 25% e os metalúrgicos com um aumento de 880 cruzeiros no salário.

A greve dos 400 mil

A partir do dia 18 de outubro, momento em que a greve que começou no dia 15 acabou se ampliando para mais categorias, Jânio Quadros que anteriormente não havia colocado o aparato policial para intervir na greve, acaba mudando de posição afirmando ter sido “traído” pelas lideranças sindicais que haviam demonstrado indisciplina, o motivo da mudança de posição se deve muito as pressões que a Fiesp exerceu sob o governo federal por uma intervenção do exército. O vice governador Porfírio da Paz prestou apoio a greve e inclusive conseguiu arrecadar para os fundos da greve 25 mil cruzeiros, o que equivalia a 7 salários mínimos.

Políticos como o prefeito Ademar de Barros, ou mesmo o próprio Jânio Quadros, tentavam estrategicamente prestar apoio, a ideia era buscar apoio do

movimento operário sindical de São Paulo e conseqüentemente competir com a influência de outros grupos políticos dentro do movimento como os trabalhistas e os comunistas. Aliado a essa estratégia, também estavam presente Juscelino Kubitschek e João Goulart, no caso deles, buscando mais estabilidade, essa série de apoios que eram produtos de jogos políticos, acabava construindo um quadro favorável ao sucesso da greve:

Portanto, a greve dos 400 mil contou com uma conjuntura política extremamente favorável, que não se repetiria. Jânio Quadros, uma força ascendente no “sistema populista”, Ademar de Barros, uma estrela cadente, cujo partido perdia vereadores a cada eleição no município, e Juscelino e João Goulart, à procura de “estabilidade dentro de um contexto instável, como assinalou Maria Victoria Benevides, disputavam acirradamente apoio operário no maior centro industrial do país. A situação política em São Paulo era particularmente delicada para Kubitschek, pois não fora bem votado no estado, mas vinha obtendo enfático apoio da Confederação Nacional das indústrias (CNI) e de um grupo de empresários paulistas qualificados por Skidmore (1992, p.209) como “Herdeiros de Roberto Simonsen”(LEAL, 2011, p.266).

Se por um lado nessa conjuntura a produção industrial, o PIB e a renda per capita cresciam, por outro haviam alguns elementos que prejudicavam a vida dos trabalhadores, o primeiro deles era o desemprego que nesse momento atingia 100 mil trabalhadores na indústria; o segundo elemento que intensificava a insatisfação dos trabalhadores era a alta inflação, atingindo 34% entre os anos de 1956 e 1960; e por fim, a intensificação da exploração da força de trabalho. O somatório desses ingredientes resultava no aumento de tensões e na ampliação da greve, como comenta Murilo Leal:

Para a greve de 1957, portanto, concluíram a revolta contra o desemprego, a percepção do aumento da inflação e da necessidade de repor as perdas salariais, a experiência da superexploração da força de trabalho e da escassez de gêneros de primeira necessidade, carregando a atmosfera de tensão. Tudo isso ocorria em um momento em que o sistema de alianças do populismo funcionava, ainda, até certo ponto, favoravelmente aos trabalhadores, na medida em que várias forças políticas disputavam o voto da classe operária, oferecendo concessões reais ou simbólicas (LEAL, 2011, p.267).

Iniciada no dia 15 de outubro, a greve se estendeu até o dia 24, com mais categorias envolvidas do que a greve de 1953, algumas delas eram: metalúrgicos, trabalhadores das indústrias de papel e papelão, têxteis, gráficos, vidreiros, trabalhadores do refino de açúcar, trabalhadores da nitro química, mestres e contramestre das indústrias de fiação e tecelagem. Novamente a greve contou com uma intensa mobilização de organização de base, em relação a greve de 1953, os piquetes funcionaram de uma maneira nova, sendo adotada por populares e por categorias que

não se sentiam representadas em seus sindicatos. As alianças acabaram se intensificando, a exemplo do apoio dos estudantes, assim, surgiu a coligação nomeada de “Unidade operária estudantil”. Era o que também acontecia em relação aos operários e os vereadores, que em sua maioria prestaram apoio a greve. A aliança com o exército ganhou uma nova camada, um novo motivo para efetivação desta aliança estava relacionado a defesa da pátria e da indústria nacional. Junto a isso, as Sociedades Amigos de Bairros (SABs) reafirmou seu apoio a essa nova greve, prestando solidariedades e fazendo parte das reuniões.

De uma maneira geral, é possível entender as diferenças entre a greve de 1957 e a greve de 1953 a partir de três pontos: o acirramento dos piquetes e dos conflitos violentos; os embates que se acirraram entre os políticos populistas; e a própria aliança com o exército em nome da defesa da pátria e da indústria nacional. Assim sintetiza o autor:

A greve de 1957 digeriu, porém, da de 1953 em aspectos importantes. Em primeiro lugar, adquiriu traços de “motim da fome”, galopando pela cidade junto com os piquetes, ocorrendo, então, vários conflitos violentos; em segundo, promoveu, como já vimos, uma grave disputa entre a liderança populista representadas por Jânio Quadros, Ademar de Barros, Juscelino Kubitschek e João Goulart, trazendo componentes novos à conjuntura política; e em terceiro, finalmente, os sindicatos desfraldaram a bandeira da defesa de créditos à indústria nacional e da aliança patriótica com o exército (LEAL, 2011, p.271).

No 24 de outubro aconteceu o julgamento no Tribunal Regional do Trabalho (TRT), aproximadamente 10 mil trabalhadores se deslocaram em passeata com destino à rua Rego Freitas, onde aguardariam o resultado. Por fim, as novas notícias chegaram até a praça Roosevelt e um clima de vitória se instalou com os operários dançando em comemoração pela conquista dos 25%.

A greve pelo décimo terceiro salário

De acordo com Murilo Leal, após o início da greve geral do dia 13, a FIESP circulou um boletim no qual sugeria que o abono de natal fosse pago voluntariamente, mas ainda sim, não se posicionava a favor do projeto de lei do deputado Aarão Steinbruch (LEAL, 2012, p.290). É importante destacar que antes do projeto de Steinbruch, o abono de natal já tinha sido motivo de outro projeto que circulou na câmara no ano de 1951, tendo como autor o deputado Muniz Falcão. Na ocasião, o abono foi julgado inconstitucional a partir de um parecer da comissão de constituição,

contudo, a luta pelo abono permaneceu viva ao longo dos anos e assumindo diversas camadas. A própria luta social pelo abono já era bem anterior aos anos de 1960, os primeiros registros indicam a data de 1921, em dois lugares: na Companhia Paulista de Aniagem e na indústria Mariângela. Em 1944 foi a vez dessa demanda ser trazida à tona a partir de uma greve em Santo André. As mesmas reivindicações aconteceram nos anos seguintes a partir da luta de categorias como: tecelões, metalúrgicos, gráficos, ferroviários da Sorocabana, trabalhadores da Light e químicos.

É possível notar na argumentação dos trabalhadores quatro principais elementos de persuasão: o apelo ao sentimento e aos valores cristãos; o argumento do abono como uma antecipação do direito à participação dos lucros (o que era previsto na constituição de 1946); a evocação do ideal da “paz social”; e por último, os trabalhadores lembravam os lucros exorbitantes dos patrões, como forma de evidenciar tanto o merecimento dos trabalhadores em participar dos lucros, quanto para mostrar que os patrões tinham sim capacidade de pagar o que estava sendo reivindicado.

O abono era discutido nas assembleias metalúrgicas em 1952 já recebendo uma atribuição de direito a ser exigido e não pedido aos patrões como um favor, tratava-se, portanto, de um direito sonogado. O autor expõe alguns desses discursos, é o caso do referido pelo pecebista Eugenio Chemp e do operário José Bezerra em outra ocasião, diz ele:

O pecebista Eugenio Chemp, certamente com um discurso baseado em posições ideológicas que não eram as da maioria, afirmou: “alguns patrões costumam dizer que o dinheiro é deles e dão se quiserem; pura balela, pois os lucros somos nós que damos e podemos e vamos conquistá-los”, finalizando com um chamado: “O abono não virá de mãos beijadas, e sim lutando!” (...) O operário José Bezerra, por sua vez, acusou a Intersindical de cometer um erro por não liderar uma campanha de “efetivação regulamentada por lei, pois o abono não é esmola, e sim um direito, que devemos levá-la com a massa até a participação nos lucros (LEAL, 2011, p.295).

No ano de 1959, o projeto de lei de autoria do deputado do PTB Aarão Steinbruch foi apresentado. Nos anos seguinte, uma série de forças foram concentradas para pressionar a aprovação desse projeto. No mês de outubro aconteceu uma reunião no estado da Guanabara, ela contou com a participação de mil delegados do III Sindical Nacional, na ocasião resolveram atribuir um prazo para que o congresso aprovasse o projeto, o prazo se estendia até o dia 30 do mês de novembro. No mês de novembro, os metalúrgicos sugeriram que fosse realizada a greve no dia 3 de dezembro pelo décimo

terceiro salário. No dia 3 de dezembro, foi realizada no Cine são José do Belém uma assembleia Intersindical que acabou sugerindo greve geral para o dia 13 daquele mês.

Em reação as mobilizações trabalhistas, uma dura repressão foi instalada contra os trabalhadores, o aparato repressivo do Estado incluía policiais da guarda civil, Dops e a força pública. Inúmeros trabalhadores foram presos, estimasse que aproximadamente 1.300 foram enviados aos quartéis militares. O sindicato dos metalúrgicos foi cercado e a polícia manteve os trabalhadores sem comunicação alguma. Se comparada a conjuntura da greve de 1957, é possível notar que desta vez não houve apoio unânime dos partidos como anteriormente, além disso, a greve recebeu críticas e até parte da câmara municipal prestou apoio a repressão contra os trabalhadores. Diante desse cenário, a greve foi suspensa temporariamente no dia 15.

É importante compreender todo esse processo no qual a luta pelo abono está inserida, uma vez que pode-se notar como ele está ligado as lutas sociais iniciadas no chão da fábrica, portanto, uma conquista que foi possível a partir de muito esforço, e assim como a grande maioria das conquistas dos trabalhadores, ele não foi uma dádiva concedida pelos patrões, nem por nenhum político por livre escolha, mas produto da luta dos trabalhadores. Esclarecer esse ponto parece ser uma das preocupações de Murilo Leal, diz ele:

O décimo terceiro salário é um desses casos de reivindicação surgida no chão da fábrica, legitimada nas relações costumeiras entre patrões e empregados em algumas empresas, transformada em lei à custa de greves, demissões, abaixo-assinados, prisões e cuja memória é depois ofuscada pelo brilho da lei, que, supõe-se, como toda lei, deve ter sido iniciativa de algum presidente, deputado ou senador (LEAL, 2011, p.289).

Finalmente, no dia 12 de julho de 1962, é sancionada pelo presidente João Goulart a lei do décimo terceiro salário. E no seguinte, a lei é ampliada para os aposentados. O que se nota é que a greve pelo décimo terceiro salário embora representasse uma demanda de todos os assalariados, não conseguiu como em outras mobilização anteriores construir alianças com setores da classe média.

A greve dos 700 Mil

A greve dos 700 mil teve início no mês de outubro de 1963, logo, está localizada em uma conjuntura de intensa crise política e econômica. A alta inflação e dívida externa são elementos que são herdados desde o governo de Kubitschek, e ao longo dos

anos ainda se acentuando na medida que a crise política se intensificava. Murilo Leal traz alguns números que sintetizam esse quadro, diz ele:

Em 1963 o índice geral de preços se elevará a uma taxa de 81,3%. A produção de riquezas caiu e a renda per capita sofreu uma regressão, com o PIB crescendo apenas 1,5%, enquanto a expansão demográfica fora de 3,1%. As contas externas tornavam a economia extremamente vulnerável e 43% das receitas das exportações estavam comprometidas com o pagamento da dívida externa (LEAL, 2011, p.304).

Aliada a crise econômica, alguns elementos foram combustíveis para o acirramento da crise política, primeiramente, o governo Jango representava um governo de caráter nacionalista, defendendo uma política externa independente, e portanto, oposta aos interesses estadunidense. Segundamente, o governo Jango restabeleceu as relações diplomáticas com a União soviética, além do fato de ter sido aprovado uma lei de remessa de lucro na câmara, lei esta que era mais dura com o capital estrangeiro. E somado a isso, o governo Jango se posicionou contrário a invasão de Cuba. Como reação, o governo dos Estados Unidos, bem como o FMI, bloqueou os créditos que eram destinados ao Brasil.

João Goulart precisava tomar boas decisões para driblar esse cenário desfavorável, e a maneira que ele achou para isso acontecer foi apostando nas reformas de base e na busca pelo fortalecimento dos laços com os movimentos populares.

Ao todo, a greve dos 700 mil acabou durante 6 dias e conseguiu mobilizar 14 categorias. Na dimensão da organização, é possível notar que ela foi melhor organizada que as greves anteriores, porém, ainda assim, teve uma capacidade menor de mobilizar as camadas populares. Nesse novo quadro não se verificou como anteriormente as passeatas, os fortes laços de solidariedade popular e a atuação dos “piquetes fantasmas”. Essa nova configuração se deve em parte pela eficiência do aparato repressivo em conter com truculência a luta dos trabalhadores. Embora, mesmo assim, também houvessem motivos de orgulhos, a exemplo do fato do sindicato dos metalúrgicos com toda dificuldade encarada ainda conseguir paralisar 90% das empresas sem fazer uso de piquetes.

Uma das novidades que a greve dos 700 mil trouxe foi a campanha salarial unificada, envolvendo diversas categorias tendo cada uma delas datas distintas. Esse elemento acabava aumentando a solidariedade entre as categorias bem como a própria consciência de classe. De acordo com Leal, as demandas incluíam:

Reajuste salarial de 100% a partir de novembro de 1963, revisão quadrimestral de salários de acordo com o custo de vida, igualdade de remuneração para os trabalhadores admitidos depois do acordo, adicional de 5% por quinquênio de serviço na mesma empresa, férias em dobro, desconto equivalente a um dia do salário do primeiro mês já reajustado em favor dos sindicatos da respectiva categoria profissional, revisão do zoneamento e aumento do salário mínimo (LEAL, 2011, p.307).

O pacto de Ação conjunta convocou uma reunião no sindicato dos metalúrgicos no dia 30 de setembro, na ocasião se elaborou a assembleia sindical do dia 6 de outubro, data em que começaria a campanha salarial conjunta. Chegando dia 8 de outubro, 14 categorias estavam presentes no Cine São José do Belém, eram elas: gráficos, químicos, marceneiros, metalúrgicos, trabalhadores de laticínios, mestres e contramestre da indústria de fiação e tecelagem, trabalhadores na indústria de calçado, curtumes, bebidas, massas e trigo, artefatos em couro e mobiliário.

A greve acabou tendo números muito bons de adesões. Murilo Leal traz alguns números que evidenciam esse sucesso:

Eram paralisadas 70% das categorias. Das 8 mil indústrias metalúrgicas, apenas 2 grandes funcionavam parcialmente (com 40% da força de trabalho): Souza Noschese (pertencente ao presidente da Fiesp desde 1962, Raphael Noschese) e Arno. Em campinas estavam paralisadas a Swift e a Leco, apesar da repressão. No vale do Paraíba, todas as indústrias estavam paradas; em Mogi das Cruzes, Jundiapéba, Brás Cubas, Jacareí e outras cidades também (LEAL, 2011, p.312).

A greve terminou no dia 4 de novembro, chegando ao fim em um cenário de dura repressão, de acordo com o presidente do Sindicato dos metalúrgicos Afonso Delellis, pelo menos 2 mil operários foram presos e cerca de 8 mil espancados. Em artigo publicado em “O metalúrgico”, o sindicalista Eugênio Chemp relata que o aparato repressivo utilizava contra os trabalhadores o método de repressão americano, o próprio Cônsul norte-americano prestou elogios a polícia pelo desempenho após passar pelo treinamento no programa internacional da “agency for international development” (LEAL, 2012, p.317). Os discursos de alguns políticos a exemplo do vereador Marcos Mélega, atribuía a greve a uma conspiração encabeçada pelo presidente João Goulart com a finalidade de ameaçar a ordem vigente. O quadro parecia indicar que não se tratava apenas de uma repressão a greve, mas de uma preparação para o golpe.

A greve que não ocorreu

Uma nova greve solicitada pelo CGT estava prevista para acontecer no dia 31 de março, no sindicato dos estivadores. Enquanto isso, no sindicato dos metalúrgicos e dos

têxteis não foi realizada assembleia sindical, pois diante daquele quadro, o clima já era bastante defensivo, a repressão já tinha se instalado em grande escala. Em São Paulo conseguiram parar: os ferroviários, os prontuários de Santos e os metalúrgicos da Cosipa. Já no Rio de Janeiro, efetuaram paralisação categorias como: ferroviários, metalúrgicos, portuários, bancários e têxteis.

Contudo, a greve não dispôs de apoio dos militares e o quadro de repressão ganhou corpo em um momento em que os trabalhadores não estavam prontos para um ato de enfrentamento. É o que diz Leal:

Estava em jogo o problema de um duro enfrentamento com o exército, as forças públicas estaduais, todas as forças políticas e sociais arregimentados pelo “complexo Ipês-Ibad”. O movimento sindical e a classe trabalhadora não estavam preparados para isso (LEAL, 2011, p.321).

1.2 As Ligas Camponesas

Apesar da consolidação das leis trabalhistas já preverem a sindicalização rural durante a década de 1950, os blocos agrários exerciam pressões para barrar os trabalhadores de terem o suporte dessa forma de organização. Assim sendo, no Engenho Galiléia, localizado em vitória de Santo Antão, no estado de Pernambuco, os foreiros foram responsáveis por criarem uma associação de ajuda mútua, a partir dessa associação, eles visavam lutar por melhores condições e lidarem com problemas como o atraso do pagamento, ou mesmo a questão dos enterros dos mortos, que nesse período ainda aconteciam em caixão coletivo. Uma vez criada a associação, foi enviada uma carta-convite para o senhor de engenho Oscar Beltrão, para que ele ocupasse o cargo de honra. Para o descontentamento de Oscar Beltrão, ele tomava conhecimento nessa carta que os trabalhadores passariam a estarem acompanhado por advogado, além da carta-convite constar a criação de uma escola:

Em outros termos, ao senhor de engenho era dado conhecimento que seus trabalhadores estavam construindo outras estratégias para enfrentar seus problemas de vida e trabalho. De forma explícita, sem subterfúgios, estavam sendo levadas ao conhecimento do senhor práticas que sinalizavam com a ruptura do pacto paternalista e de compadrio que cimentava as relações de exploração. Contratar um advogado era uma forma de dizer ao senhor que a relação de direitos e deveres entre o dono da terra e os trabalhadores não seria mais estabelecida apenas verbalmente ou por meio da política do que eram considerados “pequenos favores” (MONTENEGRO, 2012, p.395).

Após tomar conhecimento, Oscar Beltrão logo impõe que os trabalhadores descartassem a associação. Os trabalhadores resistem a exigência do senhor de engenho

e logo essa oposição se transforma em um conflito de dimensão maior. Visando se fortalecer, esses trabalhadores procuraram apoio de políticos e advogados, é nesse contexto que eles têm o primeiro contato com o advogado e deputado estadual Francisco Julião.

As ligas camponesas já existiam desde a década de 1940, quando foi criada pelo Partido Comunista, contudo, é a partir do encontro entre esses trabalhadores rurais e o Francisco Julião que as ligas ganham mais forças, se tornando uma ameaça a dita ordem cuja a principal característica era a exploração. Posteriormente a luta dos trabalhadores viria a repercutir nacionalmente e internacionalmente. Um dos jornalistas que realizou reportagens sobre a luta dos trabalhadores rurais foi o Antônio Callado, que visitou estados do Nordeste a pedido do Conselho de Desenvolvimento Econômico do Nordeste (Condene). Nas suas reportagens estavam presentes denúncias como a indústria da seca, o fato de a criação dos açudes apenas servirem aos latifundiários, além de apresentar a sociedade agrícola e pecuária dos plantadores de Pernambuco (SAPPP), e a questão das mobilizações referente ao pedido de desapropriação de engenho.

Embora as lutas dos trabalhadores fossem alvo de uma série de ameaças que lhes associavam ao comunismo, a ameaça a ordem e o princípio da propriedade, elas cada vez mais se ampliaram, e para muitos se tornavam um símbolo de resistência:

As mobilizações públicas de camponeses eram uma constante. No 1º de maio de 1956, Francisco Julião mobilizou 600 camponeses para participar das comemorações em Recife. Em 1958, 3.000 participam do Primeiro Congresso de Lavradores, Trabalhadores Agrícolas e Pescadores. Estes últimos, aliás, caminharam até a Assembleia Legislativa, que dedicou uma sessão à questão da Reforma Agrária (MONTENEGRO, 2004, p.400).

As transformações que as ligas camponesas induziram encontra a resistência por partes dos setores dominantes, um exemplo disso é o episódio em que um policial militar prende Francisco Julião, além de cortar a ligação entre Recife e Vitória de Santo Antão. Nesse quadro, estava sendo realizada uma reunião entre Julião e os moradores da Galiléia, a atitude do policial militar tinha a finalidade de cortar a comunicação entre aqueles camponeses e os integrantes do conselho regional das ligas. Após ser levado preso à Recife, Julião é libertado e uma semana depois retorna novamente a Galiléia, desta vez acompanhado por outros deputados, mas novamente é reprimido, neste segundo caso, a partir da ação de pistoleiros a mando dos proprietários.

Em outro episódio, no ano de 1959, Francisco Julião e Antônio Callado foram acionados na Lei de Segurança Nacional por iniciativa dos proprietários. Na ocasião, havia sido movida uma decisão a favor da desocupação dos moradores da Galiléia que permaneciam em débito, assim, tanto Julião quanto Callado, foram acusados de estarem incentivando o não cumprimento dessa desocupação. Uma vez publicada a medida de desocupação da Galiléia, a disputa entre a SAPPP e os proprietários ganhava mais combustível. Em razão da pressão que os trabalhadores exerceram, o projeto de desapropriação da Galiléia foi novamente trazido à tona, enquanto isso, Julião declarava que se os moradores da Galiléia fossem novamente submetidos a uma nova injustiça, a consequência poderia ser um derramamento de sangue. As mobilizações foram eficientes em gerar pressão ao governo que acaba cedendo e assinando a desapropriação. Nessa mesma conjuntura, também acontece a aprovação da criação da Sudene, que contribuía ainda mais para novas transformações nas relações arcaicas presentes no Nordeste. A importância da Sudene estava inserida no projeto de modernização do país, mas ainda assim, para alguns tratava-se de um interesse por iniciativas comunistas:

O Nordeste precisava modernizar-se, combater a corrupção das oligarquias que utilizavam os recursos públicos para projetos particulares, e possibilitar ao seu trabalhador rural tornar-se cidadão. Em torno dessa verdade é que o governo federal projetou a Operação Nordeste e aprovou a Sudene. Mas, para muitos que combatiam qualquer mudança, todas estas propostas eram indicativas de iniciativas comunistas (MONTENEGRO, 2012, p.403).

As ligas camponesas passaram a cada vez mais estarem presentes nos debates nacionais, contando com apoio diversos, a exemplo do próprio Antônio Callado. Outro ponto a se considerar é que com a Revolução Cubana em 1959, Cuba passa a influenciar os discursos da esquerda brasileira, de maneira que vai reforçar os discursos dos grupos dominantes a respeito de uma possível ameaça comunista, esse aspecto vai ser usado como justificativa posteriormente para a consolidação do golpe de 1964:

A luta dos trabalhadores por direito à cidadania era transformada, por grande parte da imprensa e por diversas instituições da sociedade civil, em um grande medo, em um grande perigo que ameaçava a todos. Assim, de forma gradativa, eram elaboradas as condições que justificariam a ruptura do pacto constitucional (MONTENEGRO, 2012, p.407).

Dada a importância da liderança de Francisco Julião dentro das ligas camponesas temos o início de uma nova vertente no seio do movimento camponês,

assim, é importante considerar essas diferenças internas uma vez que o movimento camponês não consistia em algo homogêneo. Além da vertente “Julianista”, havia também a vertente dos comunistas que estavam alinhados as diretrizes do PCB. Enquanto que os “Julianistas” propunham uma reforma agrária radical “na lei ou na marra”, em grande medida influenciados pela experiência da revolução cubana em 1959; os comunistas, por sua vez, possuíam divergências teóricas e práticas, defendendo uma reforma agrária mais contida, um projeto de reforma que embarcaria apenas terras dos Estados e grandes propriedades que estivessem incultas. Assim, na prática, os comunistas acabavam jogando a luta contra os latifúndios para um segundo plano, enquanto priorizava a luta contra o imperialismo. Contudo, como destacam o historiador Carlos Esteves e a historiadora Márcia Motta (MOTTA, ESTEVES, 2009, p.252), A oposição entre estas duas vertentes é complexa e não significou sempre duas vertentes inconciliáveis, talvez o maior exemplo tenha sido o João Pedro Teixeira, que foi líder das ligas camponesas de Sapé, na Paraíba, e que se influenciou por ambas vertentes, a do PCB (partido em que ele militava), mas também a de Francisco Julião. O golpe de 1964 representou, portanto, a interrupção das reformas de base, incluindo a própria reforma agrária, a mais temida pelos militares.

1.3 O movimento estudantil

Durante o final da década de 1940 e início da década de 1950, momento este no qual na UNE prevalecia a hegemonia dos estudantes associados ao Partido Socialista Brasileiro, o movimento estudantil representou uma força decisiva na luta pelo patrimônio brasileiro, sendo o principal exemplo a campanha “O PETRÓLEO É NOSSO”. Conjuntamente com os estudantes, a causa conseguiu reunir setores como: intelectuais, artistas, trabalhadores, militares nacionalistas e os militantes socialistas. O engajamento desses setores visava se opor a exploração do petróleo brasileiro pelas empresas estrangeiras. A pressão exercida por essa causa, que conseguiu um amplo apoio da população, levou o presidente Getúlio Vargas a assinar em outubro de 1953 a lei de nº 2004.

A luta estudantil no Brasil não estava ligada somente aos estudantes universitários, mas também aos grupos secundaristas, que já participavam há muito tempo dos debates políticos, mas que tiveram sua entidade nacional fundada apenas no

ano de 1948. Uma das lutas mais importantes ligadas aos secundaristas era a luta pela meia-entrada e meia-passagem.

A meia-passagem e a meia-entrada eram as bandeiras tradicionais dos secundaristas. Além delas, todos os anos o movimento secundarista lutava contra o aumento das mensalidades escolares dos estabelecimentos particulares. Essa era uma luta importante porque eram poucos os colégios estaduais que tinham o curso chamado colegial, equivalente ao ensino médio. Na época, o curso era dividido em clássico e científico. Em São Paulo, por exemplo, segundo Dyneas Aguiar (que foi presidente da União dos Estudantes Secundaristas Paulistanos) apenas um colégio estadual tinha o curso colegial: o colégio Roosevelt. Assim, a luta contra o aumento das anuidades e taxas escolares era de grande importância para a maioria dos estudantes secundarista (ARAUJO, 2007, p.69).

Além da pauta da meia-passagem e meia-entrada, os secundaristas também levantaram outro importante posicionamento se colocando contra o envio de tropas brasileiras para lutar na Coreia. Embora os secundaristas permanecessem ativamente participando do cenário político, estes enfrentavam uma rotina exaustiva de provas, preparação para o vestibular e a procura de emprego, de modo que precisavam de apoio político para manter a estabilidade de suas atuações, entre os grupos que prestavam esse apoio se destacava a União da Juventude Comunista (UJC), grupo associado ao PCB. Entre os nomes que compunha a militância dos secundaristas estavam presentes figuras como: Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Paulo de Tarso Santos, Sepúlveda Pertence, Florestan Fernandes e o próprio Gianfrancesco Guarnieri.

No recorte que se estende de 1950 à 1960, a UNE viveu o que muitos entendem como sua fase “liberal”, esse período, que se inicia com o Olavo Jardim Campos, eleito para presidência, colocando um fim na hegemonia dos socialistas. O grupo conservador que se manteve hegemônico no poder da direção da UNE era bastante crítico aos socialistas por considerarem que estes focavam mais nas questões nacionais do que propriamente nas questões estudantis. Os socialistas só voltariam a dirigir a UNE em 1956, no mesmo ano em que chega ao poder o presidente Juscelino Kubitschek. A nova presidência do Brasil é marcada pelo projeto de desenvolvimento econômico proposto pelo novo governo e chamado de “nacional-desenvolvimentismo”. O projeto previa o Plano de Metas, que incluía investimentos em inúmeros setores como: indústria de base, transporte, educação e energia. É a partir desse projeto de desenvolvimento que também tem início a construção de Brasília, tudo isso ao custo do aumento da dívida pública e da inflação.

Nessa nova fase da UNE, a principal pauta que os estudantes levantaram foi a da reforma do ensino universitário e sua democratização. Essa luta se inicia no ano de 1957, quando a UNE realiza o I Seminário de Reforma de Ensino, e ganha ainda mais corpo após o I seminário Latino-Americano de Reforma do Ensino Superior, que ocorreu na Bahia, no ano de 1960:

A luta pela reforma universitária era uma luta antiga da UNE. O debate sobre o tema começa em 1957. Em 1960, na Bahia, ocorreu uma reunião de entidades de vários países da América Latina: O I seminário Latino-Americano de reformas e democratização do ensino superior. Nesse seminário, os estudantes latino-americanos firmaram um compromisso de luta pela democratização do ensino universitário. E, a partir da posse de João Goulart, com a emergência da campanha pelas reformas de base, a luta pela reforma universitária ganhou um grande destaque. Efetivamente, o movimento estudantil pensava a reforma universitária como parte das reformas de base, ou seja, como parte de um projeto político mais geral no país (ARAUJO, 2007, p.102).

Na década de 1950, as organizações com influência católica, a exemplo da Ação Católica, ganham forças em razão da aproximação que a igreja passava a ter com o mundo moderno e seus problemas sociais. Esse fenômeno estava presente em muitos lugares do mundo, como na França a partir do movimento dos “padres operários”. Dessa maneira, acabou também ecoando no Brasil, com a Juventude Universitária Católica (JUC), por exemplo, da qual fazia parte nomes como: Aldo Arantes, Vinícius Caldeira Brandt e Herbert de Sousa. A JUC cresce na década de 1960 passando a disputar a hegemonia dentro do movimento estudantil. No ano de 1963, ocorre uma cisão dentro da JUC, um grupo expulso da organização acaba criando o Ação Popular (AP). Nascido a partir de ex-membros, o AP rompeu com a hierarquia católica, embora tenha se aproximado de um ideal de “socialismo humanista”, ainda bastante influenciado pelo catolicismo.

Além da AP, outros novos grupos surgiram a partir de 1961 (ano em que é eleito Aldo Arantes para presidência da UNE). Ainda em 1961, é criada a organização revolucionária marxista (ORM), acirrada a disputa da hegemonia com o PCB, este grupo acusava o PCB de ser reformista e se opôs a ideia de uma etapa de transição para se chegar a revolução brasileira. Já no ano de 1962, uma nova cisão acontece, desta vez no PCB, nascendo a partir dela o Partido Comunista do Brasil (PCdo B). Esse novo partido critica a forma de luta pacífica na qual o PCB adotava para garantir as reformas de base, e no lugar disso, sugere a estratégia da luta armada.

O ano de 1960 representa um grande marco no movimento estudantil, é nesta data que é criado o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. O CPC tinha a finalidade de estimular a produção de uma arte popular engajada seja no cinema, na música, artes plásticas, literatura ou teatro. A história, os intelectuais envolvidos e a produção do CPC serão alguns dos assuntos do próximo capítulo.

CAPÍTULO II

CULTURA POPULAR REVOLUCIONÁRIA (1950-1968)

Em “Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)”, o historiador brasileiro Marcos Napolitano mostra como a burguesia paulista insatisfeita com as produções culturais que eram vinculadas, vai trazer um novo projeto de cultura para o Brasil, no final da década de 1940. A base de sua insatisfação estava no conteúdo das produções e em quem eram os representados: as camadas populares. Em grande medida as produções representavam “pessoas pobres, lutando pela vida, ou tipo debochados e cafajestes, malandros que fugiam às normas de conduta da burguesia” (NAPOLITANO, 2001, p.17). Dessa forma, para burguesia, estes conteúdos representavam o subdesenvolvimento e o atraso sociocultural, portanto, era preciso serem superados com um novo projeto de cultura, que permitisse exibir a face “civilizada” e “educada” do povo brasileiro. É por intermédio dessa crítica que algumas camadas da sociedade passaram a produzir um outro projeto de cultura, desta vez, representando as normas burguesas e se assemelhando a cultura dos Estados Unidos e Europa. Nesse cenário, principalmente em São Paulo, teve início um processo de atualização das técnicas, das formas, dos conteúdos e das tecnologias referentes as produções artísticas. Essa tendência abrangeu diversos segmentos da arte: o cinema, com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz; o teatro, com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); e as artes plásticas, com a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna (MAM).

O TBC foi criado no ano de 1948 pelo industrial italiano Franco Zampari, o teatro tinha a finalidade de trazer o “padrão internacional” para o Brasil, dessa forma, foram lançadas à luz peças de autores como: Sartre, Tennessee Williams, M. Gorki e Pirandello, Arthur Miller e outros. Além dos autores internacionais também foram encenados brasileiros como: Dias Gomes, Jorge Andrade e Abílio Pereira de Almeida. Aliado a isso, o TBC também recebeu inúmeros profissionais estrangeiros, que incluía diretores e técnicos.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, por sua vez, foi fundada no final de 1949, pelo industrial Francisco Matarazzo e o produtor italiano Franco Zampari. Ela foi criada, assim como o TBC, com a finalidade de formar o gosto dos expectadores, mas indo ainda mais longe que o TBC, ela também queria competir com Hollywood,

procurando atingir os níveis dos filmes estadunidenses. A companhia produziu filmes até o ano de 1954, entre eles estavam presentes sucessos como: “Tico Tico no Fubá” (de 1952), “Sinhá Moça” (1953), “Caiçara” (1950), “Florados na Serra” (1954) e “O Cangaceiro” (1953).

Já no âmbito das artes plásticas, havia uma preocupação em alcançar representações mais contemporâneas, ao mesmo tempo que existia uma grande valorização dos artistas internacionais como: Van Gogh, Renoir e Degas. É nesse sentido que é criado o MASP no ano de 1947, assim, o “povo brasileiro” podia prestigiar as obras internacionais sem precisar viajar para o exterior. No ano seguinte a criação do MASP é também criado o MAM, que focava nas novas tendências artísticas além de também ficar antenado aos eventos internacionais como a bienal.

Um dos elementos importantes que acalorou os debates a respeito dos caminhos que a arte deveria seguir foi o contato com as obras abstratas do suíço Max Bill, contato este, fruto da bienal realizada em São Paulo no ano de 1951. Esses debates serviam para acirrar a busca por novas atualizações na produção artística, e isso levou ao advento da proposta concretista que gerou grande impacto no ano de 1956. A estética concretista de início se destacou nas artes plásticas e posteriormente abrangeu vários âmbitos da arte, buscando a abstração racionalista, geométrica e antiintuitiva.

Na conjuntura pós Segunda Guerra Mundial da década de 1950, o Partido Comunista gerou forte influência nos intelectuais de esquerda. Por decorrência da vitória da União Soviética, bem como pela forte resistência em países como Itália, França e Iugoslávia, muitos intelectuais se aproximaram do PC. No Brasil, a atividade do partido foi interrompida pelo presidente Eurico Gaspar Dutra entre os anos de 1946 a 1950, que colocou o PC na ilegalidade e cortou relações com a União Soviética.

Na União Soviética se consolidou uma doutrina estética e política chamada de “realismo socialista”. Essa doutrina nasceu no final da década de 1940 com o político soviético Andrei Jdanov e acabou sendo a base das diretrizes culturais do PC, ela se fundamenta em alguns princípios, são eles:

A arte deveria ser feita a partir de uma linguagem simples e direta, quase naturalista; o conteúdo deveria ser portador de alguma mensagem exortativa e modelar para as lutas populares; os heróis e protagonistas “do bem” deveria ser figuras simples, positivas e otimistas, dispostos à luta e ao sacrifício em nome do coletivo; os valores nacionais e populares, folclóricos, deveriam ser fundidos com

ideais humanistas e cosmopolitas, herdados da arte ocidental dos séculos XVIII e XIX (NAPOLITANO, 2001, p.24).

Assim sendo, a partir de 1947, essa doutrina passa a conduzir a base das produções culturais também do PC brasileiro. Desta forma, conjuntamente com o realismo socialista o PC influenciou vários âmbitos da arte no Brasil, sobretudo, a literatura e a dramaturgia. Entre os intelectuais que atuaram com essa proposta estavam presentes: Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Oduvaldo Vianna, Jorge Amado, Gianfrancesco Guarnieri, e outros. As produções culturais passaram a representar as camadas populares como protagonistas, se tornaram comuns personagens como: operários, camponeses, prostitutas. Aliado a isso, antagonistas como: políticos, coronéis e capitalistas.

Na década de 1950, a esquerda procurou uma produção artística diferente do que ocorria até então, quando era ainda muito comercial. Se distanciando dessa tendência comercial e influenciado por críticos de cinema ligado ao PCB, surge um novo conceito de cinema. Entre os filmes produzidos por intermédio dessas diretrizes estão “Rio, 40 Graus” e “Rio, Zona Norte” do diretor Nelson Pereira dos Santos. O primeiro, inclusive, chegou a ser censurado na época, pois tinha como foco os problemas sociais do país ambientados no Rio de Janeiro, com um enredo que girava em torno de cinco jovens favelados enfrentando as durezas de uma sociedade excludente. Ele só é lançado no ano de 1955, em razão das pressões exercidas pelos intelectuais a partir de uma campanha pública.

Enquanto isso, o teatro também passava por transformações que iriam resultar no surgimento de uma postura engajada à esquerda. Essa transformação se inicia por uma ruptura de membros dentro do TBC, insatisfeitos com aquele teatro burguês, Ruggero Jacobi e Carla Civelli criam um novo grupo: o Teatro Paulista do Estudante (grupo do qual fez parte Gianfrancesco Guarnieri). Três anos depois, uma nova ruptura ocorre dentro do TBC, dessa nova ruptura nasce o Teatro Arena, fundado pelo diretor José Renato em 1953, em São Paulo. O TPE acaba se aproximando do Teatro Arena e dessa aproximação se inicia uma nova fase do teatro brasileiro. Esse novo teatro expõe suas diretrizes no II festival de Teatro Amador que aconteceu no ano de 1956, orientado pelos seguintes princípios:

Para um verdadeiro teatro popular, era preciso provocar um desentorpecimento do espectador. A emoção e a identificação provocada pela encenação realista dos dramas sociais e humanos

deveria ser a base do desentorpecimento e da criação de uma consciência nacional emancipadores. Portanto, nessa perspectiva, a arte deveria buscar uma expressão que provocasse emoção, sem que se dissolvesse no melodrama sentimental. O despojamento e a simplicidade da forma, aliado ao drama humano pungente, seria o contraponto do melodrama alienado, considerado burguês, pois só representava problemas individuais ou dramas privados (NAPOLITANO, 2001, p.28).

É colocando em prática esses princípios que é encenado no ano de 1958 a peça “Eles não usam Black-Tie” de Gianfrancesco Guarnieri. A peça conta a história de um jovem operário (Tião) que decide noivar com a sua namorada que engravidou, tendo, portanto, que garantir um futuro para ela e para seu filho. No decorrer de seu noivado está ocorrendo a preparação de uma greve na fábrica que ele e seu pai (Otávio) trabalha, sendo o seu pai um dos líderes da greve que por fim é aprovada por assembleia. Diante desse cenário, Tião se vê no dilema de furar ou não a greve. É posto então, o conflito entre duas perspectivas de sair da situação que está dada: uma coletiva, que significaria aderir a sua classe, e uma individual, que significaria furar a greve e procurar por sua ascensão de maneira individual.

Com o sucesso que a peça “Eles não usam Black Tie” alcançou, o Teatro Arena foi para o Rio de Janeiro para que a peça fosse encenada atingindo um novo público, neste quadro, Oduvaldo Vianna optou por permanecer no Rio de Janeiro para que ele pudesse dar continuidade ao projeto de um teatro feito para classe trabalhadora. É nesse projeto que Vianna monta sua primeira peça no Rio de Janeiro, o musical “A Mais-Valia Vai Acabar seu Edgar”, encenada no Teatro Arena da Faculdade de Arquitetura, na Praia Vermelha. Não demorou muito para o teatro virar um ponto de encontro que reunia inúmeros jovens estudantes e artistas, entre eles nomes como: Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Leon Hirszman. Com uma cena artística bastante promissora, Vianna conjuntamente com Hirszman e Jabor, tentou elaborar uma ideia para aproveitar a cena e a fazê-la durar. Primeiramente, eles pensaram em criar um curso de filosofia, a ideia de fato foi posta em prática e continuou mantendo uma boa movimentação. Contudo, ao se perceber que existia naqueles frequentadores do Arena e do curso de filosofia um perfil predominante, pois eram estes no geral jovens ligados a arte, e compartilhavam em comum um desejo de produzir arte, surgiu a ideia de criar o CPC.

De acordo com Carlos Estevão (ARAUJO, 2007, p.109), o CPC tinha influência do já existente Movimento de Cultura Popular (MCP). Porém, embora o MCP tenha servido de inspiração para o CPC, eles tinham posições muito distintas relacionadas aos

debates em torno da relação entre cultura, “povo” e projeto político. O MCP tinha como uma das suas principais figuras o educador Paulo Freire, Freire possuía a visão de que os populares já detinham sua própria cultura e sabedoria, não precisavam que lhes fossem transmitidos cultura. Já o CPC, por sua vez, tinha como finalidade justamente transmitir uma cultura para os populares, para que com essa cultura eles pudessem atuar na transformação da realidade brasileira, isso porque o CPC utilizava a arte como um instrumento em prol de um projeto revolucionário. Essa posição do CPC posteriormente lhe rendeu críticas, com acusações de possuir uma postura de dogmatismo.

Ao longo do tempo o CPC foi se espalhando para outros estados, foram fundados CPC’s na Bahia, no Rio Grande do Sul, Minas Gerais e outros. Cada área da arte possuía seu próprio departamento e cada departamento um diretor, a exemplo de Vianna, como diretor do departamento de teatro; Leon Hirszman, como diretor do departamento de cinema; e Carlos de Lyra, responsável pela direção do departamento de música.

A forma financeira que o CPC tinha para se manter era a aposta nas atividades culturais, o CPC possuía até mesmo vinculação com uma distribuidora: a PRODAC. Além das vendas de materiais artísticos por intermédio dessa distribuidora, também eram realizados shows e eventos nos quais também se vendiam bastantes discos e livros.

Em um cenário no qual se era necessário cada vez mais trazer à tona as pautas estudantis, e dado o fato que a UNE estava muito limitada a região centro-sul, surge a UNE-volante que tinha como objetivo a divulgação das pautas dos estudantes ao mesmo tempo que levava a UNE para cada canto do Brasil, o que implicava em um fortalecimento do movimento estudantil que assustava os grupos conservadores:

Em todas as cidades onde chegava, a UNE-Volante realizava assembleias, reuniões com lideranças estudantis, discussões sobre a reforma universitária, vendia seus livros e discos e apresentava peças do CPC. A mobilização gerada pela UNE-Volante foi tão grande que assustou alguns segmentos mais conservadores da sociedade brasileira. Como Lembra Aldo Arantes: “o Jornal O Globo passou a desencadear uma campanha contra a UNE, dizendo que a UNE estava ‘comunizando’ o Brasil” (ARAUJO, 2007, p.113).

Além das pautas, a UNE-volante conseguia também levar várias apresentações do CPC para diversos lugares do país, foi assim que o CPC conseguiu apresentar Brasil

à fora peças como: “A História do Formiguinha ou Deus Ajuda os Bão”, “Auto dos 99%” e “Brasil, Versão Brasileira”.

No ano de 1962 é a vez de outra figura importante entrar para o CPC: o poeta Ferreira Gullar. Gullar é convidado pelo Oduvaldo Vianna, que tinha o projeto de produzir uma peça que tivesse a reforma agrária como tema principal, sendo a peça escrita por intermédio da literatura de cordel, daí a importância em convidar Gullar para integrar o CPC.

Os debates referentes a relação da arte e a política vão acabar gerando uma cisão dentro do CPC, por discordar da concepção da arte como um instrumento de um projeto político revolucionário, alguns artistas vão romper com o CPC, e inspirados em movimentos cinematográficos da Itália e da França vão criar seu próprio movimento, assim nasce o Cinema Novo no final da década de 1960. Ainda assim tiveram casos de artistas que vagaram pelo Cinema Novo sem que tivessem que abandonar o CPC para isso, é o caso de Leon Hirszman.

Internacionalmente existiam dois movimentos cinematográficos que eram bastante valorizados pelos críticos de cinema: o Neorealismo italiano e a *Nouvelle vague* francesa. Ambos ligados à estética que valorizava um estilo despojado, com uso de imagens e personagens bastante naturais, somado a isso, eram movimentos que estavam alheios aos grandes estúdios. Esses dois movimentos vão influenciar uma série de cineastas brasileiros que vão criar o novo conceito de cinema conhecido como “Cinema Novo”. O Cinema Novo teve como finalidade expor a realidade brasileira sem romantização, a partir de uma linguagem bastante crua, daí sua inovação, pois, até então o cinema estava muito ligado ao glamour hollywoodiano. Em razão disso, é possível notar que temas como os problemas sociais, a desigualdade, o Nordeste e as favelas brasileiras vão protagonizar o foco de muitos filmes desse novo movimento. Entre os principais sucessos é possível citar “Barravento” (1960), do diretor Glauber Rocha; “Os Fuzis” (1964), de Ruy Guerra ; “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos ; e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), também de Glauber Rocha. No ano de 1965, Glauber Rocha publicou um manifesto onde ele expôs um dos princípios que nortearam esse novo conceito de cinema: a estética da fome.

Glauber defendia a ideia de que a fome era o nervo da sociedade subdesenvolvida, denunciando um tipo de cinema que ora escondia, ora estilizada a miséria e a fome. Para ele, só o cinema novo soube

captar essa fome na forma de imagens sujas, agressivas, toscas, cheias de violência simbólicas (NAPOLITANO, 2001, p.46).

O advento do Cinema Novo coincide com o mesmo período que tem início a Bossa Nova, é com o LP “Chega de Saudade” do músico João Gilberto que nasce esse novo conceito musical, a partir da junção do samba com o cool jazz. Além de João Gilberto, ficaram famosos nomes como: Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, e outros. Durante os anos de 1959 e 1960, a Bossa Nova foi se estendendo e cada vez mais protagonizando os ambientes musicais sofisticados. Enquanto que as camadas populares a princípio não gostaram do novo gênero, a classe média, e sobretudo os ouvintes de jazz norte-americano abraçaram a Bossa Nova. Por ela ter um “olhar de zona sul” ignorando os dilemas dos populares, estudantes ligados a esquerda nacionalista tentaram aproximá-la para uma postura engajada. Isso acontece entre os anos de 1960 e 1961, momento em que são lançadas músicas bossa-novistas politizadas, como: “Zelão”, do músico Sérgio Ricardo, e “Quem quiser encontrar o amor” da parceria de Geraldo Vandré e Carlos Lyra.

Sob a direção de Carlos Lyra, o departamento de música do CPC conseguiu lançar vários músicos até então desconhecidos, eles eram buscados nos morros, incentivados e posteriormente muito deles tornaram-se grandes nomes da música brasileira, é o caso de: Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti. Além disso, o CPC conseguiu produzir um importante disco intitulado “O Povo Canta”, o disco foi muito bem recebido e o dinheiro oriundo da sua venda ajudou a fortalecer outros projetos: a produção do filme “Cinco Vezes Favela” e a construção do teatro da UNE.

O primeiro filme da UNE foi o intitulado “Cinco Vezes Favela”. O filme tinha como ambientação as favelas do Rio de Janeiro, ele reunia na sua estrutura 5 curtas, cada um dirigido por um diretor diferente, eram eles: Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Cacá Diegues, Miguel Farias e Leon Hirszman. O segundo filme produzido pelo CPC seria o “Cabra Marcado para Morrer” dirigido por Eduardo Coutinho, que por decorrência do golpe acabou tendo sua produção interrompida só conseguindo retomar o projeto em 1981, e logo depois, lançado em 1984.

Para entender o que acontecia no teatro é preciso fazer uma digressão até “Eles não usam Black-Tie”. A peça foi encenada em 1958, em um momento no qual o Teatro Arena estava assolado em uma grande crise, assim, com o sucesso que a peça alcançou ficando mais de um ano em cartaz, o Arena pôde se refazer. De acordo com Iná

Camargo, a novidade da peça estava na sua proposta de tema que pela primeira vez tinha como protagonista a classe trabalhadora (COSTA, 2016, p.19). Com todo seu sucesso que se refletiu na crítica, na imprensa e comercialmente, a peça também conseguiu renovar o interesse e a busca por novas revelações na dramaturgia brasileira.

O tema da peça apesar de uma novidade dentro da dramaturgia brasileira não era uma novidade em outros lugares do mundo, a exemplo do teatro europeu que já o abordava com os naturalistas. Quando a forma do drama burguês entra em crise, inúmeros dramaturgos vão buscar novas experimentações, e buscando o eixo temático do proletariado, se evidencia a necessidade de superar a forma dramática. É importante destacar que até a encenação de “Eles Não Usam Black-Tie”, a dramaturgia de Bertolt Brecht ainda não era bem vinculada no Brasil, se restringindo apenas a um pequeno grupo de especialistas, portanto, dificilmente Gianfrancesco Guarnieri teve contato com sua obra anteriormente a estréia de sua peça, logo, não teve contato com o chamado “Teatro “Épico” que recebeu justamente em Brecht sua forma mais completa.

Como todo drama a peça é dividida em atos, no primeiro ato temos em cena o planejamento de uma greve que por fim é aprovada na assembléia, é também nesse ato que tomamos conhecimento da gravidez da personagem Maria (esposa de Tião); o segundo ato se estabelece em meios as preparações para a concretização da greve, momento em que os trabalhadores (incluindo Tião) decidem por participar ou furar a greve; por fim, no terceiro ato temos a vitória da greve, e as consequências que sucedem seus participantes e não participantes.

A escolha da forma dramática para tratar de uma peça que tem como eixo central o acontecimento de uma greve traz inúmeros problemas devido as limitações da forma, talvez um dos melhores exemplos seja a limitação espacial. Toda a peça se passa no barraco da família, desse modo, ocorre uma perda de peso nas cenas mais importantes da peça, pois elas se passam externamente. Assim, enquanto ocorre a assembleia que decide pela greve, a cena se volta para a festa de noivado; enquanto ocorre a ação de piquete, a cena se volta para Romana realizando seus trabalhos domésticos; e enquanto Romana vai defender a libertação de Otavio, em cena se tem o Tião conversando com seu cunhado.

Embora a luta de classe já estivesse presente no teatro brasileiro desde da década de 1930, quando por exemplo é encenada “Deus lhe Pague” de Joracy Camargo, o tema

sempre aparecia de maneira secundária, o foco sempre estava antenado aos interesses e comportamento da classe dominante. O interesse de Guarnieri em encenar a classe trabalhadora como protagonista pode ser entendido quando analisamos suas ligações políticas, o dramaturgo fazia parte do PCB que por sua vez, estava envolvido na ascensão da classe trabalhadora durante a década de 1950. Com uma conjuntura que contava com a ampliação das organizações sindicais, bem como as formações de federações e confederações. Dessa maneira, Guarnieri utilizou desse cenário de lutas sociais como eixo temático ao mesmo tempo que escolheu para encenação a forma dramática, que era ainda bastante valorizada na época entre consumidores e críticos.

É dentro dessa contradição entre forma e conteúdo que podemos entender o sucesso da peça, que por um lado conseguiu agradar a crítica por ter empregado a forma dramática, e por outro, pela inovação do conteúdo, conseguiu trazer um novo público para o teatro, principalmente indivíduos simpatizante das lutas dos trabalhadores.

A verdade de “Eles não usam Black-tie” reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista). A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contida pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado – do PCB, em sua política de aliança de classes, passando pelo PTB, o principal instrumento de intervenção governamental nas organizações trabalhistas, aos sindicatos, federações e confederações devidamente controlados pelo ministério do trabalho. 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, 2016, p.39).

Um dos frutos concedidos pelo sucesso de “Eles Não Usam Black-Tie” foi a possibilidade do grupo Arena realizar o seminário de dramaturgia, onde foram levantadas discussões ligadas a estética e a política, e a realização de novas pesquisas. Aliado a isso, é ainda em 1958 que acontece a montagem da peça “A Alma Boa de Setsuan” por Maria Della Costa, peça que trouxe à tona as discussões que envolviam o trabalho de Brecht. Apesar da obra contar com incentivo do seminário de dramaturgia, a recepção da obra de Brecht não foi homogênea, houve quem também a exemplo do crítico Décio de Almeida Prado, não olhasse as novidades trazidas pela obra de Brecht com bons olhos. Os argumentos eram ora estéticos, atribuindo que o Teatro Épico representava um empobrecimento da linguagem teatral, ora políticos, atacando o viés comunista presente em sua obra. Com o sucesso da peça do Guarnieri que acabou evidenciando a crise do drama e despertando o interesse pelos temas ligados a classe

trabalhadora, e com a chegada da obra de Brecht no Brasil, foi aberto espaço para a propagação do Teatro Épico que teve sua primeira experiência a partir do dramaturgo Augusto Boal, com sua peça intitulada “Revolução na América do Sul” (1960).

Em diálogo com a conjuntura política da sua época, onde muitos acreditavam que a revolução se aproximava, o Augusto Boal através da peça “Revolução na América do Sul” sugere que na verdade aquilo que está em percurso é uma contrarrevolução. Ao analisar peças como “Eles Não Usam Black-tie” e “Revolução na América do Sul”, assim como as que lhes sucedem, é preciso notar como os temas e as discussões dialogavam com as suas conjunturas políticas, pois, por intermédio da produção artística os intelectuais estavam analisando a realidade brasileira, não é atoa que as peças tratam do que tratam.

A peça tem início com o diálogo de dois operários, um deles (José da Silva) se vê obrigado a pedir um aumento salarial para conseguir se alimentar e alimentar sua família, mas ao pedir esse aumento ele não só é negado como também posteriormente José da Silva é despedido. O outro personagem (Zequinha) sugere a proposta de se fazer uma revolução. Após se dirigir a câmara dos deputados e novamente as suas demandas não serem ouvidas, tem início a articulação de uma alternativa revolucionária. Embora o próprio título da peça sugira o acontecimento de uma revolução, o que se mostra nos acontecimentos seguintes é que na verdade o que estava dado era uma contrarrevolução.

Em uma das cenas mais importantes da peça o personagem José da Silva se depara com o constante aumento do custo de vida, de modo que a alta dos preços lhe faz não ter acesso até mesmo aos produtos alimentícios. Ao tratar desse tema em cena, Boal escolhe expor a versão da classe dominante, nesse sentido, a peça coloca em questão a impossibilidade de a classe trabalhadora pedir melhores condições de trabalho, pois, o aumento do salário resultaria no aumento do custo de vida.

Um dos assuntos que vão perpassar os debates artísticos naquela conjuntura é o alcance da encenação das peças, isto é, não restava dúvidas que os temas postos em cena eram de interesse de todos os trabalhadores, no entanto, era preciso garantir que de fato a peça alcançasse essa classe trabalhadora. É a partir dessas reflexões que Oduvaldo Vianna conjuntamente com João das Neves vai puxar a importância de se sair dos círculos que apenas atingiam a classe média, era preciso buscar caminhos que ampliassem o público de espectadores. Augusto Boal havia aberto um caminho

importante ao introduzir o Teatro Épico, mas era preciso dar outro passo: solucionar o descompasso entre o público que sua obra pretendia atingir e o público que de fato atingia, o público alvo eram os trabalhadores, mas o alcance ainda se restringia a uma classe média. Cientes que as dificuldades em concretizar isso estava relacionado as limitações do teatro que funcionava sob determinações do mercado, era preciso desenvolver outro tipo de teatro, é por essa razão que Vianna decide sair do Teatro Arena.

Depois de sair do Teatro Arena, Vianna cria o “Teatro Jovem” onde ele poderia desenvolver seu projeto de teatro para classe trabalhadora, desta vez, em um grupo sem ligações com nenhuma empresa. O Teatro Jovem passou a fazer encenações em lugares públicos, um desses episódios foi encenado em um Teatro Arena do Rio de Janeiro que era ao ar livre e tinha estrutura para acomodar 2 mil pessoas. Esse público, além de assistir aos espetáculos apresentavam sugestões e opinavam nos ensaios. A concretização desse novo projeto de teatro se mantinha mesmo sabendo que a crítica e a imprensa burguesa não demonstrariam interesse algum em oferecer visibilidade. Embora a crítica tenha se dividido, de maneira geral a recepção foi positiva, com a peça conseguindo se manter durante 8 meses em cartaz alcançando uma média de 400 pessoas em cada espetáculo.

É em conexão com as discussões presente em “Revolução na América do Sul” que a peça de Oduvaldo Vianna (que havia trabalhado como ator na peça do Boal) vai desenvolver o tema em “A Mais-valia Vai Acabar Seu Edgar” (1960). O caminho que Vianna propõe ao tratar do assunto é um pouco diferente do de Boal, embora ambos façam uso do Teatro Épico. Se Boal escolheu protagonizar a versão da classe dominante diante da corrida de preço, Vianna escolhe expor o mecanismo de exploração que está por trás das relações de trabalho: a Mais-valia. A extração da Mais-valia é demonstrada em uma cena em que o personagem passa por uma feira na qual os valores das mercadorias são convertidos em tempo de trabalho, ao ser exposto a essa feira o personagem acaba tomando conhecimento que quanto maior o tempo de trabalho menos esse tempo fica com o trabalhador.

Vianinha estabeleceu um interessante diálogo crítico com a peça de Boal, à qual já fizeram restrições em diferentes oportunidades. Se a feira podia ser utilizada segundo a visão comum para mostrar como os trabalhadores são excluídos da esfera de consumo (até dos alimentos), com um pouco mais de elaboração artística, acompanhada do necessário aprofundamento teórico, talvez pudesse ser aproveitada

para uma demonstração teatral do conceito de Mais-valia (COSTA, 2016, p.82).

A próxima peça de Oduvaldo Vianna, desta vez já encenada dentro do CPC, é a “Brasil, Versão Brasileira” (1962), que tem como principal alvo de crítica a aliança de classe defendida pelo PC, além de também abordar a ação imperialista dentro do Brasil. Para o PCB, para se chegar ao socialismo era preciso anteriormente passar por uma etapa de transição na qual o partido deveria buscar fortalecer a burguesia nacional, a democracia burguesa e a consolidação do desenvolvimento industrial, para só depois dessa aliança tática, ser possível a construção do socialismo. É justamente essa aliança que é tomada como alvo de críticas na peça.

No ano de 1963 a UNE-Volante levou para o Nordeste a peça “O Filho da Besta Torta do Pajeú, Quatro Quadras de Terra”, que tinha como tema os embates entre pequenos camponeses e latifundiários. A Casa de Las América realizou um concurso no ano de 1964 no qual essa peça concorreu e venceu.

Como sintoma da ameaça que o projeto do CPC e a UNE significava para a classe dominante, em 1964 quando ocorre o golpe militar, a ditadura nas suas primeiras medidas vai tratar de incendiar a UNE e a colocar na ilegalidade, nesse quadro, estava previsto para ser inaugurado em sua sede um novo teatro, no qual seria apresentado uma nova peça de Oduvaldo Vianna intitulada “Azeredo Mais Benevides”. Com o advento do golpe o CPC foi derrotado antes de alcançar seu ponto de chegada, que significava atingir um nível em que os trabalhadores adeririam ao grupo, se tornando produtores de cultura.

No dia seguinte ao golpe, os artistas e estudantes planejavam voltar a UNE para realizar o primeiro ato de resistência, mas ao voltarem são instruídos pelo PC a fazer o “recoo organizado”. Agora com as ruas ocupadas pelas forças repressivas e consequentemente com a impossibilidade de atuar nas ruas que até então tinha sido conquistada pelo PCB, era preciso voltar ao teatro fechado. No final daquele ano foi encenado o “Show Opinião” do qual fez parte artistas como Nara Leão, Zé Keti e João do Vale, e foi assinado por Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes. O show-manifesto aconteceu no Teatro Arena do Rio de Janeiro e contou com a música popular como instrumento de intervenção. De acordo com Iná Camargo, a postura do show coincidia com algumas análises que viam o golpe como um obstáculo que logo iria ser superado, portanto, o clima não era de derrota (COSTA, 2016, p.108).

O Show Opinião possuía uma série de camadas, embora pudesse parecer um simples espetáculo musical à primeira vista, nas músicas e nas falas reunidas era possível notar o seu caráter de agitprop. Se na dimensão política a aliança social foi derrotada, na dimensão cultural ela permaneceu forte, o Show Opinião representava esse aspecto, reforçando a importância de fortalecer as alianças para resistir a Ditadura Militar. Nesse sentido, reuniu Nara Leão, representando a classe média e a Bossa Nova; o João do Vale enquanto nordestino retirante de origem humilde; e o Zé Ketí, um sambista oriundo dos morros do Rio de Janeiro. Por intermédio destes, a peça traz à tona uma série de críticas a realidade do país, temas como: a seca, o coronelismo, o êxodo rural, a alienação dos artistas, e as dificuldades enfrentadas pelos artistas de origem humilde para ascenderem no meio musical. A peça reúne diversos depoimentos, é o caso do depoimento de João do Vale que fala sobre o prazer de quando ouviu sua música tocar no rádio, mas quando ele revelou ser ele o autor daquela música que estava tocando sua palavra foi posta em dúvida por ele ser um simples pedreiro.

No ano seguinte é estreada uma nova peça intitulada “Arena Conta Zumbi” que dava continuidade ao caminho aberto pelo “Show Opinião”. Embora nessa nova peça também se remetesse ao golpe e ao período pré-golpe, ela tem como tema a luta contra a dominação. A peça foi escrita pelo Augusto Boal e o Gianfrancesco Guarnieri, que pesquisando episódios de lutas históricas contra a dominação, encontraram na história de Zumbi dos Palmares uma forma de abordar o tema. Assim, conta a história do povo oprimido do Quilombo dos Palmares, com isso homenageando todas as lutas de resistências ao longo da história, o que inclui aquelas que deviam serem dirigidas a Ditadura Militar. Por tratar do que trata, em um primeiro momento é imposto pela ditadura uma censura contra a realização da peça, mas no fim das contas, a censura só fez com que ela ganhasse mais repercussão. Em “Arena Conta Zumbi” é exposta a ideia de que a derrota do povo oprimido do Quilombo dos Palmares estava ligado ao ato dos negros terem estabelecido alianças com os brancos pobres, remetendo com isso ao período pré-golpe em uma clara crítica as alianças formadas para se alcançar as reformas de base.

Em razão da derrota do CPC diante da ditadura, o projeto de se chegar a um ponto no qual os próprios trabalhadores fariam teatro para outros trabalhadores foi barrado com eficiência pela ditadura. Contudo, em 1970, com a formulação do Teatro Jornal a proposta do CPC é resgatada pelo dramaturgo Augusto Boal, com a técnica do

Teatro Jornal seu objetivo era o mesmo que existia no CPC anteriormente: socializar os meios de produção teatral. A técnica do Teatro Jornal consistia em utilizar notícias de jornais como meios de se criar ações teatrais, a partir das notícias os artistas ensinavam os espectadores maneiras de encená-las, assim, os próprios espectadores podiam praticar o teatro, qualquer pessoa poderia ocupar o lugar de artista. A técnica era levada para diversos públicos como sindicatos, associações de bairros e igrejas, desta forma, se constituindo como um meio de expressão capaz de escapar da censura. Uma vez que as cenas eram criadas a partir das notícias de jornais, que por sua vez já havia passado pelo filtro da censura, elas não necessitavam passar pela censura novamente, portanto, os grupos conseguiam utilizar o material conjuntamente com suas criatividade para expressarem suas ideias.

Complementando as possibilidades que o Teatro Jornal abriu, Boal publicou em 1975 o livro intitulado “Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas”, onde ele reuniu além do Teatro Jornal diferentes outras técnicas. Fruto das suas experiências, estudos e contatos com outros indivíduos mundo à fora, ele elabora de maneira mais completa a proposta de socializar os meios de produção do teatro, a ideia de que todos podem e devem ser capazes de produzirem cultura. Ciente de que o teatro é sempre político, Boal identifica a capacidade do teatro enquanto um meio de transformação social. A classe dominante como bem sabendo dessa capacidade, tenta a todo custo a controlá-la desde a Grécia antiga. De acordo com Boal (BOAL, 1991, p.14), a princípio o teatro surgiu para todos, mas a aristocracia tratou de domá-lo estabelecendo divisões entre quem podia representar e quem podia apenas assistir sob passividade, além disso, também dividiu quem podia atuar como protagonista (a própria aristocracia) e aqueles que ficariam restrito ao coro (a massa), esse sistema foi chamado por ele de “sistema trágico coercitivo de Aristóteles”. Desse modo, desde a Grécia antiga a classe dominante tratou de manter a classe dominada afastada do protagonismo dos meios teatrais, garantindo com isso que a ideologia dominante fosse a única expressada. Nesse sentido, se apoiando também nos estudos de Hegel e Brecht e nos debates deles extraídos, Boal propõe que as divisões criadas entre quem pode ou não atuar, e as divisões sobre quem deve ou não assumir protagonismo, precisam ser desfeitas. Todos devem ter a capacidade de produzir teatro.

Primeiro se destrói a barreira entre atores e espectadores: todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade. É o que conta “Uma experiência de Teatro popular no Peru”. Depois, destrói-se a barreira entre os protagonistas – é o

“sistema curinga”. Assim tem que ser a “poética do oprimido”: a conquista dos meios de produção teatral (BOAL, 1991, p.14).

Desse modo, a ditadura que anteriormente derrotou o CPC em 1964, após 1968 com o Ato Institucional 5, tirou de cena definitivamente a concretude de se socializar os meios de produção teatral. O próprio Augusto Boal como conta no documentário “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” (AUGUSTO, 2010), foi sequestrado pelos militares e permaneceu preso durante 3 meses no ano de 1971. Uma vez que o grupo de Arena do qual ele fazia parte estava na França, houve uma pressão internacional para sua libertação, com sua prisão representando uma imagem ruim para ditadura, ele foi liberto e exilado, indo para França e posteriormente para Argentina. É sob o exílio que ele publica seu livro “Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas”.

CAPITULO III

INTERPRETAÇÃO DA PEÇA

3 Gianfrancesco Guarnieri: Vida e Obra

Gianfrancesco Guarnieri foi um dramaturgo, ator e diretor italiano naturalizado brasileiro. Nascido no ano de 1934, Guarnieri, desde cedo, cresceu em um ambiente artístico, pois seus pais, Edoardo Guarnieri e Elsa Martinenghi, eram músicos. Ele chegou ao Brasil quando tinha apenas 2 anos, na ocasião, seus pais fugiam da Itália tomada pelo fascismo de Benito Mussolini. A família viveu no Rio de Janeiro até início da década de 1950, quando se mudou para São Paulo, e em São Paulo Guarnieri viria a conhecer o jovem Oduvaldo Vianna Filho. O jovem dramaturgo se destacava por seu contato precoce tanto com o teatro quanto com a política, começando sua vida artística ainda na escola. Em entrevista ao programa Roda Viva, realizada em 1991, o dramaturgo conta que ainda nesse período do primário ele escreveu uma peça intitulada “Sombras do Passado”, a peça era uma crítica escancarada dirigida ao reitor da sua escola e lhe rendeu a sua expulsão posteriormente. O seu contato com a política, que também começou bastante cedo, foi a partir do seu engajamento no movimento estudantil enquanto secundarista, aos 14 anos Guarnieri era integrante da União da Juventude Comunista (UJC). Ainda na entrevista, o dramaturgo revela como esse cenário da sua infância contribuiu para mais tarde criar os personagens da peça “Eles não Usam Black-Tie. Afirma ele:

Teve alguns fatores aí importantes, né? Um dos fatores foi essa criatura maravilhosa que ajudou a me criar que chamava Margarida. Que era nossa faz tudo, cozinheira. Meus pais sempre com muito trabalho e tal (...) eu me baseei muito na mãe da Margarida e que se chamava Romana (...) E ela me levava porque ela ia visitar a família e era uma família numerosa. Então dali eu conheci o morro, favela, numa idade importante (...) essa experiência foi muito importante. E a experiência do movimento estudantil que eu logo aos 14 anos, eu já estava no movimento estudantil que tinha um bom relacionamento com o movimento operário, sindicato, o Partido Comunista (VIVA, 2014, 00:27:48).

No ano de 1955, conjuntamente com Oduvaldo Vianna e outros estudantes, Guarnieri criou um grupo de teatro amador Teatro Paulista do Estudante (TPE), do qual, além deles, fizeram parte nomes como: Milton Gonçalves e Flávio Migliaccio. Guarnieri e Vianna, uma vez que possuíam ligações com o PCB, encaravam o teatro

como uma atividade política. No ano seguinte, a criação do TPE, o grupo enfrentava algumas dificuldades referentes a falta de lugar para ensaiar, foi quando passaram a ensaiar no Teatro Arena, e frequentando o espaço logo aconteceu uma união entre TPE e Arena. A estreia de Guarnieri como dramaturgo foi a partir da sua peça “Eles não usam Black-Tie” escrita dois anos antes quando ele possuía apenas 22 anos. No final da década de 1950 e início de 1960, ele também trabalhou em peças fora do Arena, é o caso de “Gimba, Presidente dos Valentos” (1959) e “A Semente”.

Em entrevista realizada ao programa *Persona*, o artista e companheiro de Guarnieri, Juca de Oliveira, conta como eles receberam a notícia do golpe e a crise que se instalou diante os artistas em 1964. Diz ele:

Nós estávamos fazendo “O filho do Cão” no Arena e de repente nós soubemos que havia um problema gravíssimo na nação (...) Ficamos sabendo que o governo Goulart havia caído por um avanço do exército em direção ao Rio de Janeiro, ao Palácio do governo. Daquele momento em diante se instalou uma crise, nos éramos comunistas, éramos do partido. O Arena no dia seguinte ele já foi invadido pelo Comando de Caça aos Comunistas. Cacilda tinha sido convocada para um interrogatório naturalmente, porque ela era ligada a todos nós, e nós ficamos imediatamente sabendo que não haviam grandes responsabilidades trágicas em relação ao teatro, mas algumas pessoas, alguns atores, alguns artistas, a saber: Boal, Guarnieri, Flávio Rangel e eu. Nós estávamos em uma lista negra, encabeçávamos uma lista negra. E a opinião de Cacilda era de que nós desaparecêssemos o mais rápido que pudéssemos (PERSONA, 2016, 00:20:32).

Dispostos a fugirem do Brasil, Juca de Oliveira e Guarnieri se dirigiram para a fronteira com a Bolívia, onde, a partir de uma ideia encabeçada por Guarnieri, eles foram em uma delegacia se passando por estudantes que desejavam passar a fronteira para realizar uma pesquisa sobre cerâmicas indígenas bolivianas e, assim, conseguiram seus salvo-condutos que lhes permitiram cruzar a fronteira. Já em solo boliviano, eles se deslocam para a cidade de Santa Cruz de La Sierra de encontro às universidades, onde lá realizaram palestras falando sobre dramaturgia e a situação política que havia se instalado no Brasil. A próxima cidade que eles foram foi La Paz, onde se encontraram em uma pensão boliviana com outros exilados, era o caso do advogado e político brasileiro Artur da Távola e o historiador e escritor brasileiro Joel Rufino. Quando já estavam programados para ter a Itália como seu próximo destino, eles ouviram na “radio Illimani” a notícia de que o pai de Guarnieri, o maestro Eduardo Guarnieri, havia sido preso pelo regime militar para prestar esclarecimentos em relação a sua posição política. Nesse instante, Guarnieri decide retornar ao Brasil, como conta Juca de Oliveira: “ficou

desesperado e falou: olha é o seguinte, não tem condições, eu não posso viver com a ideia que me pai esteja preso e eu aqui ou na Itália. Eu vou voltar para o Brasil”.

Retornando ao Brasil, Guarnieri retoma seus trabalhos no teatro, mas com a ditadura instaurada, se tornava cada vez mais difícil produzir arte política revolucionária. O processo histórico por qual o país passava obrigou os artistas a mobilizar outras linguagens que pudessem driblar a ditadura militar. É nesse quadro que Guarnieri decide trabalhar com musicais e recorrer a alegorias e simbolismos. É o que conta o crítico Décio de Almeida Prado:

O Arena foi um grupo de esquerda, depois de 1964 teve certas dificuldades para falar com a clareza que o grupo desejava. E uma das saídas foi dizer certas coisas nas entrelinhas. E eu creio que nesse sentido, o musical como “Arena Conta Zumbi” e também “Arena Conta Tiradentes” foram importantes porque a música fazia passar muita coisa que o texto não podia dizer. Além disso, estava chegando também uma geração extremamente talentosa e que o Arena teve a sabedoria, a inteligência de captar esses elementos, de novos compositores, novos cantores. E tudo isso enriquecida a representação (PERSONA, 2016, 00:34:20).

É por intermédio de mecanismos como estes que Guarnieri produz peças como “O filho do Cão” (1964), “Arena Conta Zumbi” (1965) e Arena Conta Tiradentes (1967). Simultaneamente a carreira de dramaturgo, Guarnieri trabalhou atuando na televisão e no cinema. Na televisão atuou em novelas como “A Muralha” (1981), “Mulheres de Areia” (1973-1974) e “Jogo da Vida” (1981-1982). No cinema atuou em filmes como “O Grande Momento” (1958), “O Jogo da Vida” (1977) e na adaptação de “Eles Não Usam Black-Tie” do diretor Leon Hirszman, dando vida ao personagem Otávio. E, além da vida artística, também teve uma breve vida política enquanto secretário da cultura da cidade de São Paulo no ano de 1984.

3.1 Do drama ao Teatro Épico

Apesar do termo “Teatro Épico” possuir uma associação imediata com o dramaturgo Bertolt Brecht, o termo, assim como algumas das técnicas que compõe o Teatro Épico, já existia antes de Brecht. Após tomar o termo e essas técnicas, o dramaturgo apresentou suas próprias contribuições que levaria ao Teatro Épico em sua forma mais acabada. Antes de tudo, uma vez que o Teatro Épico foi desenvolvido para se opor a outra convenção de teatro, é preciso fazer uma digressão até o Teatro Realista para melhor entender o que o Teatro Épico trazia de novo.

O Teatro Realista foi um movimento que surgiu no século XIX, trazendo uma série de convenções ao modo de se fazer teatro, primeiramente, é nítido observar que esse movimento tem como eixo principal das suas peças a representação da família burguesa, portanto, tratava-se de um modo de se fazer teatro que privilegiava a classe dominante com peças que se passava no interior da casa burguesa. Em relação as temáticas, eram bastante comum temas como a abordagem de conflitos amorosos e com personagens revestidos de princípios morais, densidade psicológica e donos de seus próprios destinos cuja ideia era disseminar essa moral burguesa por intermédio das peças. Assim, as representações eram pensadas visando o mais alto grau de realismo, pois, era preciso causar uma espécie de ilusionismo entre o público e a peça, era preciso garantir que esse público acreditasse no que estava sendo encenado, se envolvesse emocionalmente e se identificasse. Quando os atores entram em cena é como se não fossem atores, mas os próprios personagens, assim, o lugar da relação do expectador com a peça se tornaria de passividade, e como o pressuposto é que aquilo que é encenados acontece naquele exato momento, conseqüentemente o recurso da narração é descartado do drama. Vejamos uma definição quase unânime do Drama dentro dos estudos sobre teatro, onde percebe-se as semelhanças entre os preceitos dramáticos e os preceitos da classe burguesa:

Uma definição quase aceitável por qualquer manual do século XIX, drama é a forma teatral que pressupõe uma ordem social construída a partir de indivíduos (ver os mandamentos de Adam Smith já referidos) e tem por objeto a configuração das suas relações, chamadas intersubjetivas, através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática, e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre-iniciativa burguesa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do diálogo, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio, e fim (de preferência nesta ordem), com direito a nó dramático, nó cego, desenlace etc (COSTA, 2012, p.15).

Anteriormente ao momento que a burguesia ascendeu ao poder e se estabeleceu enquanto classe dominante, ela (conjuntamente com o drama) teve um papel importante no enfrentamento dos valores medievais, contudo, a partir do instante que ela se estabeleceu como classe dominante passou a unir uma série de esforços para barrar qualquer alternativa de organização social e política à ela, inclusive, para isso, chegou a se unir com forças que anteriormente ela mesma havia combatido, como a igreja. Dessa maneira, tivemos episódios de repressões violentas durante o século XIX, a qual um dos

grandes exemplos foi a Comuna de Paris, no ano de 1871. A luta para barrar alternativas de organizações sociais se deu nos mais variados âmbitos, e isso incluiu o próprio teatro. Os mecanismos eram variados: foram realizadas censuras policiais, censuras econômicas, e a própria formação das escolas de artes que produziam artistas e críticos “naturalmente” predispostos ao drama. Se, por um lado, a burguesia a partir de seus métodos procurou barrar alternativas a seus valores, por outro, não faltaram esforços da classe trabalhadora para desenvolver novos experimentos.

Na França, ainda durante o século XIX, por exemplo, os trabalhadores trouxeram grandes novidades ao modo de se fazer teatro a partir dos experimentos naturalistas. Com o naturalismo se estabeleceu conquistas importantes, tal como: o direito de abordar qualquer assunto, não se limitando mais as relações interpessoais, que por sua vez, faziam as peças permanecerem dentro da esfera da vida privada. Portanto, é a partir da conquista dos experimentos naturalistas que o teatro passa a tratar de assuntos como greves, mobilizações trabalhistas, a rotina de trabalhadores e protestos políticos. Dentro desse cenário, algumas categorias que vinham do drama foram superadas, tais como: a unidade de ação, a identificação e a categoria de causalidade. Um novo passo adiante foi dado através do Teatro Expressionista, sobretudo, a partir de dois aspectos: com o Teatro Expressionista o texto deixa de ser soberano ao passo que os elementos de cena (como cenário, figurino, iluminação, etc.), ganharam maior valorização, pois, passaram a comunicar a partir do simbólico, isto é, esses elementos se tornaram tão importante quanto o próprio texto; o outro ponto se refere ao direito de abordar a luta de classe de forma direta e não subordinada a outra dimensão, essa era uma pauta que vinha sendo reivindicada desde o naturalismo, mas é com o expressionismo que se estabelece. Enquanto isso, na Rússia, por ter passado por um processo revolucionário, existia um cenário muito propício para se desenvolver ainda mais essas conquistas, desse modo, o teatro agitprop recebeu inovações como: o jornal falado, a revista vermelha, o teatro-fórum, além de inserir ao modo de fazer teatro o uso de recursos técnicos como projeções de filmes e slides.

Esse caminho aberto a partir do naturalismo levaria até o Teatro Épico em sua forma mais acabada, a partir de nomes como Erwin Piscator e Bertolt Brecht, na Alemanha. Se o Teatro Realista, a partir das convenções dramáticas, tentavam produzir um ilusionismo, o caminho proposto por Brecht e o desenvolvimento do Teatro Épico era totalmente o oposto: era preciso causar distanciamento entre o público e a peça, era

preciso tornar nítido a perspectiva do público que aquilo era uma representação. É justamente a palavra “distanciamento” que dá nome ao recurso Brechtiano de romper com o ilusionismo do Teatro Realista, e garantir o não envolvimento emocional do público. Desse modo, se o Teatro Realista fazia uso de recursos como: música, luz, atuação, etc, para promover o ilusionismo, o Teatro Épico se utiliza desses mesmos recursos para promover o distanciamento. Além destes, os recursos épicos incluíam: utilização de coro, questionamentos dirigidos a plateia, utilização de epígrafes, personagens tipificados, utilização de narração, e outros. A partir dos recursos épicos, tanto Piscator como Brecht, produziram um teatro que tem como finalidade levar o público a refletir sobre os mecanismos da sociedade, suas questões sociais e políticas, e com isso, fazer do público agentes de uma transformação social. Assim, estes intelectuais assumem o conceito de Teatro Épico para se opor totalmente as convenções dramáticas.

3.2 Eles Usam Black-Tie e sua contradição entre forma e conteúdo

O filósofo marxista György Lukács foi um dos grande expoente aos estudos referentes ao teatro moderno, nesses estudos ele constatou e defendeu a ideia de que na dimensão literária o elemento social é a forma, pois, é justamente a forma que garante a comunicação entre artista e público, embora tanto o artista quanto o público não saibam disso, já que parecem se convencerem de que o conteúdo fala por si só. Nesse sentido, para se entender uma peça, por exemplo, é preciso que ela possua uma forma, a forma garante a comunicação entre ela e o público, contudo, artistas, públicos e críticos pensam que é o conteúdo sozinho que garante que a comunicação aconteça. Lukács foi bastante importante para que posteriormente o crítico literário Peter Szondi fosse mais adiante nesse debate, defendendo a ideia de que algumas obras poderiam denunciar quando algumas formas diante do tempo se tornariam problemáticas, não respondendo mais a sua função e conseqüentemente entrando em crise. O conteúdo, de acordo com ele, pode virar forma, e uma vez que o artista não encontra uma nova forma que corresponda ao conteúdo, ele vai se vê na condição de submeter o conteúdo novo as formas que já existem, é o que acontece com Gianfrancesco Guarnieri, que ao introduzir um novo conteúdo levantou uma crise na forma dramática. Quando uma forma entra em crise normalmente acontece dos críticos ou não entenderem a obra ou de rejeitarem ela completamente em razão das suas “dificuldades técnicas”. No caso de “Eles Não Usam

Black-Tie” esta levou ao que um dos grandes críticos brasileiros Décio De Almeida Prado chamou de “antinomia estética”, e como no mesmo seguimento dessa visão argumentou Camargo (COSTA, 2016, p.22), nesta peça reside um desencontro entre sua forma e seu conteúdo, fazendo com que o leitor possa ter duas perspectiva distintas e opostas e ambas defensáveis.

A forma dramática não pode trabalhar assuntos históricos, no máximo ela pode se utilizar de algum personagem histórico para com ele trabalhar a forma dramática, lhe dando a capacidade de poder forjar seu destino de acordo com a sua vontade. Nesse sentido, a peça deve se restringir ao eixo da vida privada, pois se as vontades que designarão o destino do personagem forem de caráter histórico, a peça deixa de ser drama e se torna épica. As formas costumam se estabilizarem enquanto elas ainda cumprem suas funções, o que faz com que gere um apego subjetivos a elas, esse aspecto é nítido quando olhamos para o teatro com a sua forma dramática. No teatro, é o drama que corresponde a esse apego subjetivo, logo, é ele que costuma ditar o tom dos debates que dizem respeito ao teatro, é ele o ideal que rege as avaliações das artes cênicas como um todo. No Brasil da década de 1950 não era diferente, o drama burguês detinha esta hegemonia.

No teatro anteriormente ao surgimento de “Eles Não Usam Black-Tie”, as peças tinham como eixo principal a família e a propriedade, ao escolher tomar como tema o eixo da greve, Guarnieri acabou levantando a crise da forma dramática e a necessidade de novas experimentações artísticas. Embora a classe trabalhadora e a luta de classe já tivessem sido tomadas como tema, a exemplo das peças de Joracy Camargo na década de 1930, o tema sempre aparecia ofuscado pelo foco dirigido à classe dominante. Dada a ligação política de Guarnieri com a ascensão das lutas dos trabalhadores e de sua ativa participação política como membro do PCB, pode-se entender o seu interesse em representar em primeiro plano a classe trabalhadora. O contexto brasileiro era de muita transformação, e sendo assim, havia um interesse profundo de intelectuais e artistas de se compreender essas mudanças. Assim, escolheu um tema bastante vivo no processo histórico que estava inserido, e ao mesmo tempo escolheu a forma dramática para escrever a peça, que era bastante valorizada por consumidores e pelos críticos. Com isso, garantiu o sucesso com os críticos, que se identificaram com o herói dramático Tião, ao mesmo tempo que trouxe um novo público de pessoas interessadas pelo tema da classe trabalhadora, principalmente indivíduos jovens, trabalhadores e estudantes.

De acordo com Iná Camargo (COSTA, 2016, p.17), o Teatro Arena surgiu representando um contraponto ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que além de ser fundado por um Italiano, era constituído por muitos diretores e técnicos importados da Itália, assim, o Arena seria uma “versão pobre e brasileira do TBC”, que emerge a partir da crítica ao TBC e da proposta de um novo modelo de teatro. A fase mais impactante do Teatro Arena se inicia com “Eles Não Usam Black-tie” que é encenada em um momento de profunda crise financeira do Arena, correndo o risco de falir, a peça seria a última atividade do teatro. O seu sucesso ou fracasso definiria o destino do Teatro Arena.

Como o próprio título sugere, a novidade da peça consiste em trazer ao plano principal de uma peça aqueles que não usam “Black-tie”, isto é, a classe trabalhadora, o título também tinha o claro objetivo de representar a oposição do Arena em relação ao TBC, que fazia teatro para os burgueses que, por sua vez, costumavam vestir o tal Black-Tie. A escolha de tratar a classe trabalhadora, bem como da greve como eixo principal, fez Guarnieri precisar lidar com a escolha de quais recursos teatrais utilizar, problema este muito comum ao longo da dramaturgia do século XX. Em consonância ao problema enfrentado por Guarnieri, foi a partir do interesse por representar processos históricos como os vividos no Brasil e levantados no primeiro capítulo, que levou intelectuais a realizarem novas experimentações.

A peça se passa na década de 1950, no contexto de ascensão das lutas sociais levantadas no capítulo 1 desta pesquisa. Ela se passa inteiramente no barraco da família localizada em uma favela, no alto de um morro do Rio de Janeiro. Portanto, em um espaço alheio as melhorias que a modernização trazia a cidade. Inserida nesse contexto de bastante mobilizações trabalhistas, a peça toma como eixo principal a luta de trabalhadores por melhorias salariais a partir da construção de uma greve (portanto, traz um conteúdo épico), que naquele período consistia na maior arma dos trabalhadores. A família na qual a história gira em torno é composta pelo operário Tião (filho), o militante do PCB e também operário Otávio (pai), a dona de casa Romana (Mãe), o Chiquinho (filho mais jovem), e Maria (noiva de Tião).

Ao todo a peça é constituída por três atos e seis quadros. O primeiro ato tem início com uma conversa entre Tião e Maria, que retornando do cinema em uma noite chuvosa acaba revelando ao namorado que está grávida. Com a gravidez de Maria, o casal decide noivar e antecipar o mais rápido possível o casamento. Ainda nesse mesmo

quadro, Otavio chega em casa e anuncia a possibilidade de nas próximas semanas eclodir uma greve. Vejamos:

TIÃO — De farra, hein pai?

OTÁVIO — Farra?.. Farra vão vê eles lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro!... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mas serve... Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (Vai até o móvel e pega uma garrafa de pinga.) Pra combatê a friagem... Se não pagá, greve... Assim é que é...

TIÃO — O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

OTÁVIO — E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão? Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa... (Apontando a garrafa) Não vão querê um golinho? (GUARNIERI, 2015, p.33).

Otávio é um sujeito consciente da luta de classe e engajado politicamente, e demonstra acreditar que nenhuma melhoria poderia vir da boa vontade dos patrões, somente a luta social poderia trazer melhorias para a classe trabalhadora. Tomando conhecimento da greve a partir de seu pai, Tião logo fica incomodado com a possibilidade dessa greve de fato vir à tona. No quadro dois, temos os preparativos da festa de noivado, e ainda nesse quadro Tião é assunto de uma conversa entre Otávio e Romana. Nesse diálogo, tomamos conhecimento que Tião na verdade não foi criado integralmente pelos seus pais, ele havia sido mandado para morar com os padrinhos na cidade, onde lá parece ter crescido e experimentando um modo de vida bem distante da realidade do morro. Vejamos:

OTÁVIO — Eu às vezes fico pensando na situação do Tião. Ele não se sente bem com a gente, não!...

ROMANA — Por quê?

OTÁVIO — Ele viveu bem com os padrinho... A mudança foi dura pra ele...

ROMANA — Tião não ia ficá servindo de pajem toda vida, ia?

OTÁVIO — Mas a mudança foi dura... Tião ainda hoje é o tipo do rapaz de cidade, feito pra morá em apartamento...

ROMANA — É melhó do que morá em barraco...

OTÁVIO — Claro! Mas geralmente o sujeito melhora de casa e muda as ideia. O problema de Tião é esse — mora em casa errada! Dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta... Tião, não. Ele não quer melhorá, ele quer voltá a ser... (GUARNIERI, 2015, p.46).

O primeiro ato tem encerramento quando, ainda na festa, chega o amigo da família e companheiro de fábrica, Bráulio, anunciando que a greve foi decidida em assembleia e que deve ocorrer na segunda-feira (dois dias após o dia presente).

O segundo ato tem início no dia seguinte à festa de noivado, e se inicia com uma conversa entre Romana e Tião a respeito de um evento ocorrido anteriormente em que ele e seu pai bêbados haviam discutido. Vejamos:

ROMANA — Tá de porre ainda...

TIÃO — Tou não!...

ROMANA — Mas que ontem tu tava, tava.

TIÃO — Um pouquinho...

ROMANA — Pouquinho muito... Sorte que teu pai também tava, senão ia saí muita discussão... O que tu disse pra ele não se diz.

TIÃO — O que foi que eu disse?

ROMANA — Então tu não lembra?

TIÃO — Palavra que não.

ROMANA — Ainda bem...

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.

TIÃO — Não tem motivo mãe... (GUARNIERI, 2015, p.75)

O dramaturgo opta por tratar nesse ato a discussão entre pai e filho que ocorreu no dia anterior, assim, trazendo o assunto a partir da memória, dessa forma, Guarnieri causou um efeito do que Brecht chama de “distanciamento”. Se fosse o caso da

discussão ser apresentada no momento em que ela acontece, ela teria necessariamente uma grande carga emocional, e na medida que o assunto é transferido para o outro ato e trazido à tona pela memória de Romana, ele faz com que acompanhamos o conflito entre pai e filho e o individualismo de Tião desentorpecidos da emoção. Ainda a partir do recurso do distanciamento, nesta mesma conversa conseguimos obter mais detalhes sobre o motivo que levou Tião ter crescido com os seus padrinhos. Em razão da sua militância, Otávio já havia sido preso, isso fez com que a família passasse por uma série de adversidades, levando Romana a ter que mandar Tião para casa de seus padrinhos. Além disso, também é mencionado a existência de outra membra da família, uma filha que teria morrido nessa mesma época. Ainda que isso tudo seja trazido a partir de um diálogo não dramático, dentro da peça, também cumpre a função de criar um suspense para o resultado da greve que deve ocorrer no dia seguinte, e esse sentido dramático também se alimenta mais ainda quando no decorrer do dia o Otávio traz a notícia que três trabalhadores haviam sido presos.

No final do primeiro quadro do segundo ato, temos a conversa entre Tião e Jesuíno, amigo e companheiro de fábrica de Tião, que decidem por furar a greve, na ocasião, Jesuíno levanta a possibilidade de “furá e não furá..” a greve, isto é, de se combinar com os patrões ao mesmo tempo que finge não furar a greve, garantido de maneira oportunista com que ninguém ficasse contra eles, contudo, a proposta é descartada por Tião:

JESUÍNO — Tião! Tem outro jeito...

TIÃO — Qual?

JESUÍNO — Furá e não furá...

TIÃO — Como?

JESUÍNO — A gente explica a situação pro Carlos. A gente finge que fura mas de combinação com eles, assim não dá bolo!

TIÃO — A turma ia sabê logo! Tu parece que nunca viu piquete. Ia sê pió. E depois é covardia...

JESUÍNO — Deixa de panca! Covardia por quê? É um jeito melhó do que se arriscá e levá pancada. Tu pode evitá inclusive o desprezo da turma. Tu pode te arrumá na fábrica e ficá bem com o pessoal! Pensa bem, Tião! E depois, tu já pensou em Maria, ela pensa como eles, é capaz de não gostá...

TIÃO — Maria é minha mulhé e gosta de mim. O que eu fizé ela vai achá certo!... O que ela podia achá errado é eu tê medo

de tomá posição. Mas eu vou tomá posição, contra a greve. Furo a greve e ninguém tem nada a vê com isso!

JESUÍNO — Olha, velho!... Eu me lembro do Torquato; arreventaram o menino...

TIÃO — Tu tem medo de briga, é? Depois, essa greve gorou antes de começá.

JESUÍNO — Tião, eu sou pela sorte. Vamo tirá no palito. Se eu ganhá, a gente fura de combinação com a gerência. Se tu ganhá, a gente fura de fato...

TIÃO — Besteira! Eu tô fazendo isso consciente. Único jeito que eu tenho é me arrumá, não devo satisfação pra ninguém. Quem quisé que se arrevente de fazê greve a vida toda por causa de mixaria. Eu não sou disso. Quero casá e vivê feliz com minha mulhé! Se a turma quisé, pode dá o desprezo... Nesse mundo o negócio é dinheiro, meu velho. Sem dinheiro, até o amor acaba! Pois eu vou sê feliz, vou tê amô, e vou tê dinheiro, nem que pra isso eu tenha de puxá saco de meio mundo!

JESUÍNO — Tu tá com a razão. Vamo furá com peito!

TIÃO — Que seja o que Deus quisé!

JESUÍNO — Amém!

TIÃO — Aguenta a mão. Por enquanto ninguém precisa sabê. Se a greve gorá, fica tudo como está! (GUARNIERI, 2015, p.94).

Desse modo, termina o segundo ato, de um lado Otávio e os companheiros de luta prontos para construírem a greve e enfrentarem o que tiverem que enfrentar no dia seguinte, e de outro, Tião e Jesuíno, que diante de seus individualismos decidem por furar a greve. Está aberto o conflito entre o pai, que acha que a saída para as adversidades diante de si é coletiva e somente a luta social pode garantir uma vida melhor para ele e seus companheiros, e do outro o filho, que diante de um valor pequeno-burguês procura uma saída individual. As consequências do que iria acontecer na segunda-feira colocaria esse antagonismo frente a frente.

No terceiro ato, Tião decidido por furar a greve, acorda e vai para fábrica antes mesmo que de costume e sem esperar seu pai. A personagem da Romana preocupada com as consequências da greve adverte pai e filho já que “greve sempre dá bolo” (GUARNIERI, 2015, p.106). Agora restava esperar o que aquele dia traria. O primeiro a retornar da greve foi Tião com a notícia de que embora tenha havido um pequeno número de fura-greves a greve obteve sucesso. Em seguida chega Bráulio, decepcionado com a traição de Tião vem trazer a notícia a Romana que Tião foi um dos

fura-greves, e que Otávio foi decisivo para o sucesso da greve, mas que acabou sendo preso pelo DOPS como agitador. Romana, desesperada, logo sai depressa para salvar o marido.

Depois de ser solto graças a Romana, Otávio retorna a sua casa, apesar do clima de comemoração do sucesso da greve e da sua libertação, restava agora o acerto de contas com seu filho Tião. Decepcionado com o Tião, que mais do que furar a greve foi "um traidô por convicção!" (GUARNIERI, 2015, p.144), Otávio expulsa Tião de casa. Ainda abalado emocionalmente, Otávio se culpa pela atitude do filho, afirmando que talvez se tivesse educado ele melhor ele não teria tomado essa atitude. Vejamos:

TIÃO — Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!

OTÁVIO — Seu pai me falou sobre isso. Ele também procura acreditar que num foi por covardia. Ele acha que você até que teve peito. Furou a greve e disse pra todo mundo, não fez segredo (...)

OTÁVIO (perdendo o controle) — Se eu te tivesse educado mais firme, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente...

TIÃO — Meu pai não tem culpa. Ele fez o que devia. O problema é que eu não podia arriscá nada. Preferi tê o desprezo de meu pessoal pra poder querer bem, como eu quero querer, a tá arriscando a vê minha mulhé sofrê como minha mãe sofre, como todo mundo nesse morro sofre!

OTÁVIO — Seu pai acha que ele tem culpa!

TIÃO — Tem culpa de nada, pai! (GUARNIERI, 2015, p.144).

O acerto de contas não parou por aí, ainda restava Tião se entender com a sua noiva. Diferente de Tião, Maria havia sido criada no morro e, assim como a família de Tião, possuía uma profunda ligação com o morro e com todos que moravam ali, assim sendo, não aceitou a decisão individualista de Tião, se recusando a sair do morro com ele e rompendo com o noivado.

Ao fim da peça, o Chiquinho entra em cena para dizer que a canção “Nós não usa Black-Tie” (a qual se repete em vários momentos da peça) do Juvêncio, um sambista do morro, está tocando na rádio, mas que foi anunciada sendo atribuída a autoria de outro homem. O sambista, com o seu direito autoral violado, cai em choro. Dessa forma, Guarnieri termina a peça simbolizando por intermédio desse episódio o roubo dos direitos da classe trabalhadora.

Como levanta Iná Camargo (COSTA, 2016, p.30), muitas pessoas que assistiram a peça protestaram contra o final, contra o acerto de contas que levou a noiva de Tião romper o noivado com o herói dramático, com argumentos ancorados no plano da “psicologia feminina”. A insatisfação com o final faz muito sentido se analisarmos do ponto de vista da forma, sendo um drama, e, sendo Tião nosso herói dramático, do ponto de vista da forma faria mais sentido que sua noiva permanecesse ao seu lado. Porém, se analisarmos o diálogo de Maria e Tião no final do segundo ato, percebemos que Guarnieri já deixava indícios que assim seria o acerto de contas, na ocasião, Maria suspeitando que o noivo poderia furar a greve o tenta persuadir a não tomar essa decisão e a pensar no povo do morro, a partir desse diálogo vemos que a posição de Maria tem um caráter classista:

MARIA (abraça Tião fortemente) — Tião, não te mete em encrenca amanhã!

TIÃO — Que encrenca?!

MARIA — Não sei. Não te mete em encrenca!

TIÃO — Não tem susto!

MARIA — Pensa na turma, Tião. Aqui todo mundo te qué bem. E eu mais do que ninguém...

TIÃO — Tá preocupada com quê?

MARIA — Com ocê! Porque quando fala em greve tu te aborrece...

TIÃO — Não pensa nisso. Não é assunto em que mulhé se mete...

MARIA — É sim!... O que é que tu tem medo...

TIÃO — Medo! Tu também me vem falá em medo? Medo de nada! Quero é vivê bem com ocê... só! Greve me aborrece porque sempre dá bolo, a gente pode perdê emprego... Ah! Não pensa nisso... O que eu fizé é pra nosso bem! (GUARNIERI, 2015, p.101).

Se olharmos para a peça por intermédio da ordem dramática, que é a sua forma, veremos que se trata de um drama do herói Tião, que diante da gravidez de sua namorada, se vê na condição de ter que tomar uma decisão que definirá o seu futuro, procurar uma saída coletiva a partir da greve, ou apostar na ascensão a partir de uma saída individualista. Como típico herói dramático, cabe ao Tião tomar decisões e, nesse sentido, torna-se senhor de seu destino, portanto, assumindo um alto grau de coragem. Contudo, dado que o eixo principal da peça é a greve, tomar uma decisão que exigisse

coragem deveria ser enfrentar a greve e lutar em prol de sua classe, mas se tratando de um drama, o caminho de Tião foi usar sua coragem para fazer justamente o contrário, furar a greve e, assim, encarar as consequências desta escolha.

Houveram críticos que, de acordo Camargo (COSTA, 2016, p.32), viram nos valores pequeno-burguês de Tião, que Guarnieri quis demonstrar que o meio determina o homem, já que Tião teria crescido com seus padrinhos experimentando uma vida melhor na cidade e isso explicaria o seu individualismo. Mas, mais além do que isso, se observarmos que Tião decidiu tomar uma saída individual sem ter que dar satisfação aos seus familiares, amigos e companheiros de fábrica, pois cabia somente a ele sua decisão, ao mesmo tempo, Tião parece saber que mesmo a saída individual inclui dar satisfação a alguém: “Vou sê feliz (...) Nem que pra isso eu tenha que puxar o saco de meio mundo!” (GUARNIERI, 2015, p.95). Com isso, o dramaturgo parece mostrar as contradições do individualismo pequeno-burguês de Tião, e na medida que ele elabora acontecimentos que parecem contradizer as convicções do herói dramático, ao passo que faz isso dentro da forma dramática, parece mais uma vez revelar os problemas da forma.

Se no segundo ato a peça perde um pouco de sua carga dramática, na terceira ela retoma, entretanto, nesse mesmo ato, temos outros personagens tomando protagonismo enquanto que o Tião muitas vezes está fora de cena, a exemplo de quando ele sai para o trabalho bem cedo antes de Otávio. Sendo formalmente um drama, se era de esperar que o Tião, que é o herói dramático, ganhasse mais protagonismo ainda mais no último ato, mas no lugar disso, o crescimento de outros personagens ofuscam o personagem Tião. Com Tião fora de cena, o foco é transferido para Romana. Se quando Tião retorna do trabalho (e ele é o primeiro a voltar) a peça parece devolver o foco ao personagem, novamente ele é ofuscado, dessa vez por Bráulio que cresce nesse instante, e o eixo principal é dado a prisão política do Otávio.

3.3 Censura

Ao passo que a ditadura reprimia seus opositores políticos e realizava censuras, ela também proporcionava uma modernização conservadora que, entres outros fatores, acabava trazendo certo patrocínio relativo ao âmbito da cultura. Com isso, se elevam as indústrias televisivas, as agências de publicidade, a indústria cinematográfica, e os meios de comunicação de massa em geral. A indústria cultural que se consolidada

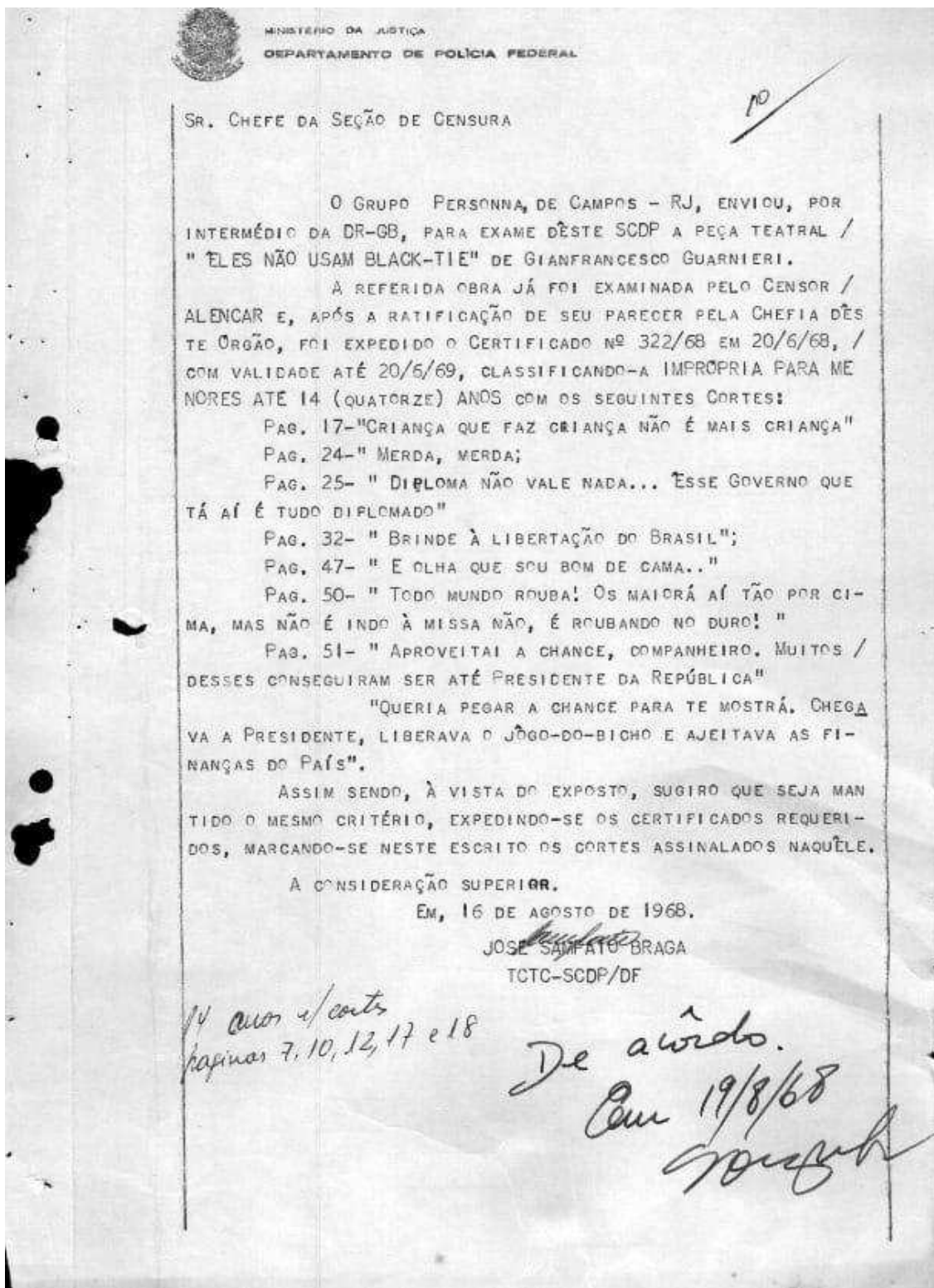
coincidentalmente com o período da ditadura por vezes traziam conteúdos que iam contra os interesses do regime, assim, a ditadura precisou intervir na indústria por intermédio de um amplo mecanismo de censura.

Para maquiagem os mecanismos de censuras muitas vezes os militares acabavam se ancorando em leis, a exemplo do decreto n 20.493 de 1946 que existia para regular assuntos de ordem moral, desse modo, dando um tom de legitimidade as suas ações. O decreto em questão era usado desde do período democrático para censurar o teatro, o cinema, a televisão, e etc., por intermédio da ação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), portanto, os mecanismos de censura estão longe de terem começado em 1964. A certo momento, a ditadura precisou ampliar seus mecanismos de censura criando, para além da lei de 1946, novas leis. Surge, portanto, a lei n 5.536, que trazia um novo órgão para efetuar as censuras: o Conselho Superior de Censura (CSC). Os artistas conseguiram ainda em negociação fazer com que esse órgão fizesse as censuras com prazo de antecedência de 20 dias, a medida visava evitar as censuras feitas em cima de hora que acabavam trazendo prejuízos financeiros aos espetáculos. Entretanto, no final deste mesmo ano, tudo ganha uma nova dimensão a partir do Ato Institucional 5 que entra em vigor no mês de dezembro. Enquanto que a lei n. 5.536 e a lei de 1946 se ancorava na regulação de questões da ordem moral (ainda que a própria censura de ordem política existisse), com o AI-5 e, sobretudo, com a lei n 1.077 de 1970, as motivações políticas deixam de estarem veladas, ficando escancaradas. É durante esse período que, com a consolidação da carreira de censor, se passa a ser exigido como requisitos diploma universitário e passar por concurso público.

De acordo com Ridenti (RIDENTI, 2018, p.93), durante o período da ditadura passaram pela Censura Federal quase 22 mil peças, sendo 700 destas proibidas integralmente e a grande maioria não escapava de receber certa quantia de vetos, dificilmente alguma passava pela censura sem receber quaisquer cortes. Contudo, como destaca ele, estes dados são parciais, pois a partir de 1975 alguns estados desempenharam significativa responsabilidade na censura do teatro, e os dados não incluem essas censuras. Na página seguinte segue a fotografia do documento da censura efetuada a peça “Eles Não Usam Black-tie” no ano de 1968:¹

1 PARECER censório de agosto de 1968 exigindo vários cortes da peça “Eles não usam Black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri. [S. l.], 2 jun. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt->

FIGURA I – CENSURA DA PEÇA “ELES NÃO USAM BLACK-TIE”



Fonte: gov.br

Como observado na fotografia acima, em agosto de 1968, a peça “Eles Não Usam Black-Tie” estava para ser encenada pelo grupo de teatro *Persona*, do Rio de Janeiro, quando precisou ser enviada para o parecer censório da ditadura militar. Diante do documento emitido pelo ministério da justiça, é possível identificar quais os trechos da peça que iam contra os interesses dos militares. A partir do documento podemos identificar logo a princípio que a peça recebeu classificação indicativa que considera ela imprópria para menores de 14 anos. Dando seguimento, nos trechos percebe-se censuras que são ora de ordem moral (ainda que a própria censura moral seja ela própria uma censura política, mas velada), ora uma censura política escancarada, sendo a primeira a mais frequente. A começar pelas censuras morais temos cortes em partes como: “Criança que faz criança não é mais criança” (GUARNIERI, 2015, p.44); “Merda, merda” (GUARNIERI, 2015, p.55); “E olha que sou bom de cama” (GUARNIERI, 2015, p.88). Nos referidos trechos percebe-se uma preocupação em censurar palavrões e menções com teor sexual, pois são elementos considerados um ataque a moral. Nas censuras de caráter político mais escancarado há os seguintes trechos: “Diploma não vale nada... Esse governo que tá aí é tudo diplomado” (GUARNIERI, 2015, p.55); “[blinde] à libertação do Brasil” (GUARNIERI, 2015, p.68); “Todo mundo rouba! Os maiorá aí tão por cima, mas não é indo à missa não, é roubando no duro!” (GUARNIERI, 2015, p. 92); “Aproveitai a chance, companheiro... Muitos desses conseguiram ser até presidente da república” (GUARNIERI, 2015, p.93); “Queria pegá a chance para te mostrá. Chegava a presidente, liberava o jogo do bicho e ajeitava as finanças do país” (GUARNIERI, 2015, p.93). Nesse segundo caso, nota-se a preocupação em cortar quaisquer menções às instituições, seja em contexto de críticas propriamente ou não. No caso deste segundo trecho que remete a “libertação do Brasil”, apesar da peça ser escrita em 1956, naquele momento parecia combinar ainda mais com a realidade brasileira, sendo assim, podendo ser interpretada como uma chamada de libertação da ditadura militar.

É importante destacar que a medida de cortar certas palavras ou trechos visa não só suprimir possíveis críticas no conteúdo do texto, mas também de pressionar os artistas que diante de uma série de censuras acabavam eles mesmos recaindo em uma autocensura.

Mais tarde, no ano de 1981, a peça de Guarnieri viria a ser adaptada para o cinema a partir do diretor Leon Hirszman que outrora foi um dos protagonistas do CPC

e do Cinema Novo, além de ser militante do PCB. O filme contou com Guarnieri com o papel de Otávio, Fernanda Montenegro vivendo a personagem da Romana, Carlos Alberto Ricelli como Tião, Bete Mendes como Maria, e Milton Gonçalves como Bráulio. Em consonância com a peça, o filme alcançou um alto sucesso chegando a ganhar inúmeros prêmios, como conta a historiadora Silene Ferreira Claro (CLARO, 2012, p.128), em um primeiro momento o filme, produzido ainda dentro da conjuntura de ditadura militar, foi censurado, porém com a sua repercussão e prêmios como o Leão de Ouro no Festival de Veneza, a ditadura se viu obrigada a liberar a exibição do filme. Além do Leão de Ouro, recebeu prêmios como: O Prêmio do Festival dos Três Continentes, O Espiga de Ouro (no Festival Internacional de Valladolid), e O Grande Prêmio Coral Negro (no 3º Festival Internacional do Novo Cinema Latino-America).

3.4 Hegemonia e Contra-Hegemonia

Na passagem do século XVIII para o século XIX, diante do mundo europeu, Gramsci notou que as condições materiais que outrora haviam permitido revoluções tais como a revolução francesa, agora haviam mudado, um dos pontos centrais dessa mudança se refere ao fortalecimento da sociedade civil, deste fortalecimento emergiu organismos como a imprensa, os sindicatos e os próprios partidos políticos. Assim, era preciso desenvolver novos modelos de se fazer política, pois já não seria possível ocorrer revoluções sob os velhos modelos. É diante do estudo dessa nova realidade que se apresenta que Gramsci desenvolve o seu conceito de Hegemonia.

Assim sendo, o conceito surge como uma maneira de tentar entender e fazer política em face da nova realidade, o filósofo percebe que para que uma classe chegue ao poder e se torne dominante, mais do que conquistar a partir da força é preciso que essa classe conquiste o consenso da sociedade civil, portanto, é preciso que se construa uma Hegemonia. Nesse ponto, uma vez que temos diversos grupos disputando o poder, e isso inclui grupos conservadores, mas também grupos revolucionários, estes estarão disputando a construção dessa Hegemonia que antecede a tomada do poder. É diante dessa disputa pela Hegemonia que temos os chamados intelectuais, tema que ocupa grande parte dos seus cadernos de cárcere e que nas edições temáticas foi publicado no Brasil sob o título “Os intelectuais e a organização da cultura”. De antemão, é preciso estabelecer que, para Gramsci, todos os indivíduos são intelectuais, visto que todo indivíduo são capazes de refletirem e formularem concepções sobre a realidade, todos

são intelectuais, contudo, nem todos de fato chegam a exercer a função de intelectual (GRAMSCI, 1982, p.7). Um intelectual seria aquele que diante de uma função diretiva organiza a cultura e, portanto, disputa a Hegemonia.

O Gianfrancesco Guarnieri foi um exemplo de intelectual orgânico, que teve a importância de lançar à luz questões que diziam respeito a classe trabalhadora, em uma época em que o drama burguês e o foco na classe dominante eram hegemônicos. Embora ele tenha tratado da classe trabalhadora a partir de um drama, na medida que pôs este novo conteúdo sob a ordem dramática diagnosticou os limites da forma para encenar o cenário que as novas transformações traziam com a ascensão da luta social. Guarnieri abriu um caminho para que outros artistas dessem continuidade ao teatro com postura engajada à esquerda, abordando em primeiro planos os dilemas da classe trabalhadora. Sua atividade política, que foi desempenhada tanto a partir da dramaturgia quanto pela sua militância no Partido Comunista, alcançou até mesmo os sombrios anos de ditadura militar, e mesmo diante da censura conseguiu encontrar meios de dizer o que achava que precisava ser dito.

Para que a classe trabalhadora consiga disputar a Hegemonia é preciso que ela possua seus intelectuais, mas mais do que isso, para Gramsci, é preciso que estes intelectuais orgânicos, mais do que organizar a cultura façam com que surjam outros intelectuais orgânicos. Um dos trabalhos que prosseguiram a linha do teatro político brasileiro aberta por Guarnieri foi a obra “A revolução na América do Sul” de Augusto Boal, e em seguida “A mais valia vai acabar seu Edgar” de Oduvaldo Vianna. Rompendo com o Teatro Arena diante das limitações que este possuía já que funcionava sob determinações do mercado, Vianna passou a atuar no Teatro Jovem e a fazer espetáculos ao ar livre. O sucesso de “A mais valia vai acabar seu Edgar” aliado com a fusão com o movimento estudantil fez surgir o CPC, que embora tenha durado menos de três anos foi o bastante para gerar todo um movimento artístico popular revolucionário se tornando uma ameaça a Hegemonia cultural da burguesia. Desta forma, o que havia começado com jovens da classe média ligados ao Teatro Arena agora culminava em um grande movimento, conseqüentemente, culminava em vários outros intelectuais orgânicos. Desta vez, com a vantagem de estarem alheio as determinações do mercado. A ideia era disseminar uma cultura popular revolucionária, realizar agitação e propaganda em prol de um projeto político revolucionário, em que o passo seguinte a essa disseminação seria os próprios populares se tornarem agentes da

transformação social. Aliado a isso, o CPC também tentou caminhar para um horizonte no qual a classe trabalhadora dominaria os meios de produção da cultura, assim, aderindo ao grupo e se tornando eles próprios produtores de cultura. Em outros termos, a partir de uma lente Gramsciana, por intermédio da organização estava sendo produzido uma Hegemonia proletária que viria disputar espaço com a Hegemonia burguesa.

Se por um lado as camadas populares estavam organizadas e atuavam através de seus intelectuais orgânicos, a classe dominante também tinha seus intelectuais orgânicos como os jornais e o próprio Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), por exemplo, pelo qual fazia propaganda contra a emancipação da classe trabalhadora. Como destaca o historiador Demian de Melo (MELO, 2014, p.160), havia por trás do golpe uma articulação de interesse do capital multinacional e associado, isto é, o golpe não foi produto meramente de uma intervenção militar nem de uma mera conspiração, além desses aspectos, é importante lembrar que o IPES teve um papel importante funcionando como um partido (partido no sentido desenvolvido por Gramsci), a partir da participação de empresários e oficiais militares que recebiam recursos dos Estados Unidos.

No primeiro momento, o bloco burguês-militar não conseguiu efetuar o golpe em 1961, mas continuaram articulando forças até que em 1964, quando ainda mais fortes, realizaram o golpe e instauraram a ditadura militar. Apesar da classe trabalhadora tentar novamente resistir ao golpe através, por exemplo, da já citada no Capítulo 1 convocação de greve geral pelo CGT, os trabalhadores não estavam preparados para enfrentar o forte aparato de repressão que se seguiu. Durante o século XX, muitos países se opuseram ao sistema capitalista e construíram o socialismo, assim, aquele horizonte por qual a classe trabalhadora se dirigia estando cada vez mais radicalizada, fazia com que a burguesia temesse que o país caminhasse para uma experiência socialista. Nesse sentido, historiadores como Renato Lemos fizeram uso da categoria da “contrarrevolução” para analisar o golpe (MELO, 2014, p.186), ele relaciona o golpe de 1964 em longa duração com a revolução russa, que acabou gerando a atitude de prevenir outras revoluções; Em média duração relaciona as alterações do padrão de acumulação capitalista no Brasil; E por fim, em curta duração fala do processo político imediato naquele contexto de crise da hegemonia. Contudo, os grupos políticos da esquerda radical não conseguiram permitir que o trabalho de base a qual vinha

exercendo se transformasse em uma forte organização de autodefesa. Sendo assim, não conseguiram evitar o golpe, este que significou naquele momento um ponto final na possível possibilidade de uma revolução social.

O fato do CPC conjuntamente com a atividade teatral e a UNE representar uma ameaça a dominação da burguesia parece se confirmar quando analisamos que uma das primeiras medidas da ditadura em 1964 foi barrar através da força a vida desse movimento, desse modo, o regime tratou de incendiar a UNE conjuntamente com um novo teatro do CPC que estava prestes a ser inaugurado. Esse episódio evidencia a força que o CPC, embora com vida curta, tenha representado e ameaçado a Hegemonia cultural burguesa.

Em seu ensaio intitulado “Base e superestrutura na teoria cultural marxista”, Raymond Williams traz um debate relativo à relação entre as forças produtivas e a dimensão da cultura. O modelo explicativo da mediação entre base e superestrutura, em sua forma mais simplista, já fora criticado e aperfeiçoado por algumas contribuições da qual se destaca o conceito de “Totalidade” do filósofo húngaro György Lukács. Contudo, neste ensaio, Williams tenta refinar ainda mais a noção que tange a mediação entre base e superestrutura, argumentando à favor de que o conceito Lukacsiano deve ser levado em consideração conjuntamente com o conceito de “Hegemonia” do filósofo italiano Antônio Gramsci, é, portanto, a partir da combinação desses dois conceitos, que na visão de Williams, pode ser feito melhores análises.

Se é verdade que dentro da teoria da cultura marxista é preciso se considerar o problema da base determinante e da superestrutura, não é menos verdade que exista outro problema fundamental para ser considerado logo de início: o problema da proposição que estabelece que a existência social determina a consciência. Dentro desse quadro, deve-se tomar consciência da complexidade teórica que está por trás do termo “determinação”, como sabemos a abordagem “determinista” é oriunda de correntes idealistas e teológicas. Quando Karl Marx utiliza o termo “determinação” não é no sentido idealista, que vê uma consciência abstrata determinante, mas sim em oposição a tal concepção, para Marx, a “determinação” não parte de uma força exterior ao homem, ela parte da própria atividade humana condicionando limites e pressões.

Para que seja feita uma boa análise do termo de relação é preciso examinar também os termos relacionados, neste sentido, Williams apresenta uma análise da

superestrutura indicando as restrições e os reparos que ela sofreu ao longo do tempo. É bastante comum que o termo “Superestrutura” (Überbau) seja utilizado no sentido de ser uma dimensão única em que está situada as atividades culturais e ideológicas, entretanto, de acordo com Williams (WILLIAMS, 2005, p.213), tanto os intelectuais marxistas quanto o próprio Marx chegaram a apresentar restrições a noção de superestrutura. As restrições podem ser divididas em duas fases: na primeira fase as restrições eram relativas as diferenças temporais, as complicações técnicas e as relações indiretas; já na segunda, foram efetuadas restrições referentes a noção de “mediação” e a noção de “estruturas homologas”. Embora tenha acontecido importantes reparos na dimensão da superestrutura, a dimensão da base não foi igualmente bem revisada. A base, na visão de Williams, não pode ser entendida como uma dimensão uniforme e estática. Diz ele:

Então temos de dizer que ao falarmos da “base” estamos falando de um processo e não de um estado (...) Nós temos de reavaliar “base” não como uma abstração econômica ou tecnológica fixa, mas como as atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, que contêm contradições e variações fundamentais, e por isso estão sempre em estado de processo dinâmico (WILLIAMS, 2005, p.214).

Williams também atenta para outra questão relacionada a base e as forças produtivas, nesse momento, ele levanta a importância de perceber o que esses termos indicam, se é produção primária no sentido mais restrito – no sentido de relações econômicas capitalistas –, ou mais amplo – no sentido da produção e reprodução material da vida real. Para Williams, se tratando de análise cultural esse sentido de forças produtivas pode trazer problemas, a exemplo de nos fazer considerar forças sociais e produtivas – que são de base –, como sendo superestruturais. Visando solucionar as implicações que decorrem da concepção vulgar de base e superestrutura, que os entende como dimensões estáticas, surge o conceito de “Totalidade” de Lukács. Vejamos o que diz Williams: “Esse conceito de uma totalidade de práticas é comparável à noção da existência social determinando a consciência, mas não interpreta necessariamente esse processo em termos de base e superestrutura” (WILLIAMS, 2005, p.215).

Raymond Williams ressalta que uma das implicações da concepção vulgar de base e superestrutura é que ela torna aceitável outros modelos que embora sejam menos danosos à análise também recorram em problemas. Um dos possíveis problemas do uso

do conceito de Totalidade é que ele pode acabar esvaziando a essência do marxismo na medida que ignora todos os processos de determinação. Diz Williams:

Se dissermos que a sociedade é composta de um grande número de práticas que formam um todo social concreto, e se dermos a cada prática um certo reconhecimento específico, adicionando somente o fato de que elas interagem, relacionam-se e combinam-se de modos muito complicados, nós estamos num nível falando sobre a totalidade de maneira muito óbvia, mas em outro nível estaremos evitando o fato de que exista qualquer processo de determinação (WILLIAMS, 2005,p.215).

Dessa forma, o autor defende que se deve incluir ao conceito de Totalidade a noção de intenção social, e uma das maneiras que ele aponta para se fazer isso é juntando esse conceito com o conceito de Hegemonia de Gramsci. A superioridade do conceito Gramsciano se deve ao fato de que ele ao mesmo tempo que pressupõe uma totalidade também coloca ênfase na relação de dominação. O autor pontua que a Hegemonia não é algo desprovido de teor ambíguo, assim, ele procura propor um modelo que possa dá conta da complexidade que tange a Hegemonia, isto é, que reconheça as variações: contradições, conjunto de alternativas e seus processos de mudança.

O primeiro ponto a considerar para se entender o modelo proposto por Williams é que em toda sociedade sempre existem práticas, significados e valores que são dominantes e efetivos. Posto que os valores e significado são vividos enquanto práticas, eles aparecem como sendo absolutos, em outros termos, eles se apresentam para as pessoas como sendo o sentido da realidade. Diante dessas práticas, ocorre aquilo que Williams chama de “tradição seletiva”, que seria a seleção daquilo que é difundido como sendo “a tradição”, em outras palavras, são elegidas determinadas práticas e valores, enquanto que, simultaneamente outros são ignorados.

Dentro do sistema hegemônico não existe somente elementos dominantes, há para além do que é hegemônico, elementos alternativos e elementos opositoristas. O que difere basicamente um do outro é que as formas alternativas embora assumam valores que são alternativos aquilo que é hegemônico, não são contra a ordem, ao passo que, as formações opositoristas são consideradas contra-hegemônicas. Contudo, existe sempre a possibilidade de que uma forma que até então era alternativa, e, portanto, tolerada, fazer-se opositorista, se tornando uma ameaça a cultura dominante. Somado a isso, o intelectual Galês insere nesse debate mais duas categorias: o residual e o emergente. O residual diz respeito aos significados, valores e ideias que existem

alicerçados sob um resíduo cultural e social, enquanto que, emergentes se refere aos novos valores, significados e ideias que surgem de modo contínuo, tanto a cultura residual quanto a emergente pode ou não ser incorporada pela cultura dominante.

Se o conceito de Hegemonia Gramsciano já apresentava uma grande ferramenta de explicação, Williams parte de Gramsci para refinar o conceito de Hegemonia e desenvolver ainda mais o poder explicativo do conceito para se entender como se opera a Hegemonia e como se formam as Contra-Hegemonias. Para Williams, uma Hegemonia nunca é absoluta, sempre existem práticas humanas para além da que é hegemônica, e a sua existência dependerá de se a classe dominante possui interesse ou não. Se há o interesse, então abrem-se duas possibilidades: ou essas práticas são incorporadas ou serão eliminadas. Se determinada prática permanece sendo alternativa, ela ainda pode continuar existindo, mas se ela se transformar em oposicionista, logo, será atacada.

O CPC representou nos anos 1960 uma significativa força contra-hegemônica que a burguesia, em um primeiro momento, identificou e atacou. E em um segundo momento, no pós-1964 conseguiu incorporar grande parte dos artistas e intelectuais, assim, a produção artística que antes representava uma oposição a ordem estabelecida foi cooptada, um dos exemplos práticos disso foi como a TV conseguiu incorporar elementos da cultura-popular. Dessa maneira, o golpe acabou significando uma grande mudança na maneira de operação do processo hegemônico. Como destaca Williams, a Hegemonia burguesa, para continuar sendo hegemônica, está o tempo inteiro procurando identificar hegemonias alternativas que podem se tornar uma ameaça ao seu domínio.

3.5 Dos anos rebeldes à cooptação de artistas e intelectuais

Na década de 1960, o Brasil passou por uma série de transformações que incluíam: um acelerado processo de urbanização, o aumento das chamadas classes médias, o aumento do acesso as universidades, avanços tecnológicos e o aumento do número de jovens na composição etária do país. Dentro de um contexto mais amplo, o mundo vivia sob a chamada Guerra Fria e a disputa por territórios de influência entre Estados Unidos e União Soviética. Em 1959, os rebeldes cubanos conseguiram impor um processo revolucionário socialista que pôs fim na ditadura de Fulgêncio Batista, esse

processo histórico foi muito importante na América Latina gerando certo otimismo nos países de “Terceiro Mundo”, o que incluía o Brasil.

Nessa perspectiva, muitos desses rebeldes e revolucionários estavam representados nos meios artísticos como: o Teatro Arena, no Cinema Novo, e dentro do CPC. Com o golpe em 1964, aconteceu uma interrupção nas mobilizações que lutavam pelas chamadas reformas de base. Se por um lado a repressão foi eficiente em barrar essas mobilizações, ainda assim, artistas e intelectuais encontraram meios de expressarem suas rebeldias através de manifestações, da música, do cinema, artes plásticas, literatura e do teatro. São exemplos disso as canções de músicos como Gilberto Gil, Chico Buarque e Geraldo Vandré; o filme “O desafio” de Paulo César Sarraceni; a exposição “Nova Objetividade Brasileira” do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e peças como “Arena Conta Zumbi”, “Opinião” e “Arena Conta Tiradentes.

Com a derrota do CPC, outro elemento surge e se estabelece em 1964 condicionando as transformações no que se refere as produções artísticas: a indústria cultural. A indústria cultural acaba cooptando algumas das artes de resistências do pós-1964, um exemplo disso foram as músicas políticas que fizeram sucesso nos vários festivais musicais apresentados na televisão. Outro ponto que parece ter sofrido transformações foram as morfologias dos movimentos artísticos e políticos no Brasil, pois ao passo que cresciam as classes médias, passavam a se tornarem a composição mais importantes dos grupos políticos, artísticos e intelectuais (RIDENTI, 2007, p. 190). Essas classes médias, por sua vez, possuíam em suas morfologias descendentes de imigrantes e famílias que eram do interior e se deslocaram para as capitais, onde tornaram-se, em grande parte, a primeira geração a ter acesso as universidades.

Como no mesmo caso do cinema, da música, literatura, e artes plásticas, no período pós-golpe o teatro tinha os estudantes compondo seu maior público, além de que, em grande parte os próprios artistas eram compostos desta mesma morfologia. Quando analisamos os processos movidos pela justiça militar em relação aos grupos armados, é possível notar que os estudantes, conjuntamente com os profissionais de formação superior, foram também os grupos que mais estavam envolvidos com a resistência armada, compondo 57,8% dos 2.112 processos (RIDENTI, 2007, p.190). Aliado a esses dados, quando analisamos os processos de um modo geral movidos pelos militares no recorte de 1964 à 1979, nota-se uma prevalência de indivíduos moradores

das capitais compondo 68,6%, mas quando levantados os dados das origens destes indivíduos nota-se que 64% deles são naturais do interior, isto é, grande parte da morfologia dos grupos de oposição ao regime militar eram compostas por migrantes para as capitais.

Nos anos 60, e ainda mais a partir dos anos 70, a ditadura trouxe uma modernização aos âmbitos da cultura e da comunicação seja a partir do Estado ou do incentivo ao desenvolvimento capitalista privado. Assim, foram desenvolvidas várias instituições do Estado para a área da cultura a exemplo da EMBRAFILME, a FUNARTE, o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Livro e o Serviço Nacional de Teatro. Já no âmbito privado, mas aliado ao auxílio do Estado, foi criada a indústria cultural, que acabou empregando muitos dos artistas e intelectuais brasileiros.

A educação também passou por transformações durante a ditadura militar, com o ensino de primeiro e segundo grau sendo massificado, o ensino privado sendo estimulado, e no que se refere ao ensino superior, a criação do sistema nacional de apoio a pós-graduação. Dentro das universidades haviam muitos opositores a ditadura militar, embora ela tenha conseguido acabar contendo suas ações por intermédio da força ao mesmo tempo que também lhes disponibilizava a possibilidade de acomodação institucional:

O fato é que a sociedade brasileira foi ganhando nova feição e a intelectualidade que combatia a ditadura aos poucos adaptava-se à nova ordem, que criava até mesmo um nicho de mercado para produtos culturais críticos, censurando seletivamente alguns deles. Universidades, jornais, rádios, televisões, agências de publicidade, empresas públicas e privadas tendiam a fornecer ótimas oportunidades a profissionais qualificados, dentre os quais se destacavam os que se consideravam de esquerda, expoentes da cultura viva do momento imediatamente anterior (RIDENTI, 2003, p.8).

Nos anos 70, diante da necessidade da esquerda passar por uma renovação, surgem partidos políticos como o Partido dos Trabalhadores (PT), o partido passou a representar muito daqueles revolucionários do pré-64, além de também conseguir o apoio de trabalhadores ligados ao “novo sindicalismo”. Ao passo que partidos como o PT surgiam, dos anos 70 até o fim da ditadura muitos acontecimentos pareciam evidenciar o enfraquecimento das alternativas revolucionárias que outrora haviam estado fortes, em especial: a queda do muro de Berlim, no ano de 1989. Na década de 1990, embora algumas poucas organizações revolucionárias de moldes bolchevique

continuassem a existir, os militantes já não encontravam respostas no sacrifício pela revolução.

O período da ditadura também representou significativamente uma transformação nos modelos de intelectuais e artistas que outrora haviam se engajado em projetos revolucionários nos anos 1960. A autocrítica aos anos 1960 pareceu dar lugar a elevação de valores neoliberais, se anteriormente o intelectual era uma figura empenhada na luta social e nos dilemas dos populares, agora se elevaria a figura do intelectual profissional focado em sua carreira e na sua individualidade. Assim, muitos dos intelectuais que em tempos remotos eram críticos severos do capitalismo passaram a compor cargos de governos neoliberais, muitos dos artistas e intelectuais que anteriormente defenderam o fim da exploração de classe passaria dirigir agora seus esforços para as suas ascensões individuais, com isso, diluindo os seus caracteres rebeldes de outrora:

Entrava em franco declínio o modelo de intelectual ou artista de esquerda dos anos 60, engajado, altruísta, em busca da ligação com o povo – tido hoje por muitos como mera expressão do populismo, manipulador dos anseios populares; ou, na melhor das hipóteses, como arquétipo do intelectual quixotesco e ingênuo. Ia-se estabelecendo o protótipo do scholar contemporâneo, egocêntrico, desvinculado de compromissos sociais, a não ser que eles signifiquem avanço em suas carreiras profissionais individuais, como as dos inúmeros professores que já foram críticos da ordem capitalista a ocupar cargos públicos em governos que adotam medidas neoliberais. Atuam como técnicos a serviço do funcionamento saudável da ordem estabelecida, sem maiores dramas de consciência, talvez se agarrando ainda à ideologia de que estão no poder para o bem do povo e da nação, uma vez amadurecidos e livres das utopias voluntaristas dos anos 60, que só aparentemente teriam sido revolucionárias (RIDENTI, 2003, p.10).

Diante da nova realidade brasileira estavam abertos dois caminhos: a continuidade do engajamento que era oriundo dos anos rebeldes, ou a diluição desse caráter rebelde acompanhado de sua adaptação à nova ordem. Cria-se, portanto, um tipo de intelectual cujo olhar está voltado unicamente para sua carreira profissional. Muitos dos artistas que anteriormente eram do teatro migraram para televisão ou foram para indústria de espetáculos teatrais, parte significativa de escritores passaram a área dos jornais, cineastas passaram a trabalhar em agências de publicidades ou em empresas como a EMBRAFILME. Os músicos passariam a ter lugar na indústria cultural já bem consolidada, e os políticos, por sua vez, aqueles que anteriormente eram radicais, passariam a ocupar cargos em partidos como PSDB, PT e PMDB.

Assim pode-se constatar, com certo desencanto, os rumos que tomou uma parcela da intelectualidade que já se propôs a mudar o mundo e a vida, cuja despolitização – quando não mudanças de rota em direção à direita – talvez não se deva apenas e essencialmente à vontade dos agentes, mas às próprias transformações por que passou a sociedade brasileira (RIDENTI, 2003, p.15)

A transformação pela qual a sociedade brasileira passou a levou novamente ao estágio em que os intelectuais, assim como toda a sociedade, se mantém diante os valores e significados que são dominantes e efetivos, que na medida que são vividos enquanto práticas, se apresentam a eles como sendo correspondente a realidade absoluta e, por conseguinte, sendo continuamente reproduzimos. Portanto, diante de um cenário no qual se faz necessário novos movimentos contra-hegemônicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um quadro onde a dramaturgia era tomada pelo drama burguês, bastou um jovem dramaturgo interessado na atividade teatral enquanto atividade política trouxesse à tona o cenário de ascensão das lutas dos trabalhadores, para colocar em xeque a incapacidade da ordem dramática suportar o novo conteúdo. Escolhendo um eixo Épico (A greve) para a forma dramática, Guarnieri acabou produzindo uma peça capaz de ser interpretada de duas perspectivas opostas e ambas defensáveis em razão da contradição entre forma e conteúdo. A própria contradição que reside na peça explica o enorme sucesso que ela alcançou, pois se por um lado trouxe todo um público interessado nas questões que envolviam a classe trabalhadora, por outro, conseguiu agradar a crítica que chegou a se identificar com o herói dramático Tião e até protestar contra o final. Ao tentar criticar o personagem de Tião dentro das convenções dramáticas, o dramaturgo acabou fazendo com que o público se identificasse com ele. Em “Eles Não Usam Black-tie” já é possível notar a utilização do recurso de distanciamento, embora naquele momento Guarnieri ainda não tivesse tido contato com o Teatro Épico. Isso ocorre no início do segundo ato quando ele escolhe tratar a discussão entre Otávio e Tião trazendo-a sob a memória de Romana, e não no momento em que ela de fato aconteceu.

Graças ao sucesso da peça foi possível realizar o seminário de dramaturgia, que por sua vez, abriu espaço para a montagem de “Alma Boa de Setsuan” em 1958, o seminário de dramaturgia conjuntamente com a chegada do Teatro Épico possibilitou debates sobre a necessidades de inovações estéticas e políticas. Assim, tem vida no Brasil o chamado Teatro Épico com sua primeira expressão na obra “A revolução na América do Sul” de Augusto Boal.

Se “Eles não usam Black-tie” e o Teatro de Arena abriu um caminho importante dando início a essa fase de um Teatro político feito para classe trabalhadora, por outro lado, o Arena ainda funcionava sob as determinações do mercado, portanto, depois das reflexões acerca das limitações que o Arena possuía em alcançar o público da classe trabalhadora, Oduvaldo Vianna Filho rompe com o Arena e começa um novo projeto de teatro. Desse projeto temos a encenação ao ar livre de “A mais-valia vai acabar seu Edgar” em 1960. Com o sucesso que essa peça alcançou reunindo um amplo público e agora fora das determinações de mercado, surge a ideia de criar o CPC, que ampliava aquele projeto de produzir teatro para classe trabalhadora, agora articulando não só teatro, mas várias dimensões da arte. A ideia do CPC

era transmitir uma cultura para classe trabalhadora para que com essa cultura os trabalhadores se tornassem agentes da transformação social, além disso, era bandeira do CPC a ideia de socializar os meios de produção da cultura, para os próprios trabalhadores tornarem-se produtores de cultura.

Portanto, aquela fase que havia sido aberta por “Eles não usam Black-tie” culminou em todo um movimento artístico popular revolucionário contra-hegemônico. Isto é, o que começa com intelectuais de classe média do Teatro Arena levaria a um movimento em que os próprios populares desempenhariam a função de intelectuais orgânicos. Consciente da ameaça que o CPC significava para sua Hegemonia, a burguesia após o golpe militar tratou de perseguir os CPC’s. A UNE conjuntamente com o novo teatro que estava para ser inaugurado, foram uma das primeiras vítimas da ditadura no campo da cultura. Embora com vida curta, esse episódio parece dá dimensão da ameaça que o CPC significava para a Hegemonia cultural burguesa.

Além do golpe naquele momento derrotar através da força o CPC, ele também significou um ponto de mudança na maneira de operação do processo hegemônico. A ditadura militar trouxe a modernização ao campo da cultura que deu vida a instituições como EMBRAFILME, FUNARTE, Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional do Teatro e o Conselho Federal de Cultura. Com a consolidação da indústria cultural, a arte engajada que antes ameaçava a ordem capitalista agora passa a se tornar um artigo de consumo.

A partir de 1964, a censura que já existia antes do golpe passa a se intensificar atingindo seu ápice a partir do AI-5 em dezembro de 1968. No âmbito do Teatro, estima-se que quase 22 mil peças passaram pela Censura Federal, dados estes que sendo parciais não engloba a totalidade das censuras que pode ter sido muito maior. A peça “Eles Não Usam Black-tie” encenada inúmeras vezes não escapou da censura, quando estava para ser montada pelo grupo de teatro Personna, em 1968, a peça teve diversos trechos censurados. A censura vetou possíveis críticas ou sequer menções ao regime, além de vetar palavrões e menções sexuais, em defesa dos “bons costumes”. Ela se pendurou até o período final da ditadura visando garantir a transição gradual, nesse quadro, a própria adaptação da peça “Eles Não Usam Black-tie” foi vítima da censura, que logo depois se viu obrigada a permitir a exibição do filme depois que ele foi consagrado por prêmios como o Leão de Ouro no Festival de Veneza.

Na medida que as classes médias se expandiram, a própria morfologia dos movimentos artísticos e políticos passou a ser protagonizado por grupos da classe média. Não somente a morfologia dos movimentos que mudaram, mas também o próprio modelo de artistas e intelectuais. Os artistas, políticos e intelectuais que eram anteriormente críticos do sistema capitalista, antenados nos dilemas dos populares, e defensores da revolução social, agora em grande parte dariam lugar para valores neoliberais. Os intelectuais que outrora eram revolucionários se tornariam intelectuais profissionais com foco nas suas carreiras e nas suas ascensões individuais. Não atoa o destino de muitos desses intelectuais foram ocupar cargos em governos neoliberais. Se adaptando a nova ordem, grande parte dos artistas passaram a ter lugar na indústria cultural, no caso específico do teatro, os dois grandes destinos eram: ou migrar para televisão ou para indústria de espetáculos teatrais. No caso dos políticos, o destino era ocupar cargos em partidos como PT, PMDB e PSDB. O próprio Guarnieri elevaria seus trabalhos na televisão participando de inúmeras novelas, embora tenha continuado escrevendo peças, e no ano de 1984, ocuparia cargo no governo de Mario Covas, do PSDB, como secretário da cultura.

A Hegemonia burguesa após incorporar as hegemonias alternativas, continuaria mantendo seu domínio, isto é, continua mantendo suas práticas, valores e significados, que vividos enquanto práticas, permanecem sendo visto pela sociedade como sendo o sentido da realidade. A crítica da peça mantém-se atual na medida que agora mais do que antes, com a cooptação de artistas e intelectuais, a saída para os dilemas da realidade brasileira tem sido não a coletiva, mas a individualista.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **Memórias estudantis**: da fundação da UNE aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ed. Relume Damara, 2007.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6 ed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira: 1991.

CLARO, Silene Ferreira. **Eles não usam Black-Tie**: uma análise historiográfica. Augusto Guzzo Revista Acadêmica (São Paulo) , v. 10, p. 127-138, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**. Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular/, 2012, 155p.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LEAL, Murilo. **A reinvenção da classe trabalhadora (1953-1964)**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2011, 517 p.

MELO, D. B. . O golpe de 1964 e meio século de controvérsias: o estado atual da questão (versão ampliada). In: Demian Bezerra de Melo. (Org.). **A miséria da historiografia**: uma crítica ao revisionismo contemporâneo. 1ed.Rio de Janeiro: Consequência, 2014, v. 1, p. 157-188.

MELLO, J. M. C. ; Novais, F. A. . Capitalismo tardio e a sociabilidade moderna. **História da vida privada no Brasil – v.4**: contrastes da intimidade contemporânea. 1ed.São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 319-409.

MIRANDA, Kênia. **Cultura de Classe e Resistências Artísticas**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2017. V. 1. 288p.

MONTENEGRO, A. T. . As Ligas Camponesas às vésperas do Golpe de 1964.. **Projeto História** (PUCSP), São Paulo, v. 02, n.02, p. 391-416, 2004.

MOTTA, Márcia; Esteves, Carlos Leandro. Ligas camponesas: história de uma luta (des)conhecida. In: Márcia Motta; Paulo Zarth. (Org.). **História Social do Campesinato**. Formas de Resistência Camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história. Tomo II. São Paulo: editora UNESP, 2009, v. 2, p. 243-257.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. Contexto, São Paulo: 2001.

RIDENTI, M. S. **Censura e ditadura no Brasil**, do golpe à transição democrática, 1964-1988. CONCINNITAS (ONLINE) (RIO DE JANEIRO) , v. 33, p. 86-100, 2018.

RIDENTI, M. S. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60?. In: Ridenti, Marcelo; Bastos, Élide Rugai; Rolland, Denis. (Org.). **Intelectuais: sociedade e política**, Brasil-França. São Paulo: Cortez, 2003, v. , p. 197-212.

RIDENTI, M. S. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: entre a pena e o fuzil. ArtCultura: **Revista de História, Cultura e Arte**, n. 14. Uberlândia, Edufu/CNPq/Capes, jan.-jun. 2007, p. 185-194. ArtCultura (UFU) , v. 14, p. 185-194, 2007.

WILLIAMS, R. (2005). Base e superestrutura na teoria cultural marxista . **Revista USP**, (66), 209-224. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i66p209-224>.

WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Videos:

AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Direção: Zelito Viana. Produção: Mapa Filmes. Brasil: Mapa Filmes, 2010.

PERSONA. Persona em foco - Gianfrancesco Guarnieri - 17/11/15. YouTube, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/YcJzbyz1Ezk>. Acesso em: 05/01/2023.

RODA VIVA. Roda Viva Retrô | Gianfrancesco Guarnieri | 1991. YouTube, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/ljTT-fH8Efw>. Acesso em: 05/01/2023.

Sites:

PARECER censório de agosto de 1968 exigindo vários cortes da peça “Eles não usam Black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri. [S. 1.], 2 jun. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/imagens-e-documentos-do-periodo-de-1964-1985/censura/parecer-censorio-de-agosto-de-1968-exigindo-varios-cortes-da-peca-201celes-nao-usam-black-tie201d-de-gianfrancesco-guarnieri/view>. Acesso em: 5 jan. 2023.