

**Gianfrancesco Guarnieri:
interpretações sobre o Brasil em diferentes momentos históricos**

Nádia Cristina Ribeiro*

RESUMO: Este trabalho discute algumas obras dramáticas de Gianfrancesco Guarnieri entendendo a necessidade de sistematização de seus escritos e desfazendo alguns marcos construídos pela historiografia do teatro, entre eles, a divisão do seu trabalho em fases distintas. Entendida como um marco na trajetória do autor está a peça *Eles não usam Black-Tie* encenada pelo Teatro de Arena em 1958. Ao lado desse primeiro trabalho têm-se outros que procuraram discutir a realidade brasileira e as diferentes maneiras de intervenções possíveis. Entre eles estão *Gimba, A Semente, O Filho do cão, O Cimento, História de um soldado*, escritos antes do Golpe Militar. O endurecimento do regime e o cerceamento das liberdades individuais levam-no a produzir nas possíveis brechas do Sistema, o que Guarnieri fez com primor.

PALAVRAS-CHAVE: Gianfrancesco Guarnieri, teatro, resistência política.

Gianfrancesco Guarnieri: interpretations on Brazil in different historical moments

ABSTRAT: This paper discusses some works of Gianfrancesco Guarnieri dramaturgical understanding the need to systematize his writings and undoing some historiography marks built by the theater, including the division of their work in different phases. Understood about a mark in the author's path *They don't use Black-Tie* staged at the Arena Theater in 1958. In the first part of this work have been others who tried to discuss the Brazilian reality and different ways of possible interventions. Among them are *Gimba, The Seed, The Son of the dog, Cement, A Soldier's History*, written before the military coup. The hardening of the regime and the restriction of individual freedoms will take you to produce possible loopholes in the system, which has Guarnieri with perfection.

KEYWORDS: Gianfrancesco Guarnieri, theater, political resistance.

Esta comunicação discute, de forma panorâmica, alguns aspectos da obra dramática de Gianfrancesco Guarnieri entendendo a necessidade de sistematização de suas obras e desfazendo alguns marcos construídos pela historiografia do teatro, entre eles, a divisão do seu trabalho em fases distintas.

É ainda, uma oportunidade de pensar o engajamento político por meio do teatro, uma vez que a vida de Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Marinenghi de Guarnieri desde o início foi marcada por questões políticas: a vinda de sua família para o Brasil em 1936 deveu-se à perseguição política, pois se opuseram ao fascismo italiano. A família aqui se instalou e, em

* Universidade Federal de Uberlândia, doutoranda do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, integrante do NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura e bolsista CAPES.

1955, Guarnieri fundou o Teatro Paulista do Estudante – TPE, contando com o apoio de Ruggero Jacobbi, com o intuito de renovar a cena teatral brasileira. As atividades do grupo ocorriam em um espaço cedido pelo já conhecido Teatro de Arena e assim a relação entre os grupos se estreitou, especialmente por suas propostas estéticas semelhantes.

Em 1958 o grupo Arena decidiu encenar a peça de autoria de Guarnieri intitulada *Eles não usam Black-tie*. Essa peça impôs-se como o primeiro texto nacional a abordar a vida de operários em greve, levando aos palcos os problemas sociais causados pela industrialização, entre eles a luta por melhores salários.

Sucesso de público e de crítica, *Eles não usam Black-tie* inaugurou um novo momento na dramaturgia brasileira. Patriota (2006:4) ressalta que

... Black tie – tornou-se não somente a representação de um país, que deveria ser discutido e analisado, mas uma força social que aglutinou em torno de si projetos e perspectivas de intervenções nos debates políticos e culturais. Essas motivações, aliadas à idéia de uma dramaturgia “nacional” e “crítica”, possibilitaram a constituição de um eixo a partir do qual o teatro de Arena deveria nortear-se, para intervir nos debates daquele período.

A peça suscitou debates em torno do “nacional”, do “popular” e foi um incentivo para a produção de outros espetáculos que tratassem dessa mesma temática, tendo inclusive propiciado a criação de Seminários de Dramaturgia que discutiam a realidade brasileira por meio da organização social.

Os Seminários de Dramaturgia, ao mesmo tempo em que reuniram ideais semelhantes, revelaram grandes contradições entre os pares. Nesse embate destaca-se Guarnieri por acreditar que o teatro é um espaço de crítica da realidade e de denúncia das arbitrariedades e, a partir disso, contribui para a formação de uma sociedade politizada.

Guarnieri inaugura uma nova etapa no teatro brasileiro ao trazer a cena o operário, o trabalhador, excluído das práticas culturais de outrora. Mais do que isso, Guarnieri lança aos holofotes a história do brasileiro, o falar local, o povo, elementos que até então eram marginalizados e mantidos fora dos palcos brasileiros. Em 1959, Guarnieri escreveu *Gimba*, encenada pelo Teatro Popular de Arte de Maria Della Costa. A peça dava continuidade à temática dos conflitos urbanos, sem alcançar, contudo, o mesmo sucesso de *Black-tie*.

A semente, peça encenada em 1961 pelo Teatro Brasileiro de Comédia, tratou das relações do Partido Comunista com o movimento operário. Discutiu o problema das lideranças autoritárias para a construção de alternativas para a sociedade.

O Filho do Cão, de 1964, foi uma peça encomendada por Fernando Peixoto. A trama é ambientada no Nordeste e constitui uma tentativa de fundir mitos regionais com a exposição

realista da miséria na qual vive a população. O texto, montado pelo Teatro de Arena e dirigido por **Paulo José**, foi recebido com ressalvas pela crítica. A peça refletiu a estada de Guarnieri com as ligas camponesas nordestinas e a situação nada heróica vivida por eles, pelo contrário, medo, a incapacidade e a submissão eram evidentes (PEIXOTO, 1989).

Assim que o Golpe Militar foi decretado a peça *O Filho do Cão* saiu de cartaz. Esse momento histórico exigiu da classe teatral um redimensionamento de suas propostas, pois o Estado instaurado não admitiria essas demonstrações de crítica com relação ao Regime. Porém, como o país vivia a esperança de uma mudança social, os artistas, intelectuais e demais engajados buscaram alternativas para expressarem seu descontentamento.

Como resposta ao estado autoritário, organizou-se o Show *Opinião*, um musical que expressava a disposição de resistir e denunciar o autoritarismo instalado no país. Optando pela resistência democrática, o Teatro de Arena buscou uma resposta ao Golpe, encenando, de Guarnieri, Boal e Edu Lobo, *Arena Conta Zumbi*, musical produzido a partir de técnicas brechtianas e que fazia alusão às personagens históricas metaforizando o presente. Uma opção, nesse momento, era aproveitar as brechas e construir um espaço de luta e reflexão denunciando o arbítrio do governo militar. Na mesma perspectiva está o musical, *Arena Conta Tiradentes*:

... não se pode negar que esses musicais tem o mérito de enfrentar, com ousadia, o governo autoritário ao levar aos palcos, por meio de analogias, temas candentes da realidade brasileira, como a ditadura, a derrota da esquerda, a cultura de oposição e a luta pela liberdade democrática. Ao encenar os musicais, o Teatro de Arena constitui uma forma de reagir e subsistir a situação imposta à sociedade e ao teatro. A relação entre passado e presente assume significado de destaque, por ser procedimento que possibilitou vencer o cerco da censura e denunciar o arbítrio e a intolerância. (FREITAS, 2007: 31-32)

Outras manifestações contra o regime se deram ao longo dos anos 1960 e, ainda em face à ditadura Militar e para compor a *I Feira Paulista de Opinião*, que aconteceu em 1968, *Animália* de Guarnieri, discute o papel da manipulação e o potencial revolucionário do jovem.

É fundamental destacar o papel da linguagem neste período tão singular de nossa história. Tolhidos em suas atitudes, estudantes, artistas e demais militantes a utilizaram como um instrumento para expressar sua insatisfação e propor mudanças. Era chegado o momento em que não poderiam se revelar abertamente, era o momento do *não dito*, o período de se falar pelas entrelinhas. O discurso, mais uma vez, se confirma como instrumento de autoridade, de libertação. A mesma palavra que outrora massificava, nas mãos de outros oferecia possibilidades de liberdade.

Na década seguinte esses elementos que foram ensaiados nos anos sessenta se tornaram indispensáveis, pois, pós-AI-5, o diálogo crítico tornou-se mais difícil. Ocorria um

cerceamento da liberdade cada vez maior por parte dos governos militares, havia prisões e mortes sem explicação, como, entre tantas, a do jornalista Vladimir Herzog. Esse período foi povoado pela desesperança, os sonhos da década de 1960 foram substituídos pela amarga realidade e não havia espaço para novos debates. Vivia-se a lei do possível, pois até a indignação tinha seus limites.

Sentindo a necessidade de continuar lutando por mudanças, pelo estado de direito, pela liberdade de expressão e ainda contra a idéia de morte do teatro, Guarnieri, por meio da metáfora narrou a vida do poeta Castro Alves, que pela poesia fala da liberdade. Em *Castro Alves pede passagem* (1971) o autor procurou valorizar a palavra e sua importância para o teatro¹. Outras importantes produções são: *Botequim* (1972), *Um grito parado no ar* (1973) (que encenava as dificuldades da classe artística naquele período) e *Ponto de Partida* (1976) (onde utilizava uma vila da Idade Média como pano de fundo para focalizar a repressão a partir da morte do jornalista Vladimir Herzog), pontos capitais do teatro brasileiro nos anos 1970. Os elementos centrais trabalhados eram as mensagens de resistência e a busca por liberdade.

Na década de 1980, sua carreira como autor de teatro se tornaria cada vez mais esparsa, lançando somente um texto em 1988: *Pegando fogo ... Lá fora*. Nesse período, Guarnieri se concentrou em outros projetos ligados ao cinema e a televisão. Esse é um ponto importante a ser investigado, pois nesse período, havia uma “recusa” aos textos politizados, marca do dramaturgo. E existia ainda uma diferença nas propostas para o teatro. Se nos anos de 1970 havia uma preocupação com a luta política em prol da democracia, do estado de direito, na década seguinte, outros autores, diretores, não mais compartilhavam esse ideal e, portanto, encontram outras soluções dramáticas.

Dessa maneira, enquanto os autores comprometidos com a tese da resistência democrática enxergavam a luta política sob o prisma da tragédia, os jovens dramaturgos compreendiam o processo sob a égide da comédia, desacralizando o campo da política, que passou a ser abordado com ironia e não mais com a magnitude da dramaturgia engajada. (PATRIOTA, 2007:215)

Essa concepção cômica da política dá espaço ao chamado *Besteirol*, que teria lugar durante toda a década.

¹ Nesse momento, o autor está numa discussão com José Celso Martinez Corrêa sobre os possíveis caminhos adotados pelo teatro brasileiro. Para José Celso era necessário usar estratégias que levasse o público a refletir sobre as encenações, mesmo que para isso, utilizasse o contato físico ou o chamado *irracionalismo*, e Guarnieri, por outro lado, acredita na força da palavra, do racional. Essa discussão teve seu espaço no Oficina no ano de 1968 com a encenação de *Galileu Galilei* de Bertolt Brecht.

Nos anos 1990, pode-se observar uma retomada dos projetos teatrais. Em 1994, escreveu *Que fazer Leonel?* Em 1995 viria *A canastra de Macário*, que é o momento em que sua saúde lhe dá o primeiro susto, com um aneurisma na aorta. Em 1998 escreveu, com o filho Cláudio, a peça *Anjo na contramão* e, três anos depois, *A luta secreta de Maria da Encarnação*. Em 2004 escreve sua última obra: *A Vida de Che Guevara*.

História e Teatro: possibilidades interpretativas

A produção dramaturgica de Guarnieri é extensa e guarda elementos interessantes para a análise, mas que é preciso fazê-la levando em conta os elementos políticos e estéticos do momento histórico em questão, fugindo dos esquemas determinantes que alguns autores utilizam para classificar essa obra e construindo uma reflexão que possa levar a compreendê-la como possibilidade de diálogo com seu tempo. Deve-se compreender Guarnieri como um autor que, a sua maneira, procurou dar respostas a um tempo de censura, exílio, prisões arbitrárias. Esses momentos da História brasileira foram traduzidos cenicamente e encontraram respaldo em uma parcela da população que insistia em manifestar-se, construindo assim uma frente de resistência ao regime.

Essas questões são pertinentes, pois, por meio da expressão artística, é possível recuperar momentos importantes da História do país e ver no autor um agente de seu tempo.

Nesse sentido, Roger Chartier procura pensar a historicidade da obra de arte, verificando sua multiplicidade de significados e as diversas apropriações que se constroem.

Tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos diferentes de transmissão: a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras. É neste sentido que se podem entender as obras como produções coletivas e com resultado de “negociações” com o mundo social. Estas “negociações” não são somente a apropriação de linguagens, de práticas e de rituais. Elas remetem, em primeiro lugar, às transações, sempre instáveis e renovadas, entre a obra e a pluralidade de seus estados.

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão. (CHARTIER, 2002:10-11)

Diante disso, é relevante recuperar a historicidade inerente às produções artísticas, sejam os romances, os filmes ou peças de teatro; devolvê-las ao seu momento e, ao mesmo

tempo, buscar constituir um diálogo possível, a partir das séries documentais² que serão trabalhadas.

Outro ponto a ser enfrentado pelo pesquisador será retirar da obra de arte a noção de perenidade, pelo exercício de interdisciplinaridade e do debate. As motivações suscitadas por essa discussão estão intrinsecamente ligadas à relação do historiador com seu objeto, relação que faz com que o historiador possa ver redefinidas as temáticas e as abordagens.

A partir dessas premissas, refletir sobre a noção de documento é importante, pois ele deixará para o historiador toda a responsabilidade pelo conhecimento histórico, ou melhor, pela versão que se consolidará desse momento histórico. O documento não é explicativo por si mesmo, demarca a intencionalidade do historiador, que o questiona como agente histórico do presente e, mais que isso, define a importância de se preservar um documento e não outro.

Sobre a articulação do conhecimento historiográfico, assim se expressa Michel de Certeau (1982:101):

Coloca-se como historiográfico o discurso que 'compreende' seu outro pela crônica, o arquivo,(...) quer dizer, aquilo que se organiza em texto folheado do qual uma metade, contínua, se apóia sobre a outra, disseminada, e assim se dá o poder de dizer o que a outra significa sem o saber. Pelas 'citações', pelas referências, pelas notas e por todo o aparelho de remetimentos pertinentes a uma linguagem primeira ..., ele se estabelece como saber do outro. Ele constrói segundo uma problemática de processo, ou de citação, ao mesmo tempo capaz de 'fazer surgir' uma linguagem referencial que aparece como realidade, e julgá-la a título de um saber.

Diante dessas evidências, ao se falar de História e Teatro, no caso da peça teatral, não é possível desprendê-la do momento histórico em que foi produzida, nem tampouco negligenciar a crítica especializada ou a historiografia. É preciso lembrar que essa produção carrega os significados de sua época, as lutas, as resistências e as contradições, sendo impregnada de subjetividade e produzida por agentes que têm interesses e olhares diferenciados, não podendo tornar-se espelho da realidade ou representação do real, já que este é uma construção.

As obras de Guarnieri devem ser analisadas com rigor histórico para que possam emergir delas os contextos nos quais estão inseridas. A partir disso, torna-se possível depreender as questões formais inerentes ao autor e como tais questões adquirem características próprias conforme o momento histórico a que estão relacionadas.

² A partir do momento em que a História Cultural passou a legitimar documentos como: diários, cartas, depoimentos, fotos, para a análise histórica, este trabalho contará com todos eles para construir sua validade.

Entre várias perguntas possíveis, pode-se ainda analisar qual a contribuição desse autor para a construção da chamada resistência democrática? Como a partir de momentos conturbados da história brasileira: acirramento da censura, prisões, exílios, o dramaturgo conseguiu estabelecer diálogos com uma parcela da sociedade e permanecer na frente conhecida como *resistência democrática*?

E mesmo diante desses impasses, da experiência da derrota revolucionária, Guarnieri continuou criando. E essa resistência a condições adversas, segundo Thompson, muitas vezes favorece a criação. Com relação a Guarnieri, pode-se dizer que isso é uma possibilidade: ele criou a partir do desencanto, da derrota sofrida após o golpe de 1964, quando teve todos os projetos revolucionários abortados por um governo autoritário que passou a impedir a criação e a divulgação de qualquer manifestação contrária ao regime.

Thompson (2002:56) acentua que

Há uma tensão entre uma inspiração ilimitada – por liberdade, razão, égalité, perfectibilidade – e uma realidade peculiarmente agressiva e incorrigível. O impulso criativo pode ser sentido durante todo o tempo em que persiste essa tensão, mas quando essa tensão diminui o impulso criativo também falha. Não há nada no desencanto que seja hostil à arte, mas quando se nega ativamente a aspiração, aí estamos à beira da apostasia e a apostasia é um fracasso moral e um fracasso imaginativo.

A tensão estabelecida e a impossibilidade de falar claramente contra o sistema tornaram esse período da história brasileira um dos mais produtivos em termos culturais, o que leva a crer que Thompson tem razão em dizer que, ao contrário da apostasia, é o desencanto que promove a criação, especialmente a criação artística. Após a decretação do AI-5, a repressão se tornou ainda mais contundente, o que forçou a classe artística, os intelectuais e os estudantes que pretendiam continuar se manifestando a “reelaborar” seus meios de atuação, pois não era mais possível falar claramente sobre a realidade brasileira.

As metáforas foram amplamente utilizadas em canções, espetáculos, filmes, obras literárias. Era um desafio continuar se manifestando ao alcance de uma censura cada vez mais atuante e um governo mais empenhado em fazer parecer que estava tudo bem. Daí surgirem análises simplistas atribuindo à década de 1970, no Brasil, *um vazio cultural* (ARRABAL; LIMA; PACHECO, 1979-1980)³. Talvez, essa afirmativa exista pela incapacidade, de muitos, em ler nas entrelinhas os diferentes embates com a conjuntura.

É esperado que um período como esse estivesse dividido entre os problemas individuais e os coletivos, e que, em muitos momentos, a primeira opção foi a mais viável. Porém, é

³ ARRABAL; José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70**: teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

preciso observar que não houve uma negação de atuação política e sim um redimensionamento dela.

Mesmo com as tentativas governamentais de controlar o Teatro, ele ainda se manteve como fonte de diálogo entre a sociedade e os diferentes problemas da época. Se grupos como o Arena e o Oficina foram obrigados a fechar suas portas, alternativas foram criadas por meio de novos grupos, como O Núcleo 2, O Teatro São Pedro, Teatro União, entre tantos outros. Se alguns optaram pelo projeto individual, outros, apesar de tudo, ainda tinham projetos coletivos pensando a atividade cultural e o engajamento político.

Diante de tudo isso, é preciso discutir historicamente essas construções e observar como estas delimitações foram criadas e se é possível classificar obras (em universais, políticas, não políticas), ou autores, sem delimitar ou diminuir seu trabalho e sua atuação, uma vez que, para a história delimitações *a priori* são sempre prejudiciais e não abarcam todas as possibilidades engendradas pela obra produzida. Ao definir e delimitar as obras, acaba-se por indicar os temas e lugares em que essa história deve ser pensada, deixando de lado inúmeras possibilidades.

É nas décadas de 1960 e 1970 que se concentra grande parte de sua produção⁴. Nos momentos mais difíceis para a sociedade brasileira, Guarnieri consegue estabelecer diálogos com a sociedade de seu tempo. Sobre isso ele afirma: “enfim, o que legitima o viver é exatamente isso, é essa procura, essa luta, essa redescoberta: vencer o desencanto, superá-lo, ir em frente”. (GARCIA, 2002:61)

E mais uma vez pode-se pensar em como Guarnieri criou em um espaço que não era propício para as discussões democráticas. Por isso, é preciso olhar sua obra como um elemento de crítica e de discussão, portanto, pode-se avaliar a formação desse dramaturgo. Ele cria no desencanto provocado pela esperança revolucionária desfeita pós-64, da tomada do País pelos militares e o conseqüente estabelecimento da censura e restrição das liberdades individuais. Por outro lado, houve o estabelecimento de forças que estavam ligadas pela oposição ao Regime e, portanto, alguns lutavam resistindo democraticamente, agindo nas brechas desse sistema e outros optaram pela luta armada, pelo enfrentamento direto ao Regime.

⁴ Ele escreveu 23 peças no período de 1956 a 2004. São elas: Eles não usam Black-tie (1956), Gimba (1958), A semente (1961), O filho do cão (1964), O cimento (1964), História de um soldado (1964), Arena conta Zumbi, em parceria com Augusto Boal e Edu Lobo (1965), Arena conta Tiradentes, em parceria com Augusto Boal (1967), Animália (1968), Marta Saré, em parceria com Edu Lobo (1968), Castro Alves pede passagem (1971), Botequim (1972), Basta! (1972), Um grito parado no ar (1972), Ponto de partida (1976), Que país é esse, que zorra (1979), Crônica de um cidadão sem nenhuma importância (1979), Pegando fogo...lá fora (1988), Que fazer Leonel? (1994), A canastra de Macário (1995), Anjo na contramão (1998), A luta secreta de Maria a Encarnação (2001), A vida de Che Guevara (2004). (ROVERI, 2004:207-208)

Nesse contexto de luta, Guarnieri estabeleceu-se na frente de resistência democrática enfatizando a importância de continuar produzindo e, nesse sentido, as produções dos anos de 1960 e 1970 serão as principais formas de diálogo entre a arte e a sociedade brasileira. Assim, fica difícil acreditar que o autor tenha criado um teatro de “ocasião”, pois os temas suscitados na produção do período vão além das ações imediatas de resistência, elas procuram a reflexão e a tomada de posição de seus agentes.

Eu era apenas um resistente. Eu só tentava resistir, do meu jeito. Cada pessoa, naquela época, estava resistindo de uma maneira. E eu, da minha. Mas a gente sentia um prazer imenso em fazer aquilo naquele período, nós conseguimos muita coisa por meio da dramaturgia. E isso é muito bom, não é? Examinando hoje cada uma daquelas peças eu percebo que elas até possuíam um caráter informativo, embora a gente fosse obrigado sempre a esconder um pouco as coisas. Nenhuma crítica, nenhuma denúncia, podia ser direta. Tenha sempre de ser indireta (ROVERI, 2004:153)

Como sobrevivente daqueles anos, Guarnieri cumpriu seu papel de escritor engajado politicamente e suas peças, com o passar do tempo, não perderam a capacidade de expressão, o que evidencia que seu teatro não é datado, ou seja, não “serviu” apenas como arma de luta contra a ditadura militar, mas ainda hoje existe como possibilidade de diálogo.

No final da década de 1970 ele parou de escrever. Nesse sentido, as palavras de Rosângela Patriota são esclarecedoras:

Com a perda do referencial de transformação revolucionária, tanto no nível do pensamento quanto da ação política, nesses novos tempos, consagraram-se a descrença em relação a um futuro melhor e a evidência de que o presente tornou-se uma constante, no qual as agendas, com vistas a construir condições para a efetivação de um ‘salto qualitativo’, desaparecem. (PATRIOTA, 2007:222)

Posteriormente, com a abertura política, outros problemas estarão presentes: se não a censura da ditadura militar, a ditadura econômica. E se cria outro obstáculo: como um “sobrevivente” dos anos de ditadura política, quais as saídas possíveis para construir artifícios para vencer a ditadura econômica, a falta de patrocínios, o desencanto provocado na sociedade brasileira, e a censura prévia do pensamento?

Assim Guarnieri desabafa:

[...] Sabe o que eu percebi depois [do golpe militar], e que me deixou muito chateado? É que as pessoas tinham interiorizado os princípios do golpe militar. Eu já estava notando isso, mas com o tempo ficou muito claro. O golpe, em si, tinha acabado, mas seus efeitos continuavam na alma das pessoas. Eu disse: ih, caramba, agora vai ser difícil de a gente conseguir se livrar disso. E acho que não nos livramos disso até hoje. (...). As pessoas hoje estão se questionando mais, dizem como é que é, como é que não é, mas existe uma herança da ditadura ainda viva dentro de muita gente. Uma geração inteira foi vítima daquilo. (ROVERI, 2004: 154-155)

Diante disso, pode-se dizer que Guarnieri acredita que a história caminha em direção ao progresso e que, apesar dos tenebrosos anos ditatoriais, a sociedade depois da abertura política viveria novos ares. Porém, outra surpresa: a ditadura deixou marcas profundas na sociedade brasileira e esta carrega seus resquícios. Então, agora se deve empreender uma nova luta em prol da conscientização das massas manobradas por esses 20 anos de cerceamento ao pensamento livre e crítico. Isto implica considerar que a coletividade é uma forma de inserção na comunidade, mais ainda, a coletividade surge enquanto proposta de mudança efetiva na sociedade.

REFERÊNCIAS

- ARRABAL; José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70**: teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- BARCELLOS, Jalusa. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 225-248.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página**: publicar teatro e ler romances na época moderna. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re) significado em Ponto de Partida (1976). 2007. 127f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.
- GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- GIANFRANCESCO Guarnieri. Depoimentos 5. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT,
- KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: _____. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 11-71.
- PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. <Apontamentos acerca de recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética>, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Número 6 – 2006, mis em ligne le 31 janvier 2006, référence du 11 octobre 2007, disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>.
- _____. Arte e resistência em tempos de exceção. **APM** - revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, ano XLII, n. 1, p. 120-133, 2006.
- _____. *Um grito parado no ar* - imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do século xx. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005. p. 185-209.
- _____. *Eles não usam black-tie*: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. **Estudos de História**. Franca, v. 6, n. 1, p. 99-121, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro e Movimento**. 3 ed. São Paulo: HUCITEC, 1989.
- ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** - Um Grito Solto no Ar. São Paulo: imprensa Oficial, 2004.

ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

THOMPSON, Edward Palmer. Desencanto ou apostasia? In: **Os Românticos**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2002, p. 49-101.