

O MITO NA DRAMATURGIA DE GIANFRANCESCO GUARNIERI

THAÍS PUPO¹ & LUIZ HUMBERTO MARTINS ARANTES²

RESUMO: Este artigo propõe pensar sobre as peças *Gimba, o presidente dos valentes* e *A semente*, escritas por Gianfrancesco Guarnieri, em 1959 e 1961, respectivamente. Ambas pertencem à fase Realismo Crítico do autor, representam um teatro de caráter mais popular, com denúncia social e são escritas na perspectiva de uma representação sobre o povo. *Gimba, presidente dos valentes* tematiza a vida no morro carioca e caracteriza as diversas personagens que vivem neste contexto social. *A Semente* trata de uma greve operária e a luta de um líder pela revolução social. Não são somente peças que tratam de conflitos sociais mas também da questão do mito que encontra-se camuflado no enredo das peças. Ambiente e personagens mitificados norteiam o eixo da narrativa das peças influenciando os demais personagens e consequentemente a fábula. Dessa forma, este trabalho tem por objetivo contextualizar historicamente a temática das duas peças e o momento teatral na qual elas foram escritas e, ainda, analisar como o mito está presente na história da peça, unindo a relação entre criação, história e mito.

PALAVRAS CHAVES: Guarnieri, dramaturgia, mito, história.

RESUMEN: Este artículo propone pensar en las piezas de *Gimba, o presidente dos valentes* y *A semente*, escritos por Gianfrancesco Guarnieri, en 1959 y 1961, respectivamente. Ambos pertenecen al realismo crítico de la fase del autor, representan un teatro de carácter más popular, con la denuncia social y fueron escritas en la perspectiva de una representación en la gente. *Gimba, o presidente dos valentes*, tematiza la vida en el montaje del Carioca y caracteriza los personajes diversos que viven en este contexto social. *A semente* habla de una huelga operaria y la lucha de un líder por la revolución social. Son no solamente las piezas que también se ocupan a conflictos sociales, pero también la cuestión del mito que satisface camuflado en el enredo de las piezas. El ambiente y personajes mitificados envuelven el eje de la narrativa de las piezas mediatisando los demás personajes y consecuentemente la fábula. Así, este trabajo tiene como objetivo contextualizar el temático de las dos piezas y el

¹ Graduanda em Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Av. José Rezende Costa, 503, apt. 301. Bairro Santa Maria. Uberlândia- MG.CEP: 38408-010. tatabiaze@hotmail.com

² Professor Doutor do curso de Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Rua das Gameleiras, 1533, Uberlândia-MG. CEP:38413097. lharantes@yahoo.com.br

momento teatral en los cuales fueron escritos y, aún, analizar cómo el mito está presente en la historia de la pieza, ensamblando la relación entre la creación, la historia y el mito.

PALABRAS – LLAVES: Guarnieri, dramaturgia, mito, historia

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto de uma pesquisa de Iniciação Científica fomentada pela Fapemig que iniciou em março de 2006 e tem como corpus literário as peças *Gimba* e *A semente* de Gianfrancesco Guarnieri.

O objetivo desta pesquisa é de analisar como o mito se encontra no enredo das peças e influencia em sua trama. Analisa-se também nesta pesquisa o contexto histórico das temáticas que as peças abordam, traçando um paralelo entre mito e história.

Com as leituras realizadas sobre mito ao longo desta pesquisa, podem-se pontuar algumas questões para analisar nas peças mencionadas.

Primeiramente, em relação ao tipo de ambiente em que a figura mitificada está inserida, se é uma sociedade que comporta um mito ou se é uma sociedade complexa. Segundo, em relação ao papel mítico que as personagens representam podendo seguir dois rumos: Gimba vai querer abandonar seu papel mítico e Agileu de *A semente*, sacrifica sua vida pessoal em favor do papel que representa.

Em *Gimba* o ambiente é quase que rural, em *A semente* o ambiente é uma cidade industrial, mas tendo em comum, permeados no enredo de suas peças, fragmentos do mundo mítico. No entanto, estes vão ter rumos diferentes devido ao ambiente que estão inseridos. Sendo que o mundo marginalizado de *Gimba* se aproxima muito mais do pensamento mítico do que o mundo extremamente mediado de *Agileu*.

Ambas as peças pertencem à primeira fase de Guarnieri denominada de Realismo Crítico na qual o autor coloca em sua obra o drama humano dentro de seus conflitos sociais.

Este dramaturgo nasceu em Milão na Itália no dia 6 de agosto de 1934 e por causa do fascismo que estava acontecendo na Itália, Guarnieri vem para o Brasil com seus pais, Edoardo de Guarnieri, maestro, e Elza Guarnieri, concertista de harpa, em 1936.

Passou sua infância e adolescência no Rio de Janeiro. Teve sua primeira experiência teatral como ator e autor quando ainda estava no ginásio, no colégio Santo Antônio Maria Zacarias.

Foi presidente da Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários (AMES) e vice-presidente da União Nacional dos Estudantes Secundários (UNES).

Aos 18 anos, Guarnieri muda-se para São Paulo e, ainda ligado ao movimento estudantil, ajudou a formar o Teatro Paulista de Estudante que mais tarde fundiu-se com o Teatro de Arena. No Arena criaram cursos e, para ministrá-los, convidavam críticos, artistas e intelectuais, sempre que sentiam a necessidade de ter conhecimento numa área qualquer.

A necessidade de escrever textos dramáticos nasceu no fato dele estar fazendo teatro e de conhecê-lo por dentro. Guarnieri começou numa época em que o teatro brasileiro estava recebendo contribuições dos diretores estrangeiros que vieram para o *Teatro Brasileiro de Comédia*, trazendo uma nova visão do que fosse teatro. Até então, no Brasil, um ator ou atriz fundava uma companhia com fim específico de mostrar seu virtuosismo. Esses novos diretores mostraram que o teatro dependia de um texto e que esse texto tinha que dizer algo e que para representá-lo era necessário um trabalho de equipe.

A necessidade de ter um texto não apenas em português, mas um texto brasileiro e que trouxesse aos palcos as perplexidades da nova geração teatral, faz

com que Guarnieri comece sua carreira de escritor.

Deste modo, em 1958, o mais novo autor escreve sua primeira peça: *Eles não usam Black-Tie*, na qual o autor aborda uma temática popular e urbana. Um texto de denúncia social que enfatiza a maneira do povo entender o mundo.

Guarnieri depois do sucesso desta peça, que ficou mais de um ano em cartaz só em São Paulo, continua escrevendo para o teatro e se adaptando as condições do momento para dar o seu recado. Além das peças para teatro, escreveu também roteiros para televisão e cinema, e letras de músicas. A obra de Guarnieri, em sua maioria, trata de dramas enfocados no Realismo Social.

Ainda no começo desta pesquisa tem-se a triste notícia do falecimento deste autor no dia 22 de Julho de 2006.

Esta pesquisa então mais do que analisar duas peças de Guarnieri, teve também como objetivo de ajudar a tornar viva a obra *do nosso querido Guarna*.

MATERIAIS E MÉTODOS

O *corpus* de pesquisa deste projeto consiste em duas peças teatrais escritas por Gianfrancesco Guarnieri: *Gimba, presidente dos valentes* e *A semente*.

Esta pesquisa é de ordem bibliográfica e tem algumas obras como

norteadores na formação de um método para análise destas duas peças.

Primeiramente houve a necessidade de leitura de obras que ajudassem no entendimento do texto teatral e da personagem dramática. Optou-se então pelas leituras das obras *Análise do texto teatral* de João das Neves e *A personagem no Teatro* de Décio de Almeida Prado. O que facilitou as leituras das peças em questão desta pesquisa.

Bibliografias relacionadas ao autor e à contextualização histórica destas duas peças também ajudaram no melhor aproveitamento da leitura das peças.

Após a leitura destas obras, a pesquisa deu início a leituras de obras relacionadas ao tema mito, escolhendo três obras que ajudaram a compreender como fragmentos do mundo mítico estão hoje permeados na sociedade moderna e no teatro.

As obras são: *Breve história do mito* da Karen Armstrong, *Mito e realidade* do Mircea Eliade e *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* do Anatol Rosenfeld.

Estas obras bem como as discussões dessas leituras com o orientador auxiliaram para a realização do objetivo desta pesquisa que é de identificar o mito nas peças em questão.

O mito é hoje utilizado como palavra que denomina aquilo que não é

verdadeiro. Mas esta pesquisa vai se ater ao mito como sendo uma narrativa que está localizada no tempo primordial, atemporal, sendo uma forma das sociedades espelharem suas contradições para refletir sobre a existência e as relações sociais. A narrativa do mito é capaz de ser distinguida das demais narrativas humanas pois carrega uma mensagem cifrada e uma fala poética.

Por ser a narrativa do mito uma história cifrada abre brechas para várias interpretações que consistem em descobrir o que esta pode revelar sobre as sociedades nas quais o mito provém e também compreender uma estrutura social.

No ritual, ao recitar os mitos, o homem sai do mundo profano, da experiência ordinária da vida e compartilha o mundo sagrado com os deuses e heróis que são modelos exemplares de conduta para a sociedade, assistindo novamente as obras criadoras dos Entes Sobrenaturais.

O mito é um evento que ocorreu uma vez, mas também ocorre o tempo todo pois comunga com o tempo da natureza e se torna verdadeiro por ser eficaz e não por fornecer dados factuais, diferente do mundo moderno onde o pensamento lógico é predominante. A mitologia é uma forma de arte que nos ajuda a superar o fluxo confuso de eventos, enxergando a essência da realidade. Transforma nosso mundo

fragmentado e nos a ajuda a enxergar novas possibilidades.

O homem moderno se considera constituído pela história, uma história gerada pelo logos. Porém, os mitos no mundo moderno ainda sobrevivem, pois alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano. Fragmentos deste mundo mítico ainda estão permeados na vida dos homens, como: a necessidade de um modelo exemplar e de sair do tempo ordinário, as crenças, os ritos, as superstições, etc.

A ficção tomou nas sociedades modernas o lugar ocupado pela recitação dos mitos nas sociedades arcaicas e é possível analisar a estrutura mítica de certas obras modernas e demonstrar a sobrevivência dos personagens e ambientes mitológicos.

Esta pesquisa então, através dos referenciais bibliográficos adotados, vai identificar e analisar o mito em duas obras de Gianfrancesco Guarneri e também contextualizá-las historicamente.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Gimba e *A semente* são as duas peças posteriores a *Eles não usam Black-Tie*, considerada um marco na história do Teatro Brasileiro.

Black-Tie estreou em 22 de fevereiro de 1958 e ajudou a salvar a difícil situação financeira do Teatro de Arena.

Esta peça, como se lia no convite, *100% brasileira*, vai dar início ao Seminário de Dramaturgia que revelou uma nova geração de autores, possibilitando a construção efetiva de uma dramaturgia brasileira autêntica. Além de abordarem os problemas sociais do seu período histórico estavam preocupados com a forma de produção e interpretação do texto dramático.

Este processo de relacionar o momento histórico com o teatro não começa apenas em 1958 com a peça *Black-Tie*. Isto vem sendo construído desde a estréia de *Vestido de Noiva* (Nelson Rodrigues) em 1943.

A Cia. Teatral *Os Comediantes* apresentaram muitas vezes (de 1943 até 1947) a peça *Vestido de Noiva*. No começo pelo forte sucesso da peça e depois pela carência de textos brasileiros em nível equivalente.

No período de quinze anos entre *Vestido de Noiva* a *Eles não usam Black-Tie*, surgem no teatro brasileiro obras como *A moratória* (1955) de Jorge Andrade e *O Auto da Comadecida* (1956) de Ariano Suassuna.

Esses autores (Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Ariano Suassuna) contribuíram para:

(...) uma análise mais ampla e mais profunda de nossa realidade social e dos problemas do homem brasileiro, dentro das condições peculiares em que vive. (VICENZO, 1979, p. 6)

Porém, a escassez ainda permanecia, mas não pelo fato da qualidade da dramaturgia e sim pela falta quantitativa de dramaturgos nacionais.

O que torna *Black-Tie* um marco é o fato de que os autores nacionais começaram a se renovar e escrever peças continuamente, o que não ocorria anteriormente. E também porque pela primeira vez um autor nacional coloca uma classe oprimida lutando pelos seus direitos, lutando contra a classe opressora.

O teatro começou então a colocar o homem brasileiro em cena sem pudor ou falsos idealismos patrióticos, e encarado com seus contrastes e desequilíbrios.

Black-Tie inaugura então, a fase nacionalista do Teatro de Arena que junto com o *Seminário de Dramaturgia* vai influenciar os outros grupos teatrais a investirem na idéia de apresentarem peças nacionais que se colocam engajadas a uma ideologia.

Este período de pré-regime militar até uns anos após 1964 vai ser caracterizado por *homens de teatro* que se colocaram empenhados pela renovação da cena teatral brasileira, para um engajamento e popularização deste teatro.

Em 1959, Guarnieri entrega à *Cia. de Teatro Maria Della Costa e Sandro Poloni*, a peça encomendada, *Gimba, o presidente dos valentes*, que estréia no dia 17 de abril de 1959. E em 1961 escreve a peça *A semente* que estréia no Teatro Brasileiro de Comédia no dia 28 de abril de 1961.

Pode-se dizer que *Gimba* e a *A semente* seriam peças que expandem as duas temáticas abordadas por Guarnieri em *Black-tie*: a favela e a greve operária. Há então, uma expansão da temática da marginalização na peça *Gimba* e da temática da greve na peça *A semente*.

Enquanto *Black-Tie* mistura a alegria do morro com a revolta dos trabalhadores da fábrica, em *Gimba* há a evidência da questão da marginalidade, do samba e das demais figuras que permeiam este ambiente e em *A semente* não se tem a alegria do samba para amenizar a questão da revolta dos operários. O que se ouve são apenas os barulhos e apitos das máquinas, tudo o que envolve uma cidade industrial.

Essas três peças junto com *O filho do Cão* escrita em 1964 e que trata da miséria em que vive a população do nordeste, fecham uma fase do autor: Realismo Crítico.

O Realismo Crítico está ligado à realidade social do nosso tempo e implica em considerar que há várias perspectivas

desta realidade pois cada um conhece os objetos através dos seus próprios sentidos.

Em uma entrevista dada a Maria Helena Pires Martins em 1980, Guarnieri diz que há duas maneiras de entender o mundo: na maneira do Rei (dominador) e na maneira do povo (dominado). Este dramaturgo vem procurando entender as coisas na maneira do povo, mesmo pertencendo à classe média, que não é a classe do rei e nem a do povo, mas é o lugar onde a maioria dos artistas deste período se encontra.

Este período que antecede pode ser visto como o momento em que as idéias de Brecht começam a ser descobertas pelos artistas brasileiros. Mas o purismo do gênero épico não pode ser vinculado ao teatro brasileiro neste contexto.

Guarnieri pode se aproximar de Brecht em relação a ter o ideal de fazer da sua arte como forma de denuncia social. Mas no teatro brasileiro, esta incorporação não foi de forma tão ‘pura’ assim.

Guarnieri se aproxima do drama. Sua aproximação ao teatro épico enquanto forma, ocorre na peça *A semente*, pois os quadros desta peça são mais independentes um dos outros e há uma falta de romantização ao se tratar do operário, fato que ocorre em *Black-Tie*.

Porém, ao mesmo tempo em que se aproxima, mesmo que de forma leve à Brecht, ele distancia-se ao colocar uma

greve operária como temática de suas peças, já que Brecht acreditava que o assunto greve é muito amplo para o gênero dramático, por isso inviável o uso desta temática.

Esta investigação vai se ater a análise das peças *Gimba* e *A semente* e para que se consiga entender as fábulas destas peças na perspectiva do povo, precisa-se entender como a marginalização nos morros e o processo de industrialização ocorreram no Brasil, para que após esta contextualização histórica possa-se começar a análise das peças.

Contextualização História da temática de *Gimba, o presidente dos valentes*

A peça *Gimba, o presidente dos valentes* foi escrita em 1959 na qual o presidente do Brasil na época era Juscelino Kubitschek. Mas o tempo interno da peça não coincide com o tempo externo da escrita.

A data precisa do tempo interno não é mencionada, mas através de uma fala do personagem Mãozinha (um malandro do Morro), nota-se que a ação da peça se passa em algum dos mandatos de Getúlio-Vargas, quando o personagem diz: *Quem governa é Getúlio.*

A ação desta peça se passa em uma favela do morro carioca e mostra a vida

destas figuras marginalizadas e rivais da estrutura da cidade.

Para que se possa compreender o porquê desta rivalidade entre morro e cidade precisa-se voltar na raiz da causa do processo de marginalização nos morros cariocas.

Antes da população miserável do Rio de Janeiro ir habitar os morros, eles se concentravam nos antigos casarões do centro da cidade, formando os cortiços.

No final do século XIX, começou a se estudar sobre a cena urbana do Rio de Janeiro, e isso fez com que a administração da época voltasse seus olhos para os cortiços, considerando-os o *lócus* da pobreza carioca., onde se concentravam alguns operários, os malandros e os vadios da cidade, além de serem focos epidêmicos.

Com a alta valorização dos centros cariocas e todos estes percalços que as habitações ofereciam para o restante da cidade, em 1889 houve um processo chamando de *Higienização dos centros cariocas*, na qual foi promulgada uma lei que impedia qualquer tipo de habitação de cortiços nestas áreas, e quem tivesse um, o mesmo seria demolido.

Dessa forma, o prefeito Barata de Souza dá início à operação de demolição dos cortiços. Cerca de 600 cortiços foram demolidos, os quais abrigavam aproximadamente 25% da população da

então capital do Brasil. O maior dos cortiços chamado *Cabeça-de-Porco* abrigava quase 4 mil pessoas.

Os moradores dos cortiços, não tendo pra onde ir, foram morar nos morros da cidade, dando início ao processo de marginalização nos morros cariocas e construção das favelas.

O prefeito Barata de Souza permitiu que os moradores tirassem algumas madeiras dos cortiços antes da demolição para futuras construções. E quando subiram o morro, usaram estas madeiras para a construção de seus barracos.

Assim foi criada a primeira favela carioca chamada de Morro da Favella, que hoje denomina-se Favela da Providência. Situava-se no morro atrás do cortiço Cabeça-de-Porco que, por ironia, estava numa das áreas mais valorizadas da cidade.

Em 1888 houve a abolição da escravidão na qual os negros que deixaram as fazendas para ir para o Rio de Janeiro, tiveram que ir morar nos morros também.

A administração pública ainda temerosa com os focos epidêmicos, agora sob o comando de Pereira Passos, promulga uma lei obrigando a população a vacinar-se contra a varíola.

Então, alguns agentes de saúde são incumbidos de aplicar as vacinas nos moradores do morro, vistos assim como os cortiços, como focos epidêmicos.

Porém, a expulsão dos moradores dos cortiços provoca um sentimento de temor em relação à cidade, causando em 1904 a *Revolta da Vacina*. Quando os agentes de saúde sobem o morro para aplicar a vacina nos moradores, eles se revoltam, por acharem que a vacina fosse veneno. Os moradores do morro descem à cidade e queimam carros e destroem monumentos públicos como forma de protesto.

A peça *Gimba* vai tratar deste morro, mas já constituído como uma sociedade paralela a dos moldes do Rio de Janeiro, tendo suas próprias leis, seus próprios heróis e vilões, criando assim uma rivalidade entre morro e cidade.

O herói para o povo do morro é o malandro, aquele que tem a coragem de desafiar o poder da cidade, mas se torna o anti-herói da cidade por ser a figura que representa perigo iminente. Pode-se notar, assim, um confronto entre morro e cidade, pois esta só lembra do povo da favela quando este oferece perigo, seja na parte de epidemias, ou seja, na parte criminal.

A peça vai tratar desta problemática a partir de uma perspectiva de dentro da favela. Mostrando as figuras que fazem parte desta realidade e com elas suas angustias e anseios, seus medos e desejos. Mas que a dor da fome e da pobreza é amenizada quando o povo une-se em torno

do samba na qual narra a história desta gente, de seus heróis e de seus amores.

Análise da peça *Gimba, o presidente dos valentes*

Várias são as possibilidades de analisar este texto pois é rico em sua temática. É uma obra que conta a vida deste povo que mora no morro, seu samba, sua tristeza, seus malandros, seus trabalhadores, a maneira com que se unem para se ajudarem.

Mas esta peça traz outro elemento que permeia todo o seu enredo: fragmentos do mundo mítico. Décio de Almeida Prado nota esta mitização da peça quando fora assistir a sua estréia e escreve a seguinte colocação em sua crítica:

(...) O ambiente é o mesmo: as favelas do Rio de Janeiro. Mas as personagens, desta vez, são menos criaturas de carne e osso do que figuras míticas: o malandro de bom coração, puro dentro do crime como se fosse uma criança, a macumbeira, o delator, o menino que se inicia na carreira dos mais velhos quase contra a vontade, a prostituta por força das circunstâncias, etc. Acima e por detrás, iluminando toda a ação, o grande mito por excelência: o morro carioca, lugar estranho e cheio de sortilégio, onde o amor, o samba, a compreensão entre os homens e a alegria de viver redimem moralmente a pobreza. (PRADO, 1964, 25)

Anatol Rosenfeld ao analisar o mito e o herói no moderno teatro brasileiro, cita

em seu texto a temática mítica que percorre em *Gimba*:

(...) assim como Gimba, igualmente de G. Guarnieri, esta última pela mitização do criminoso do morro e das consequências mistificadoras que daí resultam na análise da realidade.
(ROSENFELD, 1996, 51)

Esta peça vai narrar a história de Gimba, que dá título à peça, não no momento em que recebe o título de presidente dos valentes e é considerado o maior malandro do morro, e sim com seu retorno depois de uma viagem de três anos, mostrando o fim desta figura e sua perda de valentia pela malandragem. Desiste da luta afim de ser mais um cara comum. Mas para que isso aconteça, Gimba vai ter que *acertar suas contas* com a polícia e com a cidade.

A peça inicia-se com um prólogo que sucede a ação dos dois tempos que compõe a peça. Em cena estão três malandros conversando e Negrão cantando seus sambas e contando suas histórias sobre Guiô, Gimba e Chica Maluca.

Guiô é a mulher de Gimba, mas que na ausência de seu *home* passa a morar com Gabiró, um malandro do morro sem valentia. Sem emprego e precisando de dinheiro, Guiô se prostitui durante um tempo para sustentar Gabiró e Tico.

A rubrica inicial da peça descreve o cenário como sendo um pedaço da favela

carioca. Com o barraco da Guiomar, da Chica Maluca, uma trilha que conduz ao terreiro e completando a cena, diversos barracos construídos um sobre o outro.

O primeiro tempo da peça inicia-se às 5 horas da tarde com Guiô cuidando de Tico que está doente. Alguns vizinhos aparecem em cena e param no barraco de Guiô para conversarem. Assim, aos poucos, os personagens vão se apresentando.

Guiô é uma mulher de muita imponência e Negrão a descreve desta maneira:

Negrão - (...) Guiô. Nêga cem por cento, boa de rebolado. Queria que vissem ela no ensaio da escola. Grande mulhê! Gostava de home, a Guiô, de homem do duro! E se não fosse home pra ela saía com navalhada na bunda... Morava aqui nesse barraco velho... Grande mulhê! Mulhê pra Gimba.
(GUARNIERI, 1973, 4)

Como Gabiró nunca consegue emprego e só obtém dinheiro pedindo emprestado para os outros, Guiô o humilha sempre. E não esconde dele o seu amor por Gimba, o que deixa Gabiró sempre irritado pois sustenta por Guiomar uma paixão muito grande que vai ser mais definida no decorrer do enredo da peça.

Este primeiro tempo da peça é marcado pela euforia de todos do morro, pois Mãozinha surge na trilha com uma

notícia: *Voltou! Voltou! ... O Gimba... O Gimba voltou!* (GUANIERI, 1973, P.20)

Guiô está ansiosa, pois vai rever seu grande *home*. Tico também, pois tem em Gimba um ídolo: *com ele eu enfrento qualquer um*. E Gabirô está inquieto, pois teme perder Guiô. A favela pára para receber Gimba e mobiliza a escola de samba pra recepcioná-lo soltando fogos para o presidente, *o presidente dos valentes*.

Com o estudo sobre mito e herói realizado por esta pesquisa pode-se identificar elementos presentes na peça que remetem a um mundo mítico.

A questão do herói mítico se faz presente na peça e é desempenhado pelo personagem Gimba que vive da sua malandragem. Já trabalhou na fábrica com Carlão, mas deixa o trabalho para viver como malandro. Ele desafia o poder da cidade e a polícia de três estados o persegue.

Dentro do morro ele é tema dos sambas de Negrão e é homem da mulher mais desejada. Ele é como Décio já o pontuou em sua crítica: *o malandro de bom coração, puro dentro do crime como se fosse uma criança*.

Para o filósofo G.W.F. Hegel, o herói só pode existir nos tempos dos heróis, uma época mítica que difere-se pela unidade da individualidade e de valores religiosos, morais, sociais fundamentais. E

Anatol Rosenfeld, em suas pesquisas, afirma que a existência do herói mítico só pode haver quando o ambiente não é uma sociedade complexa.

Dentro de uma sociedade onde o individualismo é muito presente, os valores religiosos são o tempo todo contestados pela ciência e onde a moral vem de livros, dificilmente aconteceria de haver a aceitação pelas pessoas desta sociedade da figura do herói mítico.

O herói é um modelo exemplar na qual as pessoas se inspiram e admiram. Mas apenas uma sociedade onde a coletividade e a simplicidade é presente o herói mítico pode ser aceito.

Gimba desempenha seu papel mítico dentro de um morro carioca. Lugar marginalizado desta sociedade extremamente mediada e complexa. O coletivo dentro de uma favela é fator fundamental para que ela sobreviva. Neste período, em que a peça foi escrita, as favelas viviam quase que de maneira rural dentro de uma das cidades mais desenvolvidas do Brasil.

O presidente dos valentes não é o herói clássico da época dos heróis, não tem super-poderes e nem combate os dragões, mas carrega consigo fragmentos desses heróis em relação à luta. Ele tem a valentia de um herói mítico ao optar por ser malandro e desafiar a estrutura da cidade.

A antropóloga Alba Zaluar ao estudar as organizações populares e o significado da pobreza nos mostra a intenção das práticas institucionais sobre a divisão entre trabalhadores e bandidos, o que cria uma idéia abstrata de justiça introduzindo a oposição entre o justo e o injusto, o moral e o imoral, o honesto e desonesto.

Essa idéia trás consigo maior autonomia da classe dominadora em relação ao dominados que acabam por não saberem julgar os fatos a partir de suas experiências, apenas pela divisão entre : quem trabalha é honesto, quem não trabalha é ladrão.

Mas, segundo a antropóloga, a resistência deste sistema capitalista está nas pessoas que se recusam a trabalhar. Marx então define este homem como o *lumpen-proletariado*, que seria um herói-vítima da resistência ao capitalismo. Gimba seria então esse herói-vítima que resiste a estrutura imposta pela cidade.

Gimba aparece no alto da trilha e Carlão já começa a ficar preocupado pois a polícia está atenta e pode aparecer no morro a qualquer momento. Mas o *presidente dos valentes* está aparentemente tranqüilo, pensando apenas na vontade de rever os amigos, sua *nêga* e o moleque Tico.

Quando Gimba chega no barraco de Guiô recebe a notícia que ela se tornara

mulher de Gabiró. Aparenta estar um pouco enciumado mas trata os dois sem agressão, já que conhece tanto Guiô e Gabiró há muito tempo.

Tico está eufórico com a chegada de Gimba e se mostra curioso em saber como foi a viagem dele, quantos homens ele matou e se teve muitas mulheres.

O moleque, relutante em trabalhar, quer ser malandro igual ao Gimba que não incentiva a precocidade do garoto em partir para esta vida.

Gimba – vida de home não é em casa.
Não é Tico?

Carlão – Vai pegá no batente assim que ficá bom.

Gimba – No duro?

Tico- Pois é, tu acha certo?

Gimba – É a vida, uai. Trabalhá, ganhá pão.

Tico- Ah! Não, Gimba, essa não!

Gimba- E por que não? Malandragem é bom pra um cara que nem eu. Prá tu não. Tu é criança. Precisa aprendê muita coisa e trabalhando se aprende. Eu mesmo já trabalhei uma porção de tempo, não é Carlão?

(...)

Tico- Depois encheu, não é?

Gimba- Depois aconteceu uma porção de coisas.

Tico- Pois é. Eu já enchi!

(GUANIERI, 1973, 27)

Por mais que Gimba não se coloque a favor da malandragem de Tico, o papel que ele desempenha no morro já influencia na escolha de Tico que tem em Gimba o seu modelo exemplar de valentia.

Gimba se aproxima de Guiô levando-a para longe dos outros. Com tom

carinhoso assume que sentiu saudades de sua *nega* e confessa sua fraqueza e sua vontade de largar tudo e ir embora com ela e Tico para longe do morro.

Gimba – Tu ta diferente Guiô!
Guiô – Tou sim. Sou mais de nada.
Gimba – Qué que eu te diga? (Pausa) Eu também.
Guiô – O que?
Gimba – Mudei. Acho que pra piô. Valentia ta murchando. Papai aqui prego. E baixando o prego é melhô sumi. A gente num dá mais conta.
(GUARNIERI, 1973, 29)

A festa começa e aos poucos as pessoas vão chegando e Negrão já entra no terreiro cantando um samba:

Negrão - Salve, Salve general / Teu retorno enche o morro de alegria! / Hoje pra nós é carnaval! / Chegou o mestre da valentia! / Presidente dos valentes! (GUARNIERI, 1973, 33)

Guiô e Gimba se olham o tempo todo e Gabirô, afastado, observa incomodado até que explode de raiva, mas não tem coragem de enfrentar o Gimba.

Neste momento aparece Chica Maluca. Todos zombam dela até que fica furiosa e aponta para o fogo dizendo que ele é o governador de tudo e lança presságios ruins para Gimba.

Chica Maluca vai ser uma personagem importante na composição do ambiente mítico da peça.

Rosenfeld em seu livro *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* pontua a questão da necessidade da mitificação do ambiente do herói mítico para que ele possa existir. Além do ambiente de Gimba não ser uma sociedade complexa, há outros fatores que compõe o ambiente mítico.

Tem-se na peça a linha histórica do tempo que constituem os fatos consecutivos do enredo da peça. Mas permeado está o tempo mítico, que é circular na qual comunga com o tempo da natureza. Isso é dado tanto nas rubricas do autor quanto nas falas de Chica Maluca que descreve o tempo da natureza com sinais de presságio. “**Chica** – Já viu? Nem o sol pode sair!”

Chica Maluca representa a religiosidade brasileira já que a credice e a superstição são comuns para o povo brasileiro. Guarnieri incorpora um elemento fundamental da cultura brasileira em Chica-Maluca, que se coloca não apenas como folclórico e sim, religioso. E também incorporam na psicologia de seus personagens os temores e pressentimentos que despertam a partir de palavras e ações dessa figura. Essas atuações:

(...) além de marcar a própria macumbeira como um produto das mesmas condições em que vivem os outros, é justamente compor o quadro de inconsciência e desamparo, que, por sua vez é parte do primitivismo e da

miséria social de que são vítimas esses personagens." (VICENZO, 1979, 77)

Os vários presságios de Chica Maluca à Gimba deixa-o temeroso em relação a seu plano de ir embora do morro. Guarnieri mostra aqui como essas credences podem desestruturar uma personalidade.

Gimba- Só vou embora contigo, Guiô. Vim pra te buscá. O cara de Mato-Grosso prometeu. Prometeu arranjá lugá pra nós numas fazenda lá. Vamo pra lá. Tenho algum dinheiro. Nós pega sossego. O pior foi essa velha que azarou! (Grifo nosso) (GUARNIERI, 1973, 37)

Chica Maluca com suas alusões ao fogo e seus presságios adianta para o leitor uma desgraça que está por vir. E em uma fala durante a festa ela diz: *Quem não enxerga, vai enxergá. Quem não teme vai temê!*

Gimba, o que não temia nada, retorna *frouxo* e começa a perceber fatos sobre sua verdadeira personalidade e sobre sua fragilidade. Começa a *enxergá*:

Gimba - O que me azucrina é que o mais é prosa. Se eu fosse o mesmo Gimba, O Gimba que se diz, dava mais sossego, dava... Vontade de sê Gimba. Mas é prosa, viu Guiô, prosa. Me fizeram. A gente vai aproveitando, fama é coisa gostosa, mas no fundo, cá no umbigo, ah! (grifo nosso) (GUARNIERI, 1973, 31)

Quando ele admite que o fizeram ele começa a perceber que toda a valentia que ele tinha antigamente não vinha só de si mas também dos outros. A comunidade precisava de uma figura valente para se espelharem e conseguirem forças para lutar naquela realidade. Porém, Gimba também precisava da força coletiva do morro para conseguir ser a figura que representasse a coragem daquele povo.

O afastamento de Gimba por três anos do ambiente do morro o torna aos poucos fraco e sem valentia, retornando cansado e *frouxo*. É como se ele precisasse da força do seu povo para conseguir ser forte.

Carlão é o único no morro que não vê Gimba como *o presidente dos valentes* e nem como *herói*. Carlão sabe de sua valentia mas também sabe que tantos outros também a têm e reprova a vida que Gimba. Ele tenta conversar com Tico e o fazer entender que esta não é uma vida boa e que, corajosos existem muitos, e que Gimba não é o único como o moleque pensa.

Carlão não é influenciado por Gimba, pois ele o tenta influenciar para sair da vida malandra. O operário, então, tem seu pensamento mais calcado no *logos* do que no *mythos*, pois não vê em Gimba um herói.

Quando o operário fica sabendo que Gimba vai embora e quer levar Tico, o

operário se coloca a disposição de cuidar do menino para que não siga a mesma vida dele. Mas Gimba confessa que sossegou e quer sair dessa vida de malandro.

O segundo tempo inicia-se com o sol começando a surgir e nuvens que prenunciam chuva. Dois vultos entram no barraco da Chica Maluca e começa a se ouvir um murmúrio de rezas.

Guiô entra em cena para dizer à Gabiró que vai embora com Gimba. Gabiró se exalta e fica desesperado tentando de todas as formas convencê-la de que Gimba vai tratá-la mal. E a conversa dos dois oscila entre troca de ofensas e declarações de amor por parte de Gabiró.

Gabiró – Eu te mato, Guiô, eu te mato! (canto no barraco de Chica aumenta) Tu vai com ele eu te mato! Eu sou home, Guiô! Ninguém me faz de côrno!

Guiô – Então mata! (Gabiró estanca) Mata!

Gabiró (no auge do desespero) – Guiô, Guiô! Eu beijo teus pé! Beijo teus pé! Sem tu eu num sou nada. É covardia de vocês porque eu num posso com ele, porque eu sou fraco. Diz que fica. Guiô, diz que fica.

(...)

Gabiró- Tu vai chorá chumbo, Guiô! Tu vai voltá pra zona! Vou te vê morrendo num hospital, apodrecendo em vida. Eu juro, Guiô! (Grifo nosso) (GUARNIERI, 1973, 41)

Gabiró neste momento está em completo desespero e tal oscilação de condutas mostra isto. Os murmúrios de rezas do barraco da Chica tornam-se um

canto suave até atingirem um canto mais alto, esse crescente vai de acordo com a exaltação de Gabiró em relação à Guiomar.

Guiô dá-lhe as costas e vai embora.

Gabiró conversa um pouco com Tico e depois se dirige até o barraco da Chica Maluca. Ele em desespero não quer esperar sua vez o que chama atenção de Chica que abre a porta do barraco e o passa na frente dos outros.

O barraco no interior é descrito dessa forma pelo autor:

A porta aberta do barraco deixa ver, à luz de velas, sombras que mexem lá dentro. Um canto surdo é ouvido.” (GUARNIERI, 1973, 42)

Esse ambiente de Chica Maluca é composto por vultos, sombras e rezas e nele ela faz seus *trabalhos*. Em contra ponto com Gimba, que se apega aos santos católicos para se proteger de Chica, ela mostra um lado profano quando comunga com um mundo periférico aos aprovados pelo sagrado.

Outro fator importante na macumbeira é sua constante pronúncia no texto em relação ao fogo. Ela o coloca como construtor e destruidor de tudo, sendo assim o regente do mundo.

É através do fogo e de uma voz que vem das alturas que ela consegue prever as desgraças e fúrias do velho dela.

Podemos aproximar a crença de Chica Maluca com a teoria do filósofo pré-socrático, Heráclito de Éfeso. Segundo sua cosmologia, o fogo é o elemento primordial de todas as coisas, pois tudo nasce do fogo e é consumido pelo fogo em períodos que se repetem, portanto cílicos.

Dessa forma, Chica Maluca se torna a figura da peça com mais fragmentos do mundo mítico e que constrói este ambiente mitificado da peça, pois o seu pensamento é construído em um tempo cílico que é o tempo do mito.

Gabiró, na frente do barraco, diz a Chica que precisa que ela faça um despacho de Morte pro Gimba e que quer ver Guiô apodrecendo em vida. Chica o alerta dos perigos de um despacho de morte.

Mesmo assim Gabiró está disposto a arriscar. Chica o manda embora mas não confirma se vai fazer ou não o despacho de morte.

Durante a conversa dos dois, outras situações acontecem dentro do barraco de Chica. Uma pessoa *recebe o santo* e começa a agitar-se e contorcer-se e, conforme a conversa dos dois acontece, as contorções da mulher se intensificam até chegar ao auge. A mulher possuída surge na porta do barraco ficando mais visível ao público e dois homens tentam segurá-la até que Chica consegue acalmá-la.

A cena muda e Gimba conta a Tico do seu plano de ir a Mato Grosso prometendo-lhe buscá-lo depois. Na mesma cena, Carlão chega no barraco com um médico que conseguira para cuidar de Tico e com a notícia de que a entrada do morro está tomada por policiais.

Gimba então apressa a fuga com Guiô e combinam o lugar que vão se encontrar. Quando Gimba sai do barraco se defronta com Chica que fala de seus presságios. *Nem o sol pôde sair*, por causa das desgraças que estão por vir.

Gimba – Vamos pará de agourá, sua macumbeira, vamo.

Chica- Sempre trouxeram

Gimba- Que é que eu te fiz, velha? Que é que eu te fiz?

Chica – Traz desgraça!

Gimba – Mas que desgraça! Que desgraça?

Chica- Vai embora daqui. Leva a morte pra longe.

(GUARNIERI, 1973, 51)

Gimba começa a ficar descontrolado com as falas da velha pois ela continua dizendo que ele é o *nego da desgraça* e o alerta a se apegar aos santos pois tem despacho de morte para ele.

A velha vai embora e Gimba continua a ofendê-la. O médico não entende porque Gimba tem tanto medo de Chica Maluca.

Gimba- Tou sim, e daí? Qual é o espanto? Quem é que não tem? Desde sempre me azarando.

Médico- Macumba maior é a miséria.
(...)

Médico – Pensa na polícia te procurando. Tem mais perigo do que os despachos.

Gimba – Cuide de seus remédio, doutô. Tem coisa que só Deus sabe. Deus e o diabo. Essa vela se dá com os dois. (GUARNIERI, 1973, 52)

Esta cena mostra um contraponto entre o primitivismo da comunidade do morro e a complexidade da cidade. O médico que representa a ciência, representa ao mesmo tempo a descrença na religiosidade, já Gimba vive neste ambiente mitificado e para ele esses agouros realmente acontecem.

Gimba se despede de Tico e Carlão e, vai embora, sumindo pela trilha. Mãozinha, ferido, chega ao barraco de Guiô dando a notícia que a polícia está subindo o morro, revistando todos os barracos atrás de Gimba.

Gimba aparece no alto da trilha retornando ao barraco de Guiô pois já ficou sabendo da invasão. Rui sugere, então, para eles irem para o barraco da Chica enquanto Amélia distrai os policiais que estão chegando. Com muita resistência, Gimba concorda. Vão Rui, Carlão, Tico, Gimba e Mãozinha.

Chegam Santana e Ângelo que revistam o barraco da Guiô com Amélia no interior, fingindo lavar roupas. Santana sai para revistar os barracos do outro lado do morro, e Ângelo se interessa por Amélia.

Ela o distrai e diz que não pode fazer nada dentro de sua casa. Então o leva ao barraco de Chica, que está todo escuro. Gimba mata-o com uma navalha.

Amélia se sente culpada por ter levado o homem para a morte e começa a chorar. Carlão se sente culpado também e diz que ajudou a matar, pois não fez nada para impedir. E Gimba vendo que levou seus amigos para a desgraça começa a acreditar ainda mais nos agouros de Chica Maluca:

Gimba- Bem que a velha falou. É desgraça que eu trago! Desgraça da nega! Tou arrastando todo mundo, Guiô. A velha tinha razão... Gente boa como Carlão e eu arrasto pra morte. (GUARNIERI, 1973, 64)

Guiô o enfrenta e o humilha. Quer saber onde está aquele Gimba que mata, aquele Gimba que é valente e enfrenta qualquer coisa. Ofende-o de medroso, covarde e frouxo.

O presidente dos valentes recupera sua força com as palavras de Guiô e começa a amarrar roupas para poder fugir pela ribanceira.

Surge Chica, sem falar nada. Gimba grita com ela, dizendo que a praga dela não *pegou*, pois ainda sobrou a esperança, e que está com proteção de Nossa Senhora.

Quando Gimba está para jogar a corda improvisada, surge Gabirô na trilha com os policiais e delata onde está o herói.

Carlão, Negrão e Mãozinha são imediatamente presos. Gimba com um revolver corre para o barraco em que Guiô já está com Tico. Nesta hora, as luzes se apagam e o povo grita: *Prenderam Gimba!*

Anoitece e os policiais cercam tudo. Damasco dá uma entrevista falando que Gimba está ameaçando matar a criança se os policiais invadirem. O que não é verdade.

Gimba volta a temer os agouros de Chica Maluca. E não consegue enxergar outra alternativa para a vida deles a não ser a luta. O presidente dos valentes sabe que está medroso e cansado desta vida, e conversa com Tico para que não aconteça a mesma coisa com ele:

Gimba -“Ouve bem, Tico, Vida nossa é brigá! Ninguém quer nada com a gente. Tu tem de brigá e fugi. Se precisá, esmaga, derruba, põe fogo, mas briga. Parando de brigá a desgraça te segura. Vê eu? Não dá mais pra fugi. Mas tem uma vingança, Tico! Vingança que dá paz! O Ministro da Justiça passou noites sem sono por causa do Gimba, com medo do Gimba, E ele não sabe – O ministro da justiça – que Gimba só quer sussego, que Gimba medrô, que Gimba acabô. É gozado, mas o Ministro da Justiça não sabe nada! Tu sabe mais. Tu sabe muito mais. Ninguém vive, Tico. Os home estão de olho aberto. Pra querê vive, é preciso ta que nem eu – morto”.(Grifo nosso) (GUARNIERI, 1973, 74)

Para esta pesquisa, esta é uma frase de grande importância no texto. Gimba

chega ao final percebendo que não há alternativa para eles a não ser a luta. E que mesmo que ele tenha cansado de ir contra o sistema e de ser malandro ninguém iria acreditar nele e nem saber que isso aconteceu. E para viver dentro deste sistema é preciso ser integrante dele, isto é, passivo as suas formas. Morto.

Guiô convence Gimba a se entregar e ele se entrega. Entrega-se com esperanças de que quando sair da cadeia irá atrás de Guiô e Tico para irem para Mato Grosso. Mato Grosso virou o céu para eles.

Gimba sai com a mão na nuca, mas quando abaixa para abrir a porta, Santana atira em Gimba que cai desfalecido. Guiô culpa-se por tê-lo convencido a se entregar. Argumenta que não precisavam matá-lo, pois ele já estava morto.

Gabiró foi movido no enredo da peça pelo ciúme sem controle que sentira por Guiô. Mas não é valente o bastante para enfrentar Gimba *cara a cara*. O despacho encomendado e a delação do paradeiro de Gimba tornam-se suas ferramentas para vingar-se.

As falas da velha macumbeira desestabilizaram a personalidade de Gimba e seus agouros sempre estavam anunciando as desgraças que estavam por acontecer.

Chica Maluca é uma personagem que influencia as demais por lidar com aspectos da religiosidade que mexem com o inconsciente primitivo. Para Gimba é

muito mais tranqüilo matar um homem do que lidar com um inimigo invisível, ou seja, os presságios da velha na qual se desperta seus temores por Deus e pelo diabo.

Temores esses que surgiram com o homem primitivo que entendia o mundo de uma maneira mítica e fazia seus rituais para não despertarem a ira dos deuses.

Mas Gimba também possuiu um papel mítico na peça na qual os outros personagens tiram forças para continuarem lutando naquela realidade e influencia no rumo de vários personagens, como Tico, Carlão e Amélia.

“Tu tem de brigá e fugi. Se precisá, esmaga, derruba, põe fogo, mas briga.” (GUARNIERI, 1973, p. 74). Tico segue o conselho do seu herói seguindo os passos de Gimba e começando sua vida de malandro e criminoso. Não hesita e atira em Gabiró, o delator.

Tico vai continuar o ciclo de Gimba. Este fato é mostrado no prólogo da peça, que apresenta os três malandros conversando sobre Tico.

Malandro 3- Viram o movimento de tira por aí?

Malandro 1 – Ta grande, n’é?

Malandro 3 – Com o Tico solto por aí, só podia tá.

Malandro 2 – Tão secos atrás do home!

Malandro 1 – Aquele cara é doente, não é não?

Malandro 3 – Lá sei eu.. Dele quero é distancia.

Malandro 1- É esquisito o cara. Topei com ele, uma vez, numa festa. Meninote ainda, impõe respeito. Cara branca que nem lençol, óio de mau. (GUARNIERI, 1973, 1)

Tico ainda não é o herói Gimba, mas já começa a ser respeitado e também temido. Carrega consigo todo o ódio pelo que fizeram com seu grande herói. Quando menino, brincava dizendo que não queria trabalhar, mas se torna uma pessoa com uma feição doente e sem escolhas, sua única opção é ser criminoso.

Nesta parte o autor mostra o mundo cíclico a qual ele está inserido. Comprovando assim mais um fragmento mítico na peça, tendo em vista que o mito é uma história que aconteceu uma vez mas que acontece o tempo todo, podemos comparar com a continuação do ciclo de Gimba com Tico e tantos outros que virão depois dele.

Nesta peça fica evidente a perspectiva de revolução através do trabalhador organizado, o que vai acontecer em *a Semente*. O fim de Gimba só podia ser a morte. Pois, por mais que o malandro seja a figura que vai contra o sistema, sua postura é se colocar fora dele, isto é, não de mudá-lo e sim ameaçá-lo. O malandro nunca vai se conscientizar politicamente como operário da fábrica, como é o Carlão dentro da história.

A morte de Gimba não é a sua destruição dentro do morro. Para

Rosenfeld (1996), a morte do herói mítico não o destrói e sim o engrandece.

(...) mas de certo modo mostra o naufrágio inevitável do herói mítico no mundo extremamente mediado da metrópole da realidade brasileira.”
(ROSENFELD, 1996, 53)

E é isso que acontece com Gimba, mesmo após sua morte, ele é tido como herói e ainda é cantando nos sambas feitos por Negrão. Ele é exaltado no morro mas mostra a queda do herói em uma sociedade complexa.

Contextualização História da temática da peça *A semente*

A peça *A semente* foi escrita em 1961, período em que a greve ainda era uma ferramenta importante para que os operários reivindicassem melhores condições de trabalho. Esta peça vai traduzir com o olhar do povo os fatos constituintes desse período, as tensões e preocupações coletivas com a acentuação do processo de industrialização.

No período de 1820 a 1930 é marcado pela reduzida atividade industrial devido ao eixo econômico estar voltado para a agricultura. Mas neste período acontecem dois fatores que serão de grande importância para a futura industrialização que são: a abolição da escravidão e a imigração.

A decadência da cafeicultura e as mudanças geradas pela revolução de 1930, fazem com que Vargas modifique o eixo da política econômica voltada para os interesses agrários-comerciais para uma política de caráter mais nacionalista e industrialista.

O capital então será destinado para o aumento de indústrias no Brasil. No começo com o objetivo de diminuir a importação criando indústrias de bem de consumo não-duráveis e mais tarde criando empresas estatais no setor de base.

Este nacionalismo instituído na Era Vargas vai ser caracterizado por um nacionalismo mais crítico e preocupado com as atividades econômicas e sociais do Brasil.

Este novo estilo de governo getuliano ajuda na formação de atividades mais autenticamente nacionais. Mas isso acarreta também em contradições econômicas, político e sociais, o que gera organizações políticas de esquerda.

Com o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) o padrão do governo vai se alterar pois ele vai atrair o capital estrangeiro e implantar indústrias de bens de consumo duráveis, multiplicando o número destas.

No início, o nacionalismo que dominava todos os setores da vida do país será mantido até que, segundo Octavio Ianni, o *nacionalismo esquerdizante*

começava a ameaçar o poder político burguês. (IANNI, 1968, p.9)

As indústrias vão se concentrar no setor sudeste devido ao grande número de mão-de-obra que na sua maioria vão ser de negros e imigrantes, e também ao amplo mercado-consumidor existente.

Esta ruptura com a sociedade tradicional para um ingresso numa fase de industrialização mais definida, provoca a criação de um novo setor da burguesia que “(...) haveria de lutar por sua definição como classe”. (VICENZO, 1979, 235).

Essas lutas vão ser marcadas pelas greves operárias e suas manifestações. O que acarretará em uma atuação ativa da polícia política na repressão às greves dos trabalhadores.

A polícia política criada primeiramente para combater o *vício do ócio* e possíveis rebeliões de escravo, continuará a atuar contra agitadores mesmo após a abolição da escravidão. E após a greve geral paulistana de 1917 e a revolta operária do Rio de Janeiro:

(...) o nível de especialização da ação policial se aprofunda e a tarefa de conter o movimento operário se explicita.” (MATTOS, 2003, 79)

A polícia política era então responsável para manter a ordem social e segurança da república, vigiar as

manifestações anárquicas e expulsar estrangeiros perigosos.

Com a constituição de 1946 a greve passa de um delito a um direito dos trabalhadores. Porém, através do Decreto-Lei n. 9070, 13/3/1946, o governo Dutra criou barreiras legais para o exercício da greve, dificultando a possibilidade de greves legais.

Só poderia fazer greve, trabalhadores urbanos do setor privado e que a empresa em questão não estivesse na imensa lista de atividades fundamentais na qual o decreto estipulava.

Para que houvesse uma entidade sindical, o representante precisaria ter uma carta de atestado de ideologia e uma ficha criminal *limpa*. É neste ponto em que o DPS (Divisão de Polícia Política e Social) consegue vetar muitas organizações sindicais por considerarem os diretores *comunistas* ou *agitadores*. E mesmo que Vargas em seu mandato tenha interrompido a exigência do atestado de ideologia, o DPS continuava fazendo deste um critério.

A polícia política irá se esforçar para ligar os movimentos dos trabalhadores com as maquinações comunistas, colando em seus relatórios a ação comunista como determinante para a ação das greves.

A fábula da peça *A semente* vai ser marcada por todos estes conflitos quando

coloca em sua temática uma greve operária.

Os operários tinham altas horas de jornada de trabalho e crianças trabalhavam em máquinas sem o mínimo pregar. Os salários eram baixos e a exploração era intensa. Homens, mulheres e até crianças sofriam acidentes sérios nas máquinas. A peça vai tratar da industrialização, das más condições de trabalho e com isso a revolta dos operários da fábrica, guiados por um líder: Agileu.

A peça trata também da repressão das greves pela polícia política e seus trâmites para encimarem os membros dos partidos.

Análise da peça *A semente*

A fábula da peça *A semente* inicia-se em completa escuridão com sons de uma cidade industrial: máquinas rangendo, apitos das fábricas, chiar de ferro, etc.

A peça é dividida em atos e cenas. A espacialidade da peça é ampla pois acontecem várias ações em lugares variados, dando a impressão que estão acontecendo ao mesmo tempo, mas é mostrado ao público por partes.

O primeiro ato se atém a apresentação dos personagens, traçando o perfil de cada um e colocando em questão as várias problemáticas que a peça vai tratar. A dualidade de opinião dentro de

um mesmo partido e dentro de uma mesma classe. A vontade de Rosa em ter filhos e a necessidade de Agileu em mudar o mundo.

A sociedade desta história é extremamente mediada e complexa. Onde os valores individuais estão acima dos valores coletivos. Mas em meio a tudo isso há Agileu, operário incansável na sua luta contra o sistema opressor, uma figura mitificada que pode ser considerado um herói humilde.

Retomando mais uma vez aos estudos de Anatol Rosenfeld sobre o mito e o herói no moderno teatro brasileiro, ele vai identificar Agileu como sendo um dos heróis da dramaturgia brasileira moderna.

Heróis, na dramaturgia brasileira moderna, serão Agileu Carraro (*A semente*), Tiradentes ou Zé do Burro (*O pagador de Promessas*) (...). (ROSENFELD, 1996, 42)

Ele pode ser considerado um herói no sentido pleno da palavra pois ele dedica sua vida a uma causa relevante.

O ato começa com Rosa em casa conversando com uma vizinha quando dois investigadores entram para revistar sua casa e a levam para a delegacia.

No Departamento de Polícia, Rosa é interrogada pelo Delegado que começa a pressioná-la. Ela fica tão exausta que assina uma folha em branco e vai embora. O Delegado usa esta folha para fazer uma

declaração que comprometa Agileu e a publica nos jornais da cidade.

Agileu está fora de casa há alguns dias pois está ilegal no partido e sendo perseguido pela polícia política. Ele aparece em cena pela primeira vez em um lixão conversando com os moradores deste lugar e dizendo que eles não podem desistir de lutar.

Em uma reunião extra do partido, feita somente para Agileu, estão em cena Jofre e Cipriano que o recriminam por suas ações sem esperar o aval final da liderança do partido.

O partido vive numa duplicitade até mesmo dentro da sua ideologia. Eles são a favor da ideologia marxista mas ficam confusos na hora de agir com esse conceito dentro de uma sociedade diferente da qual foi projetada essa ideologia. Essa vontade do partido de manter a ideologia pura, sem adequá-la às necessidades deixa menos eficaz a luta de Agileu. Esse choque de concepção teórica com a realidade humana concreta explode dentro de Agileu, que sempre quer agir no calor da hora enquanto os outros companheiros querem esperar uma decisão da liderança do partido.

Agileu age a partir de sua moral e de sua indignação ao ver alguma situação injusta. Não quer depender de toda uma burocracia do partido a partir de decisões

tomadas na base de uma concepção teórica para poder agir, para poder lutar.

É nestas atitudes de Agileu que podemos aproximá-lo ao herói. O herói, diferente do juiz, age por sua própria moral, não necessita de leis de uma sociedade complexa para fazer justiça. O juiz é facilmente substituível já que basta ter o conhecimento teórico das leis para aplicá-las. O herói não, sua moral não vem de livros, vem de sua essência e de todo um histórico de lutas, assim como Agileu.

Mas um herói dentro de uma sociedade complexa tende a ser quixotesco, pois esta figura não cabe dentro desta sociedade. Em muitos momentos da peça vamos ver a incansáveis falas de luta de Agileu e as pessoas ao seu redor o ignorando.

Toniquinho, uma criança e filho de Américo, trabalhava na fábrica lidando com as máquinas, até que um dia se acidentou, o que acarretou na perda de um braço, ficou muito doente e morreu. O Patrão não deu folga para nenhum funcionário que quisesse comparecer ao velório, nem mesmo para o Pai.

Na cena do velório a mãe do menino não acredita que o filho está morto e fica sentada do lado do caixão esperando-o acordar.

Agileu aparece e começa a protestar, quer usar a dor da morte do menino para irem às ruas reivindicarem

melhorias para o trabalho. Aproxima-se da mãe do menino e diz que ela não pode se esconder, tem que encarar os fatos: Toniquinho morreu.

Agileu- Américo, comadre, não quero brigar com você... Mas não posso ir embora. A morte de Toniquinho significa muito pra nós.

Américo- Dor é minha... o filho é meu...

Agileu - Dor é nossa. Toniquinho morreu por culpa deles... Vítima da ganância...

Américo - Destino, é o que é. Vai embora, Agileu. Hoje não é dia pra discuti.

Agileu - É dia de sair pela rua gritando o que aconteceu...

Américo - É dia de enterrar meu filho!

Agileu - De vingar seu filho! Convençam ele vocês também... a turma toda na fábrica tá revoltada... todo mundo gostava de Toniquinho... Ninguém se conformou com essa morte estúpida. Tão com ódio da direção da fábrica. Querem desabafá, e se a gente controla esse desabafo, organiza esse pessoal, hoje pode ser dia de grandes conquistas. (GUARNIERI, 2001, 129-130)

Aqui há duas reações: o que sofre calado, e o que quer justiça pelo sofrimento que lhe fora causado. Agileu continua com o seu discurso em lutar pelo acontecido até que um homem retruca:

Homem 1 - Respeita o cadáver, anticristo!

Agileu- Anticristo, porque luto pela libertação da esmagadora maioria da humanidade? Anticristo porque quero que a morte desse infeliz sirva ao menos para alguma coisa? Anticristo porque eu quero que o sacrifício dessa

criança possa abrir os olhos de seres iguais a mim? Anticristo, eu? E Cristo não morreu também por isso e não é usado como bandeira, e bandeira avacalhada por todos você! Apaga essas velas, Américo, carrega o corpo do teu filho nas costas e caminha para a praça. Berra forte o teu sofrimento. Atira esse cadáver junto a milhões de outros e forma uma barricada, uma barricada de mortos para os que ainda estão! (GUARNIERI, 2001, 130-131)

Agileu grita em vão. As pessoas que estão no velório o recriminam por esta atitude que consideram de forma desumana, não entendendo a conduta de Agileu. Rosenfeld observa em seu livro esta personalidade de Agileu:

(...) A Semente, com aquele Agileu Carraro, humilde e heróico, impulsivo e frio, humano e desumano" (ROSENFELD, 1996, 51)

O depoimento falso de Rosa, publicado no jornal, já se espalhou por toda a classe operária e a notícia já chegou ao partido. Jofre vai até a casa de Rosa entregar uma quantia em dinheiro para que ela possa se manter enquanto Agileu não pode voltar para casa. O companheiro do partido mostra a insatisfação pelo depoimento dela. Rosa apavora-se pois ainda não sabia que tinham feito uma declaração falsa em nome dela.

Jofre lê a reportagem para ela na qual denuncia Agileu de participar do extinto PCB (Partido Comunista Brasileiro), o responsabiliza pela greve

geral dos metalúrgicos e pelo movimento pró-paz dos bairros do Brás e Mooca.

Também no jornal está escrito que Agileu atentou contra a vida de Rosa, alcoolizado.

Esta declaração falsa que a polícia conseguiu forjar com ingenuidade de Rosa em assinar papéis em branco é um mecanismo de atestar falsidade ideológica de Agileu, o que facilita a sua prisão pela polícia política.

É hora do almoço e, na saída da fábrica, está circulando o jornal com o depoimento falso de Rosa. Comentam sobre a greve e a passeata, uns acreditam no movimento enquanto outros vão de *farra*.

Com a chegada de Américo, os comentários da atitude de Agileu no velório surgem. Volta às falas de que Agileu desrespeitou o morto e ficou fazendo comício. Mas Cipriano e Jofre o defendem, pois Toninho morreu por causa política, por estar fraco e ser incapacitado para lidar com uma máquina, por causa da ganância da gerência da fábrica.

Dessa forma, combinam a passeata para o dia seguinte. Vão protestar para que essas mortes não ocorram mais.

Agileu chega e só tem João em cena. Ele é um trabalhador da fábrica que acabara de casar e alugar um quartinho para morar com sua Alice que está grávida.

João está resistente à luta e à greve, pois quer cuidar da sua família.

João tem um pensamento pequeno-burguês, não quer lutar pelos outros, quer apenas ter seu emprego garantido para conseguir comprar pelo menos o pão para sua mulher. Não quer arriscar nada.

Porém, Agileu não consegue deixar de o tempo todo na peça convencer que João adira a greve. Mas João não vê serventia na greve, e o líder o alerta que as leis trabalhistas só foram conseguidas com muita luta dos operários e que Getúlio Vargas apenas assinou-a com o propósito de conquistar as grandes massas para poder ser ditador.

Agileu o agarra e o obriga a dizer o porquê de não querer participar da greve. A tensão aumenta até que João ameaça gritar pela polícia que está nos arredores da fábrica, mas hesita e não grita.

Agileu - Está vendo? Você não é de trair ninguém! Ouve, menino. Você podia ser meu filho. Filho que eu não tenho. Que você vai ter. Luta por ele, ao menos. Dá uma tradição de luta pro teu filho, moleque bobo!...

João - Estou achando é que você é doido!

Agileu - Sou não!

João - Nunca vi coisa assim! Não me lembro de meu pai, mas ele devia ser desse jeito.

(GUANIERI, 2001, 150)

A cena termina com o apito da fábrica e os trabalhadores entrando. João

magoado de um lado e Agileu parado de outro.

Américo está delirando em uma das oficinas da fábrica. Regrude em seu delírio para o momento em que seu filho se prendeu na máquina. A tensão de seu delírio intensifica-se, ele quer quebrar as máquinas e voltar para o mato. Sobe no alto das máquinas e se joga. A produção não pára, e os operários continuam trabalhando.

A vontade de Américo em voltar para o campo é uma necessidade do homem moderno em sair desta *loucura* industrial na qual apenas o lucro é importante.

No dia seguinte da morte de Américo, os operários estão prontos na frente da fábrica para começarem a passeata. Agileu conduz gritando: *Queremos pão, feijão com arroz.* Assim que a manifestação começa o Patrão da fábrica chama a polícia pedindo a prisão imediata de Agileu.

Na passeata está João protestando pois tudo o que Agileu falou tocou-o e o fez tomar a atitude ir para as ruas. Mas ele encontra sua esposa grávida protestando junto à multidão. João desespera-se, quer que Alice vá embora, porém, ela quer permanecer na passeata e seguir Agileu. Os soldados chegam e ela começa a passar mal. Os policiais começam a tacar pedras e cercam o local impossibilitando a saída das

pessoas. Chega carro de choque que começa a atirar. Alice é atingida e morre quando é levada ao hospital. Agileu é preso e logo é libertado por uma estratégia política:

Policial- Soltou o Agileu?

Delegado – E adianta ele preso?

Policial 1 – Solto é muito pior. Esse sujeito é um dos poucos que têm liderança de fato. Ele vai direto pra fábrica fazê comício, vai ver só!

Delegado – Você disse bem – um dos poucos líderes. Agileu preso seria imediatamente transformado em mártir. Uma exurada de listas, protestos, comissões. Não é?

Policial 1 – Quase certo.

Delegado – Por outro lado, se ele traísse... imaginou?

(GUANIERI, 2001, 171)

A estratégia do delegado deu certo, pois sai uma nota no jornal com os dados dos integrantes do partido e todos acreditam que tenha sido Agileu, pois este saiu muito rápido da cadeia e isso só poderia ter sido troca de favores com a polícia política. Prendem Jofre e Cipriano e a notícia da traição de Agileu se espalha.

Agileu no caminho de volta para a sua casa é apedrejado por alguns operários que vieram defender os que foram presos. João está próximo do lugar e ajuda o líder a se levantar. Sem raiva dos operários ele se sente satisfeito, pois eles começaram a lutar pelos seus. E tem a certeza de que um dia todos saberão a verdade a seu respeito.

Agileu, como é chamado por Décio de Almeida Prado, é o *Cristo dos operários*, que vai sacrificar a sua vida pela causa do povo oprimido.

A greve, em *A semente*, refere-se ao sentido amplo da palavra, como forma de revolução social, e não apenas no seu sentido restrito, como forma de melhorias individuais.

Em *A semente* a realidade é mais dura que em *Black-Tie* e as incertezas pessoais são colocadas aos montes. As pessoas estão mais endurecidas. E a peça não deixa um ar tão adocicado quanto em *Black-tie*. O Final é duro, tem a derrota da greve e Agileu é tido como traidor após tantas lutas. Mas mesmo assim o exemplo de luta fica, e uma semente se lança para o futuro.

Agileu luta pela coletividade, é um homem maduro e tem toda uma vida de luta, faz parte da velha geração. Já João, da nova geração, não quer se envolver nesta vida de luta pois quer garantir seu emprego, e sonha com a comodidade de ser um pequeno-burguês. Mas tem vergonha por não ter coragem de lutar.

A peça pune com mais intensidade os Jovens. Mas Guarnieri deixa em aberto uma possibilidade de recuperação de João. Ele foi castigado severamente com a morte da esposa e do filho que estava por vir. Assim, João se torna um militante em potencial, por causa de tudo que passou e

pela semente que Agileu plantou nele. Agileu na peça se mostra preocupado com João, o quer participando do movimento. Neste sentido, há um vínculo entre Agileu e João que é quase que de forma paternal, sendo válida a aproximação com o grande mito cristão: “O pai que sacrifica o filho pelo bem da humanidade.”(PRADO, 1993, 114)

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar as peças *Gimba* e *A semente*, escritas por Guarnieri. Uma, ambientada em um morro carioca e, outra, tratando de uma greve operária, mas que se unem de alguma forma quando expandem as duas temáticas encontradas na primeira peça do autor: *Eles não usam Black-Tie*.

Não são apenas duas peças que tratam de conflitos sociais, do opressor versus o oprimido. São peças que aprofundam no psicologismo humano quando abordam o inconsciente primitivo dos personagens, a necessidade de um modelo exemplar, a vida em prol de uma causa relevante, e a predominância do pensamento lógico em uma sociedade moderna.

Gimba é ambientada num morro carioca permeado de figuras que ajudam a compor o ambiente mítico deste lugar e que, por si só, segundo Mircea Eliade, já

tem essa conotação por ser o lugar geográfico na terra mais próximo de se chegar ao céu.

Já em *A semente* o ambiente é uma cidade industrial que é por excelência complexa e mediada. Mas há um líder que luta pela mudança e que sacrifica sua vida pessoal em favor da revolução social. Mas em uma sociedade onde o *logos* predomina e as relações são extremamente mediadas, uma ação só pode ser executada se aprovada por uma gama de reuniões e votações, mas Agileu é herói e age no calor do momento.

Se na cidade tem-se a ciência como o grande mito, no morro, uma sociedade marginalizada, tem-se uma figura corajosa, um modelo exemplar de luta e valentia contra a pobreza e toda uma sociedade opressora. Isto acontece, até o dado momento que esta figura quer se tornar mais humana e menos modelo exemplar. Mas ao enfrentar a grande complexidade de uma cidade a única saída é a sua morte.

E Agileu, que passa sua vida lutando e quando chega ao final da narrativa da peça é tido como traidor. Mas isso não é motivo para desanistar este herói pois ele acredita que uma semente foi plantada com suas lutas.

Há a tentativa de resgate do mundo primitivo por parte da sociedade marginalizada e um distanciamento deste mundo por parte da sociedade urbana. O autor mostra com a peça *Gimba* o choque

destas duas sociedades no auge de seu confronto e, consequentemente a morte do herói do morro.

Neste sentido, conclui-se que o mito está relacionado com as sociedades simples e quando o mito entra em contato com a sociedade complexa, significa o seu fim ou sua transformação em um *ser quixotesco*.

Gimba e Agileu têm algo em comum, são figuras mitificadas e pertencentes à classe oprimida e de alguma forma lutam contra esta sociedade opressora. Porém, Gimba tenta desafiar seu poder enquanto Agileu tenta mudar sua estrutura.

É dessa forma que o diálogo entre criação, mito e história se unem, sendo inviável analisar a estrutura do mito nas peças sem se ater a contextualização histórica que esta peça aborda e sem analisar a forma de criação deste autor, que esteve ativo na renovação da cena brasileira e a par dos problemas sociais que repercutiam na época.

São fábulas que tem fragmentos do mundo mítico permeados em seu enredo, mostrando a vida sofrida do povo do morro e a exploração intensa dos operários em uma cidade industrial, o choque entre favela versus cidade e operário versus patrão/polícia.

Assim como toda a obra de Guarnieri, estas peças tratam da superação

das dificuldades do povo dentro de seus conflitos sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito.** trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito/ Joseph Campbell, com Bill Moyers,** In Betty Sue Flawes(org), trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo .** Prefácio Décio de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. (org) et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARREIRA, André. (org) et al. **Metologias de Pesquisa em Artes Cênicas.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2006

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

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** trad. Póla Civel. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Gianfrancesco Guarnieri/seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Maria Helena Pires Martins.** São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. **Gianfrancesco Guarnieri.** In. Depoimentos V.Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. 1981

_____. **Gimba, presidente dos valentes.** Rio de janeiro: Serviço nacional de teatro, 1973.

_____. **O melhor Teatro de Gianfrancesco Guarnieri.** São Paulo: Global, 2001.

IANNI, Octávio. **O colapso do Populismo no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

LUKÁCS, György, **Realismo crítico hoje.** trad. Ermínio Rodrigues. Rio de Janeiro: Thesaurus, 1991.

MATTOS, Marcelo Bardaró (org) et al. **Greves e repressão policial ao sindicalismo carioca: 1945-1964.** Rio de Janeiro: APERJ/ FAPERJ, 2003.

NEVES, João. **A Análise do Texto Teatral.** Rio de Janeiro: Min. da Cultura/INACEM, 1987.

PRADO. Décio de Almeida. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Teatro em progresso: crítica teatral (1955 – 1964).** São Paulo: Martins, 1964.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Everardo. **O que é mito.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

VALADARES, Lícia - **A gênese da favela carioca** . Disponível: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n44/4145.pdf>> Acesso em 20 dez. 2006

VINCENZO, Elza Cunha Soares. **A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo. Dissertação (mestrado em Artes)- Universidade de São Paulo, 1979.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1985.