

Patrícia Galvão, *mulher de teatro brasileira*

Patrícia Galvão, a brazilian *theater Woman*

Gilberto Figueiredo Martins¹

Resumo: Poeta, romancista, tradutora, militante política e profissional do jornalismo cultural paulista, Patrícia Galvão (1910-1962), a Pagú, escreveu para o jornal santista *A Tribuna* uma série de textos sobre teatro, comentando publicações e espetáculos, entrevistando autores e diretores, ratificando ou contestando pareceres emitidos por críticos de renome. Este artigo de-tém-se nos seus escritos dos anos 60 acerca dos dramaturgos Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes, que à época traziam à cena alguns de seus maiores sucessos de público e crítica.

Palavras-chave: Patrícia Galvão (Pagú). Teatro brasileiro. Crítica teatral. Gianfrancesco Guarnieri. Alfredo Dias Gomes.

Abstract: A poet, a novelist, a translator, a political activist and a professional of São Paulo cultural journalism, Patrícia Galvão (1910-1962), known by the nickname Pagú, wrote for the Santos newspaper *A Tribuna* a series of texts on theater, commenting on publications and theatrical shows, interviewing authors and directors, ratifying or contesting opinions issued by renowned critics. This article focuses on what she wrote, in the early 1960s, about the playwrights Gianfrancesco Guarnieri and Dias Gomes, who at that time were bringing some of their greatest public and critical successes to the stage.

Keywords: Patrícia Galvão (Pagú). Brazilian Theater. Theater Criticism. Gianfrancesco Guarnieri. Alfredo Dias Gomes.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP. Na UNICAMP, realizou estágio de Pós-Doutoramento acerca das relações entre Teatro e Religião no Brasil. Possui Especialização em História das Religiões e das Religiosidades pela UEM-PR e em Direção e Atuação pela Escola Superior de Artes Célia Helena - SP. Desde 2006, é professor de Teoria da Literatura na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, campus de Assis).

O PRATO DO DIA

A situação teatral em S. Paulo continua insolúvel. / O teatro anda à míngua. / Por que será? / - Dizem: organizem bons conjuntos... / Será? E o Oduvaldo que fracassou com uma companhia de primeira ordem? / - Mas... o *Sorriso de Mulher*... veio no fim. / - E o *Arco da Velha*? / Ora, tudo velho e conhecido. O empresário Macedo trouxe para aqui uma companhia, parece-me – dizia o interlocutor – não está à altura da Capital Futurista do Brasil. Veio sem repertório, cenários velhíssimos, os mesmos que o explorador – Noé – usou para forrar a sua formosa Arca no dia dos anos de Deus. / - Afinal, veio sem estrela... (Irman Paula, in ANDRADE; GALVÃO, 2009).²

CANAL

Nada mais sou que um canal
Seria verde se fosse o caso
Mas estão mortas todas as esperanças
Sou um canal
Sabem vocês o que é ser um canal?
Apenas um canal?

Evidentemente um canal tem as suas
nervuras
As suas nebulosidades
As suas algas
Nereidasinhas verdes, às vezes amarelas
Mas por favor
Não pensem que estou pretendendo falar
Em bandeiras
Isso não

Gosto de bandeiras alastradas ao vento
Bandeiras de navio [...]
Há coisas no ar...
(Patrícia Galvão, *A Tribuna*, 27/11/1960)

Toda escolha é também um teatro. Mas há peças verdadeiras e falsas, fracas e fortes, peças que carregam vida e sangue e peças que apenas repetem.
(Na segunda parte da sua vida, Pagu se apaixonará perdidamente pelo teatro).
(ARMONY, 2022, p. 12)

² Irman Paula é um dos pseudónimos de Pagú/Patrícia Galvão, na coluna “Palco Tela e Picadeiro”, do jornal *O Homem do Povo*. Ano I, n. 2, de 28/03/1931, p. 4 (Cf. ANDRADE; GALVÃO, 2009).

Mesmo naquela época, tinha medo do teatro em que podia me fazer personagem.
(GALVÃO, 2020, p. 130)

Que o século XXI redescobriu Patrícia Galvão (1910-1962) – para muitos ainda hoje conhecida pelo apelido atribuído por Raul Bopp (1898-1984) na fase em que ela atuou junto aos primeiros modernistas paulistas e o qual depois renegou, Pagú (assim, com o acento agudo, tal como gostava de assinar) – o comprova a maior parte da atualizada fortuna crítica elencada ao final deste artigo. Porém, a ligação afetiva e a participação ativa que estabeleceu, sobretudo na última década de vida, com o panorama teatral brasileiro são curiosamente reavivadas sob forma de homenagem pelo número em certa medida surpreendente de espetáculos teatrais recentes, no eixo Rio-São Paulo, dedicados a revisitar sua obra e, principalmente, sua biografia, o que pode ser confirmado em uma consulta breve acerca do tema na internet: *Evocação de Patrícia Galvão, Pagu* (dirigida por Marina Nogaeva Tenório, com a Companhia da Memória e as atrizes Walderez de Barros e Ondina Clais); *Pagu – Até onde chega a sonda* (de Martha Nowill, dirigida por Elias Andreato); *Pagú pra quê?* (de Gleice Uchoa, dirigida por Luã Batista); *Pagu, Anjo Incorruptível* (musical de Lilian de Lima, com o núcleo Toada); *Olhos moles* (com Annete Moreira, dirigida por F. E. Kokocht e Gilda Vandenbrande); *Pagu Que.* (de Christiane Tricerri); *Dos escombros de Pagu* (dirigida por Roberto Lage, com Renata Zhaneta); entre outras peças que alcançaram maior ou menor repercussão de público e crítica.

E Patrícia Galvão foi, definitivamente, uma *mulher de teatro* – atualizando-se aqui o sentido que há muito tempo se dá à expressão *homem de teatro* –, pois atuou em várias frentes, buscando formação

profissional na EAD/USP (escola dirigida por Alfredo Mesquita) nos anos iniciais da década de 1950, traduzindo e dirigindo peças, organizando festivais de grupos amadores, pleiteando direitos trabalhistas para a categoria, envolvendo-se na campanha de construção de casas de espetáculo mais modernas e tecnicamente apropriadas, escrevendo críticas e artigos temáticos em diversos jornais, atuando como professora de Artes Cênicas, entrevistando colegas, alimentando debates...

Em texto anterior, escrito para um evento da área de História, registrei o meu espanto de saber que ela esteve em Assis – cidade de porte médio no interior do estado de São Paulo –, em abril de 1960, apresentando-se como diretora da encenação pioneira de um jovem autor espanhol àquela altura pouco conhecido no Brasil e hoje com lugar definitivo na historiografia do teatro moderno ocidental: tratava-se da peça vanguardista *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal (nascido em 1932), texto que ela própria traduzira do francês e que em 1968 ganharia adaptação fílmica homônima, dirigida por Alejandro Jodorowsky, com quem Arrabal e Roland Topor criaram, na década de 1960, o “Movimento Pânico” (do Pós-Surrealismo).³ Junto com ela, veio um jovem ator cujo talento promissor os jornais locais destacaram: era o santista Plínio Marcos (1935-1999), cujas primeiras incursões dramáticas Patrícia também reconhecera e ajudara a divulgar.

Desta vez, embora o foco de atenção ainda se detenha nesse mesmo período final da vida de Patrícia Galvão, busco contudo destacar um momento específico e uma outra faceta de seu envolvimento com o teatro, a saber, sua prolífica atividade no jornalismo cultural da

³ Cf. MARTINS (2020).

cidade portuária de Santos-SP, como reconhecida profissional do centenário periódico *A Tribuna*, para o qual escreveu, no calor da hora, breves mas importantes textos acerca do teatro brasileiro que se fazia nos anos imediatamente anteriores ao golpe civil-militar de 1964, com o qual se instalaria a ditadura no Planalto Central do país.⁴

O FIEL DA BALANÇA

Em 1961, o crítico Décio de Almeida Prado (1917-2000) dedicou um artigo à encenação da peça teatral *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), dirigida por Flávio Rangel (1934-1988), com cenografia de Cyro Del Nero (1931-2010) e música de Caetano Zamma (1935-2010), produção cuja estreia se deu em 27 de abril daquele ano.⁵ Para ele, o texto do jovem dramaturgo era, antes do mais, “um

⁴ “Em 1955, [Patrícia Galvão] dá início à série ‘Palcos e Atores’, no suplemento literário d’*A Tribuna* (Santos), onde publica 159 colunas sobre teatro, a grande paixão da fase santista, entre 3/7/55 a 2/10/55 e 7/01/57 a 1961.” (Cf. JACKSON, 2011, p. 35). E, ainda: “Pagu levou para a cidade os espetáculos da E.A.D.; inaugurou e coordenou grupos amadores como o do Teatro Universitário de Santos; colaborou nos festivais nacionais e regionais de dramaturgia; participou de debates no Arena em São Paulo; foi presidente da União do Teatro Amador de Santos; integrou, em maio de 1961, a Comissão de Teatro do Conselho Nacional de Cultura.” (NEVES, 2005, p. 65). Ver também GUIMARÃES, s/d; FURLANI, 2014; e COSTA, 2012 (sobretudo o capítulo 6, “O teatro nos tempos de Patrícia”, bastante informativo).

⁵ Afirma o cenógrafo acerca de suas opções estéticas para a peça: “Abraçar tudo o que *A semente* é, e encontrar uma visão unitária para dá-la ao público foi construir uma série de planos universais e cortar a profundidade do palco em fatias, sem a mínima preocupação de marcar na perspectiva convenções visuais de distância e intimidade. / Somente com a Luz (a oblíqua destas verticais e horizontais!) adoçaríamos a forma. / O chão é simétrico, direita e esquerda não significam nada. Convenções de lugar se sucedem num mesmo espaço.” (In GUARNIERI, 1978a, p. 10). Quanto à música, Caetano Zamma decidiu “fazer o que fosse o mais brasileiro possível”, optando por entremear aos “apitos de fábrica” e “sons de uma cidade industrial”, anunciados na

retrato das perplexidades do pensamento brasileiro de esquerda no momento atual”, pois, ao agravamento das condições econômicas e sócio-políticas que deveriam ocasionar o desenvolvimento de “um amplo movimento operário, ou talvez mesmo uma guinada para a esquerda”, não correspondera ainda “o amadurecimento de nenhum grande partido”, ocorrendo até, ao contrário, o “enfraquecimento do único partido de esquerda que chegou a representar, em certo momento, uma verdadeira força política dentro do País: o Partido Comunista.” (PRADO, 1964, p. 198). E contra alguns de seus quadros e processos é que Guarnieri dirigia sua crítica na peça, denunciando a substituição da “ação revolucionária direta” por uma visada teórica, abstrata e intelectualizante, o que teria levado a liderança do Partido a “não enxergar a realidade brutal, sangrenta, imediata, a não ser através de chavões que acabaram por perder qualquer eficácia ou virulência”. Era graças a esse *reco*, a tal “ausência de direção firme” que, por exemplo, “expressões mágicas” como “mentalidade pequeno-burguesa” tinham se convertido, quando levadas à cena, em motivo de riso na plateia:

Começam a ser motivos de comédia, não de drama – e a reunião secreta do Partido que a peça nos mostra, apesar da exaltação das personagens e da gravidade dos temas abordados, não deixa de ter por vezes tonalidades quase paródicas, da mesma forma por que perpassa pelo texto, aqui e ali, em rapidíssimas anotações, o desprezo que os funcionários do Partido sentem pelos que não vieram do proletariado, e mais particularmente pelos intelectuais (“não será um vigarista?”) – pergunta o protagonista ao ser informado que terá de passar a noite,

rubrica, “uma das mais puras linhas de composição de nossa música: a modinha [...], porém atualizada, ou seja, [que] conserva a linha melódica tradicional, mas sua harmonia é moderna”, inspirada pela “grande evolução” trazida há pouco pela Bossa Nova. A orquestração foi feita por Rogério Duprat, contando com mais de 15 instrumentos musicais.

escondido da polícia, na casa de um deles). (PRADO, *op. cit.*, p. 198-199)

Deriva dessa perspectiva crítica de Guarnieri a substituição do habitual “otimismo de superfície” – presente em muitas criações tidas por ideologicamente revolucionárias – pela ausência do *happy-end* tão ao gosto de Moscou ou de Hollywood; no palco e nas páginas, “a greve e as reivindicações operárias falham, os líderes são presos, os membros do Partido já não sabem como distinguir entre os fiéis e os traidores, impulsionados pela mania das denúncias e das condenações sumárias e sem provas.” (PRADO, *op. cit.*, p. 199). Apesar disso, aponta Décio, a perspectiva dialética da peça permite entrever certo otimismo do autor, em relação ao “conteúdo humano do pensamento de esquerda”, a seu essencial “impulso humanitário” e à “crença revolucionária” na “tradição de luta” e na “revolução social”: em suma, há ainda “a confiança plena na capacidade do homem de modificar ao infinito a sociedade em que vive”, graças à qual, “resta sempre o germe, a semente a que o título alude com tanta esperança.”

Como em *Eles não usam black-tie*, a classe operária assume lugar de protagonista e, com a responsabilidade exigida dessa posição, vêm à luz várias de suas contradições, cisões e dilemas, mas também se iluminam liames de solidariedade, identificação e pertença.⁶ Seu líder é Agileu Carraro, “o revolucionário puro, que talvez só exista na

⁶ Em texto de apresentação à edição em livro da peça, o diretor Flávio Rangel afirma que, se *Black-Tie* “tratava de um conflito ético dentro de uma elementação social”, e em *Gimba* “havia a tentativa da criação de um drama popular e de um herói legendário”, esta terceira obra vinha “como que completar um flanco da dramaturgia do autor”, que agora “parte decisivamente para a peça política por excelência, colocando o teatro como um instrumento de reivindicação social.” (*In* GUARNIERI, *op. cit.*, p. 7).

ficção”, “o visionário, a pessoa de uma só face e de uma só verdade, que não cede e não confabula”:

De fato, é o homem que fere a consciência alheia, que não dá tréguas, o juiz implacável das nossas omissões, o exemplo insuportável de retidão, o indivíduo perigoso para a nossa comodidade espiritual e material. [...]. É aquele que torna mesquinha qualquer preocupação com a nossa pequena felicidade pessoal e doméstica [...]. / Chegamos assim ao âmago da peça, ao conflito central [...]: a terrível tentação da felicidade, em face dos nossos compromissos sociais ou políticos; o desejo de deixar-se levar, de não se incomodar, de pensar unicamente em si e nos seus, de viver em paz como os outros vivem. [...]. / Daí a amplitude, a falta de sectarismo, com que o texto fala a uma variedade de públicos. Não é preciso ser esquerdista, e muito menos comunista, para entender o que *A semente* nos diz em sua linguagem tão clara e tão direta. (PRADO, *op. cit.*, p. 200-201)

Para o crítico paulista, o trunfo de Guarnieri estaria em sua “feliz despersonalização”, ao não optar pelo “caráter discursivo e teórico” no desenvolvimento do enredo, não se sobrepondo como autor a seus personagens, evitando lhes emprestar suas próprias ideias, a “penetração de sua inteligência e a clareza de seu estilo”. O dramaturgo “prefere exprimir-se dramaticamente, fazendo-o sempre através da ação”; assim, *A semente* “não é uma discussão de ideias mas a apresentação de certas situações da vida que põem diretamente em foco determinados conceitos políticos e morais.” Com exceção de Agileu (vivido por Leonardo Vilar), os demais personagens da peça debatem-se sem saber como atender ao “apelo revolucionário” que sentem chamar, claudicando em “esforços desordenados” para fugir à luta ou compreendê-la melhor. E, mesmo aquele, “não paira incólume sobre os outros. [...] Se é um padrão revolucionário, é igualmente um homem movido pelo seu temperamento, por suas paixões, e não apenas por ideias políticas, como deseja”:

Recomenda aos outros “cabeça fria” mas é um exaltado, um emotivo prestes a explodir, a deblaterar, a impor violentamente a sua personalidade. Quando, na última cena, tenta convencer os mendigos de que não devem gozar o calor do sol – qualquer prazer dessa ordem é um acumpliciamento com a injustiça social, uma infidelidade à ação revolucionária – o público não pode deixar de sorrir, de tal modo já aprendeu a sua maneira de reagir, tão compulsiva e irracional quanto qualquer outra. (PRADO, *op. cit.*, p. 202)

Décio conclui seu parecer caracterizando como “excepcional” esta peça que é para ele “certamente a melhor de Gianfrancesco Guarnieri, a mais madura como pensamento e a mais ousada como técnica”,⁷ qualidades ampliadas pela “direção imediata, direta, sem elaborações desnecessárias”, na “encenação feliz” levada a cabo por Rangel, que contou ainda com os “admiráveis desempenhos” de um elenco formado pelo próprio dramaturgo, por Cleyde Yáconis, Flavio Migliaccio, Stenio Garcia (também assistente de direção), Nathalia Timberg e Juca de Oliveira,⁸ entre outros.

Em texto posterior, o professor e crítico volta a comentar a peça, contextualizando-a como parte de um conjunto mais amplo de obras

⁷ Opinião de que comunga o diretor da encenação, o qual nega que a peça fosse “meramente tendenciosa ou doutrinária”, e sim a “mais adulta” do dramaturgo, já que “até mesmo as ideias e os personagens contrários ao protagonista receberam os melhores argumentos.” (In GUARNIERI, *op. cit.*, p. 7).

⁸ Lembra o ator Juca de Oliveira: “Em 61, quando terminei a EAD [Escola de Artes Dramáticas-SP], estreei profissionalmente em *A semente*, escrita por ele e dirigida pelo Flávio Rangel, outra grande paixão da minha vida profissional. A peça foi um marco na história do teatro brasileiro. Além da qualidade excepcional do texto. Guarnieri, pela primeira vez, colocava em cena o clandestino partido comunista com suas lutas, reuniões, greves e contradições. A estreia, como era de se esperar, provocou um terremoto no meio político, com direito a proibições, liberações, promessas de prisão para o autor e diretor, interdição do teatro, enfim, tudo que um egresso da EAD poderia esperar na sua estreia profissional. Adorei!” (“A Bolívia é logo ali”, depoimento. In ROVERI, 2004, p. 172).

do dramaturgo, apontando semelhanças e diferenças com *Eles não usam black-tie*, quanto ao tema, à escolha do recorte socioeconômico para a caracterização dos personagens e o desenvolvimento do enredo:

Ambas ocorrem em meio operário, com exclusão de intelectuais, não infrequentes em peças de esquerda. Ambas organizam o enredo em torno de uma greve, cujo desenvolvimento acompanhamos. E ambas contrapõem, a partir desse acontecimento central, a firmeza dos pais e uma certa indecisão e fraqueza moral dos filhos.” (PRADO, 2001, p. 6)

Porém, diferentemente daquela incursão anterior, n’*A semente* desaparece o encanto do morro carioca, “os fatos e as pessoas como que endurecem”, “a triste realidade operária ocupa agora todo o espaço, expulsando qualquer vestígio de pitoresco” e pouco resta do “triumfalismo um pouco róseo da primeira peça” (p. 7):

A comédia retrai-se, quase desaparece, em face de lances altamente dramáticos, que não dispensam inclusive três mortes em cena. Até o ímpeto da greve revela-se menor. As incertezas pessoais são muitas, os chefes não se conduzem à altura dos acontecimentos. Para culminar, a reação é poderosa, empregando ora a violência, ora a esperteza. [...] Não que se ponha em dúvida a vitória final da esquerda ou se julgue inútil o combate empreendido. Mesmo na derrota, fica um exemplo de luta, uma semente – a semente do título – lançada para o futuro. Mas a revolução surge com sua verdadeira fisionomia: ela é dura, difícil, exigindo não apenas uma clara compreensão do desenrolar histórico como um esforço moral sobre si mesmo, um sacrifício das aspirações pessoais [...] que raros têm condições de fornecer. (PRADO, 2001, p. 7)

Parecer bem diverso manifesta Patrícia Galvão, em texto publicado no jornal *A tribuna* (Santos-SP), no dia 17 de maio de 1961, sob o título “*A semente*, um travesti”. De chofre, desde as primeiras linhas,

a resenhista contesta a alegada ausência de “intenção panfletária” tal como fora declarada pelo autor, apontando judiciosamente o que a ela parecia ser “o travesti do PC, arrumado por Guarnieri”, com que o autor “cobriu a nudez ideológica do Partido Comunista” (do qual ela própria fora aguerrida militante em sua fase “modernista”, na virada da década de 1920 para a de 1930, e com o qual romperá de forma igualmente definitiva e litigiosa, desde 1940). Para ela, o “primarismo” do texto (“Guarnieri prima em ser primário”) só havia despertado interesse do público e da imprensa devido à “promoção” involuntária conferida pelo aparato da Censura, que interditará o espetáculo, e pela “propaganda” reversa da Igreja Católica, que explicitamente desautorizara seus fiéis a assistirem à encenação no TBC (o Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo).⁹ Afinal se tratava apenas de

⁹ Declara o dramaturgo: “Eu conheci a censura promovida por alguns setores da sociedade, que fizeram pressão para que a peça fosse proibida, já que ela tratava de um tema que, para muita gente, era espinhoso: a organização do *Partido Comunista* e como uma de suas células se articulava durante uma greve operária. [...] A peça foi, realmente, proibida em todo o território nacional, menos no TBC, onde ela estreou. Não poderíamos viajar com ela para parte alguma e, mesmo aqui em São Paulo, ela não poderia ser encenada em outro teatro. A proibição foi feita um ou dois dias antes da estreia, talvez um dia só, na véspera. [...] eles exigiram que fossem cortadas algumas cenas que eles consideravam ofensivas. E sabe qual cena era uma das mais ofensivas para eles? Uma sequência em que um personagem coloca a cabeça na barriga de uma mulher grávida para ouvir o nenê chutando. [...] Era um absurdo, um pretexto, um pretexto político para impedir que a peça fosse encenada, já que o texto falava da criação do *Partido Comunista* e das lutas partidárias. [...] *A semente* foi uma peça que de certa forma antecipou alguns movimentos sociais, como as greves. Isso se deu porque eu era um observador, só isso. Mas não sou um observador neutro, que diz apenas: eu vou observar e ponto. Não, eu tinha um conhecimento, aquilo era a minha vida. Eu ia fuçar mesmo para ver como eram as coisas, como eram os movimentos estudantis, dos trabalhadores, dos camponeses. [...] Eu escrevia minhas peças a partir de todas essas observações, que não eram observações plásticas, mas de alguém que punha mesmo a mão na massa. Mas eu também não era um Maria-vai-com-as-outras, um bobalhão que dizia, oba, chegamos ao socialismo! Quando todos diziam isso, eu falava calma, não é

“mau teatro” e bastaria que nossa “obtusa crítica” soubesse distinguir “o que há de objetivo, de essencial, de necessário na peça”, a fim de informar melhor o público.

A metáfora do *travestimento* ganha potência desabonadora na retórica argumentativa de Patrícia, apontando para aquilo que no texto de Guarnieri seria “superficial” e que “falsifica tudo”: ancorada em “vagas literatices de mitos e outros lugares-comuns”, a peça de “enredo fragmentado” encontrava modos esteticamente questionáveis de fazer “propaganda” e de trazer “à tona uma possibilidade de *marxismo* atuante através do teatro”. Movido por marcado viés ideológico, o trecho de “situações falsas, dentro de circunstâncias obsoletas” apoiava-se em “imagens vazias”, a fim de alçar à categoria de personagem principal e por isso representativo um “tipo falso”, o do “idealista colocado nas alturas do novo Cristo feito na Polícia”, o “militante destituído de tudo o que de humano possa haver”, acima de quem só estaria a “massa popular”, tida fantasiosamente por real “dona do mundo”. Não sendo ele nem o Filho de Deus, tampouco possuindo a envergadura de um herói trágico grego, o tratamento dramático conferido a Agileu Carraro errava por investir em “evidente confusão de altitudes”. E, ainda, ao condenar indistintamente várias espécies de “Paternidade”, o dramaturgo punha de modo impróprio numa mesma berlinda Padre, Patrão, Polícia e Pai (suicida),¹⁰ a fim de diferenciar positivamente o perfil do protagonista, que, aliás,

nada disso, não chegamos a lugar algum. Por mais torcida que eu tivesse, eu sabia o quanto era difícil a vitória de um movimento popular. E nunca escondi isso de ninguém.” (ROVERI, *op. cit.*, p. 111-116).

¹⁰ No palco, a cenografia reafirmava tal pressuposto do texto dramático, como afirma o próprio Cyro Del Nero: “Somente uma Repetição: o que é Paternidade (Padre, Gerente, Polícia e a morte do Pai) acontece num mesmo espaço” (GUARNIERI, *op. cit.*, p. 10).

se nega a se tornar progenitor, apesar da insistência em contrário de sua companheira.

Mesmo um possível reconhecimento de certa adequação entre a matéria histórica mobilizada e a forma escolhida por dramaturgo e diretor na representação, sustentada numa “sucessão de quadros alegóricos”, é dispensado pela apreciação rigorosa da jornalista. Isso porque o “tom litúrgico empregado” explicitaria o dirigismo partidário da empreitada cênica, numa “mascarada” que mal disfarçava a “hediondez” daquela ideologia “esvaziada”, factível tão-somente em um “passado morto”.¹¹ Portanto, a montagem ganhava “o andamento duma revista mais ou menos escusa, em que o cenário sempre supera o texto”, o que constituía, ao fim e ao cabo, uma “armadilha” para o público:

Não podia haver tratamento realista para um herói idealizado num tempo inidentificável, e para dizer a verdade a única atualização que existe, do autor e da peça, é a sua falta de gravitação, tudo está no ar, num equilíbrio que só a mascarada explica. (GALVÃO, 1961a)¹²

¹¹ Diferentemente do que afirmava Guarnieri: “Acho que minhas peças seguiam um movimento histórico, elas acompanhavam a realidade que estava sendo vivida no país em cada época, e até desembocavam em algum lugar. Só que não vejo nenhuma delas como um exercício de futurologia, eu nunca tive talento para descrever o futuro distante. O que eu conhecia era a visão do homem, principalmente a visão do homem brasileiro, que era objeto da minha preocupação. Eu não tinha a mínima cultura para falar de outra coisa” (ROVERI, *op. cit.*, p. 117).

¹² Acerca das opções cênicas, afirma o diretor Flávio Rangel: “O tratamento da peça não é realista; havia alguns elementos de ‘teatro total’, havia uma destacada influência cinematográfica, mas havia sobretudo uma liberdade completa no que respeita à maneira formal. Lida, a peça apresenta enormes dificuldades para a encenação, e aceitá-la era de algum modo uma disputa. A tentativa de solucionar as vinte e duas sequências esparsas por dez cenários, de maneira realista, afigurou-se impraticável. Hoje, tenho quase que certeza de que seria também um erro” (GUARNIERI, *op. cit.*, p. 8).

O ápice mais evidente de tal “mascarada” estaria nas falas próximas ao desfecho em que Carraro identifica, reconhece (e aceita) que o Partido decidira usá-lo como “traidor”, em conluio com a Polícia, para desmoralizá-lo como líder, aproximando-o do “marginalismo político e social”: “Nesta altura, o Partido precisa de um traidor...” (GUARNIERI, 1978^a, p. 137). Ao fim, a ex-militante comunista, no palanque d’A *Tribuna*, decreta, peremptória: “A semente, sendo só invólucro, não germinará.”

Em texto anterior, “Revolução”, publicado no início de novembro de 1960, na coluna “Palcos e Atores” do mesmo jornal santista, Patrícia Galvão aproveitava a oportunidade de informar sobre o III Festival Regional de Teatro para fazer outra referência depreciativa a produções e autores ligados ao Arena. Assistira recentemente à *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, “um êxito de bilheteria”, embora, para ela, ainda não configurasse o ingresso definitivo do grupo “na inteira vanguarda de nosso palco.”¹³ Conquanto enfaticamente contestasse “o dirigismo com que se impregnou o simpático teatrinho”, também reconhecia a importância dos “empreendimentos do teatro de José Renato, o seu empenho em fazer algo de novo, o seu imenso trabalho de pesquisa”. Afinal, reforçava, o “Seminário de Dramaturgia é uma coisa nova em nosso palco, dando oportunidade a autores nossos de se revelarem, bem como a atores moços de ter

¹³ Em excerto de artigo citado por CAMPOS (2014, p. 301), afirma uma enfática Patrícia Galvão, contra “o dirigismo do socialismo romântico”: “Divergimos, continuamos em divergência, continuaremos divergindo dos pontos de vista de Augusto Boal, quando ele julga que o caminho ‘único necessário à evolução de nosso teatro’ é o de ‘escrever brasileiro sobre temas nossos, interpretar brasileiro peças nossas’. [...] Escrita na União Soviética essa frase, substituída a palavra ‘brasileiro’ por ‘soviético’, teríamos então uma exata determinação de arte teatral dirigida, no sentido do nacionalismo político moscovita.”

um lugar no sol.”¹⁴ Entretanto, desde então era clara sua posição discordante do grupo, estética e ideologicamente:

Teatro é obra de arte e não polêmica, manifesto. A mensagem tem que ser a do artista e não de partidos políticos. A luta de classes pode caber dentro de uma peça sem que isso incida em manifestos, onde o tira tem que ser a arbitrariedade, o capitalista um explorador ou um tarado e o operário o bonzinho, vítima de nosso sistema capitalista. A humanidade dos personagens se dissolve dentro de dogmas que são tão anacrônicos como os dogmas da Igreja, nos quais nem os padres acreditam mais, pois procuram se humanizar, e muitos deles, pelo menos os mais inteligentes, sabem que a fé não se impõe. (GALVÃO, 1960a)

O problema de Boal, na peça, foi que “tomou o partido” da “rebel-
dia” do protagonista José da Silva e “desumanizou os outros perso-

¹⁴ No dia 13 de fevereiro de 1962 (ano de sua morte), Patrícia Galvão volta a escrever sobre o Teatro de Arena, “esse simpático conjunto profissional de São Paulo”, quando compara a encenação que o grupo fez de *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht (1898-1956), e que levaria a Santos nos próximos dias, a outra leitura da mesma peça, “esplendidamente montada pelo Grêmio Horácio Leme, do Mackenzie”, com direção de Gigongnetto, à qual assistiu durante o Festival de Teatro de Estudantes, em Porto Alegre: “Um texto só, com direções e comunicabilidades absolutamente diferentes. Ambas honestas e com suas razões.” Afirma a jornalista ter gostado de ambas as encenações daquela obra de “realismo épico”, preferindo, no entanto, à erudição de José Renato, a “mocidade” “exuberante” dos “meninos” do grupo amador: “Animação, otimismo, consciência, sem lógica, sem terror. [...]. Os revolucionários não são tristes. Cantam felizes contra qualquer incidência dramática de fuzilarias. [...] depois do espetáculo, todo mundo saiu cantando a vibrante mensagem contra o franquismo.” Já o Arena, diferentemente, teria desprezado a música, “uma condicionante de Brecht”, uma potente forma sua de “interpelar o público”: “é nas canções que o gesto de designar se acha particularmente salientado”, já que “na relação antitética da palavra falada e da palavra cantada é que reside a verdadeira dialética do drama.” – “Renato nos deu um drama frio dentro do ‘assim vai o mundo e ele não vai bem’. Consciente, mas pessimista, atuante e crítico. [...] Do Teatro de Arena saímos gelados.” Finalmente, o empate se verificava em duas ótimas interpretações, a se destacarem: a do “Operário” de Sérgio Mamberti, do Mackenzie; e a da “esplêndida mãe Carrar”, de Dina Lisboa, para o Arena (GALVÃO, 1960b).

nagens”, com isso querendo “aquilatar-se a Brecht, procurando um teatro épico.”¹⁵ Curiosamente, opondo-se nominalmente a parecer expresso há pouco por outro crítico renomado, Patrícia reconhecia no espetáculo até “uma certa vivacidade cômica, embora de efeito dúbio”, “tudo dentro de lugares comuns”: enunciavam-se no palco frases que “ouvimos continuamente nas esquinas, mais ou menos no mesmo” tom de “realismo”, o que, se por um lado “sublinha o descontentamento coletivo”, por outro, “não é teatro. É polêmica.”. E reitera: “O texto de Boal é uma espécie de travessia do Canal da Mancha com requintes, mas, lastimamos não estar de acordo com Sábato Magaldi, pois teatro, para nós, não é um palanque.”¹⁶

Vale ressaltar que, no parágrafo de abertura do seu artigo supostamente escrito para noticiar e comentar o Festival (o que praticamente apenas anuncia e pouco faz, repetindo aqui e ali a irônica co-

¹⁵ Em 31 de agosto de 1958, Patrícia anunciava: “Brecht invade o Brasil”, ressaltando a obra do alemão das críticas que ela fazia ao teatro engajado, pois em Bertolt “a intenção clara de proselitismo político, a qual, em outras circunstâncias, amesquinhará o resultado artístico, aqui não atua negativamente e até se deixa apagar pela beleza literária.” (*Apud* CAMPOS, 2014, p. 300).

¹⁶ José Renato Pécora (1926-2011), ou Zé Renato, histórico diretor do Arena, relembra, no depoimento sobre Guarnieri intitulado “O Baixinho que abriu novos caminhos para o teatro”: “Como o Arena era um grupo de jovens, a gente sempre teve alguns atritos. [...] Então houve alguns momentos em que a gente se enfrentou em questões de orientação de grupo. Mas felizmente isso sempre foi contornado com clareza e discussões. Todos os confrontos da época sempre foram produtivos. As discussões costumavam extrapolar o campo do teatro e passavam para o terreno político. Muitas das nossas contendas eram sobre a importância e a validade da presença do teatro. O teatro servia para quê? Era útil para quê? Estava a serviço de quê? Nossa pendência era essa: nós deveríamos nos servir do teatro ou servir ao teatro? Isto é, através do teatro a gente estava travando uma grande batalha política ou ocasionalmente as batalhas do teatro passavam pela área política? Este era o cerne da briga: discutir a função primordial do teatro. Mas nada que não pudesse se resolver através da palavra” (*In* ROVERI, *op. cit.*, p. 188-189).

manda “falemos de outras coisas”), ela menciona, como que de passagem, a divergência de pareceres verificada na recepção de *Gimba, o Presidente dos Valentos*, outra peça de Gianfrancesco Guarnieri dirigida por Flávio Rangel, com a Companhia Maria Della Costa, por encomenda de Sandro Polloni, para temporada entre 1959 e 1960 (incluindo apresentações internacionais), e encenada em palco do tipo italiano:¹⁷

Malraux nos disse um dia que a crítica é parcial. No que está certo, sob o ponto de vista artístico. Vimos, por exemplo, recentemente, uma crítica de Décio de Almeida Prado, categorizado estudioso de teatro, elogiar a peça de Guarnieri, *Gimba*, quando a não menos categorizada Barbara Heliodora, crítica do *Jornal do Brasil*, quase que desmontou a peça em questão. Os dois pontos de vista são abalizados e

¹⁷ Na pioneira antologia dos textos de Pagú realizada por Augusto de Campos, consta um breve artigo – “Bate-papo no mar”, publicado n’*A Tribuna*, em 24 de maio de 1959 –, no qual a autora tece comentários acerca de controvérsias recentes sobre a linguagem teatral brasileira: “Enquanto alguns consideravam que se devia levar ao Teatro, para maior comunicabilidade, a linguagem das ruas, outros se colocavam em posição absolutamente refratária, acentuando o poder da criação artística contra reportagens realísticas, figurando um pedaço da vida como ela é, à maneira de Nelson Rodrigues. [...] No nosso conceito, Teatro Brasileiro, até agora, não passou do que se sabe: *A compadecida*, que é uma ‘faixa regional’ compreendida por todo o Brasil e não um amálgama nacionalizador prévio. Não é preciso ser regional também e só, para se ter teatro brasileiro. [...] O intencional ‘nacionalista’ é que está errado e a sua condicionante ‘realidade nacional’ também, pelo conteúdo idealístico que o move e o arma, no espaço e no tempo, embora alguns autores se julguem bem armados de qualidades ideológicas e não idealísticas, e como tais, ideólogos, se metam a basear a tal ‘realidade brasileira’ em materialismo dialético. Daí partindo a coisa dá em água de barreira, que está nos chapetubas e nos gimbas. [...] Afinal, em Chapetubas e Gimbas, o que prende o interesse dum público é o lado de dentro da reportagem, mostrada até a brutalidade repugnante da cena em que o policial se atraca com uma pequena do morro, sem haver necessidade daquilo, a não ser para a sádica expectativa do auditório em assistir a um crime. / A criação artística e só ela salvará o teatro brasileiro do melodrama e da grosseria, de Gimba e Chapetuba, dando azo a que surja, nos dilemas de nossa cultura, essa flor de civilização que é o texto a representar, a colocar diante do público” (*Apud* CAMPOS, 2014, p. 303-304).

os respeitamos, embora contraditórios. Entra aí uma questão de afinidades, comunicabilidade, digamos mesmo uma participação ingênita. (GALVÃO, 1960a)¹⁸

¹⁸ Em seu breve texto de 1959, PRADO (1964) destaca a reação calorosa da plateia que “aplauiu tudo” na estreia de *Gimba* no teatro Maria Della Costa (SP), desde os cenários de Tulio Costa – “que demonstram eloquentemente que com alguns barracos pobres a subir pelos morros também é possível fazer um belíssimo cenário” –, até “as batucadas de morro, os lances mais melodramáticos, as cenas de violência e morte”, “numa explosão como não nos lembramos de ter visto no teatro nacional” (p. 124). Apesar da lotação de um teatro três vezes maior do que o de Arena, onde fizera sucesso duradouro a primeira peça do dramaturgo, o crítico tentava manter a “cabeça fria” e não se deixar levar pelas “ondas de entusiasmo”: “A segunda peça terá menos defeitos mas também menos qualidades do que a primeira, faltando-lhe em pungência e penetração humana aquilo que lhe sobra em espetaculosidade” (p. 125). Isso porque agora as personagens lhe pareciam assumir os contornos de “figuras míticas” e não de “criaturas de carne e osso”, tendo “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. O mal é a polícia”, com “seus métodos selvagens e desumanos”, sem a qual o “‘presidente dos valentes’ se regeneraria” – visão “ingênua e rósea”, mesmo do “ponto de vista político em que se coloca o ator”, e que pediria maior complexidade de tratamento. Ainda assim, a sedução do espetáculo era garantida pelo fato de que “Guarnieri possui, mais talvez do que qualquer outro autor brasileiro, o dom do teatro, esse dom misterioso de conversar e de se fazer entender pela plateia”, e graças também à sinceridade de suas convicções, de sua “pregação antes humanitária do que propriamente política” (PRADO, 1964, p. 126).

Em texto posterior, depois coletado no mesmo volume, Décio retorna ao tema, em alguma medida reconsiderando sua apreciação inicial mais positiva: afirma agora que *Gimba* “suporta mal uma segunda visita”, por se valer principalmente de “efeitos de enredo”, cujo interesse naturalmente se perde depois de este já ser conhecido. Reforça a crítica ao maniqueísmo esquemático da peça, o que, segundo ele, “não combina com o ponto de vista marxista”, para o qual “os defeitos fundamentais são do sistema, não das criaturas”: “O que haveria de escandaloso no capitalismo seria o próprio capitalismo, o funcionamento em si da máquina econômica, não estas ou aquelas falhas secundárias. O marginal, portanto, como tema revolucionário, interessa bem menos do que o trabalhador de fábrica [...]” Assim, *Gimba* “quis ser um drama de protesto e acabou sendo um vibrante espetáculo musicado, um *entertainment* bastante semelhante ao *musical* norte-americano, com a mesma simplicidade de linhas, a mesma esquematização de situações e personagens, a mesma procura de efeitos vigorosos e até – por obra da direção de Flávio Rangel – o mesmo estilo de representação, direto,

O próprio dramaturgo paulista (porém italiano de nascimento) apresenta uma possível motivação para tal discrepância de parecer avaliativo:

Naquela época, a crítica se referia a mim como um moleque talentoso, ou como um ‘molecote talentoso’, como alguém chegou a publicar. A maioria deles, ou ao menos os mais importantes, como Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado e Delmiro Gouveia, parecia torcer muito por mim, para que eu continuasse a exhibir o mesmo vigor que eu havia demonstrado em *Black-Tie*. É provável que alguns críticos não tenham gostado, mas os principais haviam ficado do meu lado. O *Arena* tinha uma relação mais próxima com a crítica de São Paulo, não que fôssemos amigos dos críticos, não é isso. Mas havia uma certa intimidade, ou um certo respeito, uma relação do tipo aluno-professor. Eu, que sempre fui um autodidata, considerava aqueles críticos como mestres. Todo autodidata, creio eu, sente alguma insegurança em relação ao seu trabalho, e está sempre em busca de alguém que possa dar uma benção. E eles me tratavam com muito respeito, como se eu fosse mesmo uma espécie de aluno deles.

Era uma crítica muito digna, a feita naquele tempo. Talvez porque eles tivessem mais espaço para ir fundo na análise dos espetáculos. Com o tempo, isso também foi desaparecendo. Virou uma nota, nota de rodapé. O espaço para a crítica, atualmente, está uma lástima. E é uma pena, pois por mais contraditória que possa ser uma crítica, ela é muito importante para o espetáculo. Eu penso que a contradição era o objetivo dos críticos de 40 ou 50 anos atrás – eles promoviam uma discussão sobre a peça. Não importa se a resenha fosse de louvação ou de *meteção* de pau, o importante é que ela existia e cumpria o seu papel (In ROVERI, *op. cit.*, p. 105-106).¹⁹

exuberante, extrovertido, um ou dois pontos acima do que seria natural em outras circunstâncias.” (PRADO, *op. cit.*, p. 135-136).

Infelizmente, não foi possível ter acesso à crítica escrita por Barbara Heliodora, indisponível em seus livros e nas pesquisas por mim realizadas na internet.

¹⁹ O polêmico jornalista e crítico carioca Paulo Francis (1930-1997) assim avaliou a peça do dramaturgo paulista: “As deficiências de Guarnieri são excesso de ambição, falta de vivência dramática e imaturidade intelectual. Nada disso é tão grave quanto parece. [...] Mas resta o problema da execução

Ora, pode-se até com certa facilidade discordar parcial ou totalmente das avaliações que a leitora, espectadora e crítica Patrícia Galvão faz daquele importante momento da história do teatro brasileiro.²⁰ Traços de ressentimento justamente acumulado a partir da sua experiência radical de militante partidária e do policiamento que sua produção artística sofreu na década de 1930 pelos próprios *companheiros* são reconhecíveis como o *fiel da balança* de suas apreciações e juízos. Porém, é igualmente acertado admitir e atestar quão atualizada e embasada era sua visada, já que lia os textos dramatúrgicos, assistia às principais encenações em cartaz, conhecia pessoalmente os autores quando possível, e não apenas os brasileiros, mobilizava conceitos do *métier*, chamando para o diálogo ou para o debate mais ou menos contencioso outros profissionais do jornalismo e da aca-

teatral. No afã de dramatizar simultaneamente elementos folclóricos, de crítica social e psicológicos, Guarnieri expõe em demasia, retalha o texto num abuso do episódico. Estamos contemplando com muito prazer o humor doméstico dos barracos, a agilidade muscular dos dançarinos da escola de samba 'local', ou ainda a legitimidade de sua inspiração musical popular, quando somos levados à conscientização abrupta de sua miséria, ou à pesquisa moral da decadência de Gimba, como valente, ou ao despertar também moral de seu sucessor para as realidades das relações humanas. Tudo é bom, mas tudo é demais. [...] cedo ou tarde nos vem a sensação do embaraço de riquezas, que, isoladamente, nos interessam todas, mas que nós, como o autor, ficamos sem saber por qual optar. [...] ele deveria ter dado precedência, realce, a uma das componentes que imaginou. O que há é um equilíbrio dessas componentes, que impede sua fusão num todo dramático" (GUARNIERI, 1978b, p. 4).

²⁰ Numa crônica em forma de carta, dirigida a Alfredo Mesquita (1907-1986) e publicada na coluna "Palcos e Atores" do *Suplemento* de *A Tribuna*, Patrícia lembra a seu ex-professor paulista aquele "caso tão escandaloso" de quando ela escreveu a crítica de *A semente*, e que incluía a "crítica à crítica obtusa", assunto sobre o qual já teriam conversado em Brasília, na presença de Décio de Almeida Prado. Ao que parece, a recensão jornalística, naquele momento, rendia mesmo boas discussões. Outros tempos...

demia, reavivando sempre a sua desde sempre conhecida verve de polemista... Não é pouco.

Na coluna “Palco e Atores” do suplemento cultural do jornal san-tista, no dia 28 de agosto de 1960, Patrícia Galvão expõe nova reflexão combativa, destacando as dificuldades enfrentadas nos últimos quinze anos (de Pós-Guerra, portanto) pelo teatro brasileiro, na busca tardia por renovação e identidade: “Verdadeiramente falta completar-nos, para viver a criação artística e cultural que o teatro implica.” E comenta especificamente acerca de seu papel:

Mas chega, então, o momento do crítico, que sobretudo pode ver mais do que o público em geral, porque seu ofício é conhecer o espetáculo em todos os seus pormenores e proceder a um levantamento da situação. Qual o melhor crítico? Pode-se dizer que não existe, pois raramente podem coincidir os critérios: a crítica é interpretação de criação artística, e nela coexistem tantos complexos fatores, que devemos sempre recorrer a mais de uma opinião crítica. [...] / Diante da criação, a reação do público e da crítica poderiam, rigorosamente deveriam, fazer com que os erros fossem corrigidos. Mas os atores e autores e diretores muitas vezes se armam de suficiência e não examinam os argumentos da crítica, e desobedecem às suas recomendações. Nessas condições, nada a fazer senão esperar. (GALVÃO, 1960a)

PROMISSORA PREMISSA

Em 5 de fevereiro de 1961, a jornalista soma-se a outros colegas “escritas do teatro” que passam a fazer o balanço cultural da década anterior, com o fito de avaliar percursos e traçar novas rotas: “o avanço, em alguns pontos, foi grande demais – tudo é mais ou menos desmedido, irregular, desconexo, heterogêneo, neste país.” Embora breve, o exame de Patrícia demonstra algum fôlego em seu alcance:

A turma que emergiu do primitivo quadro de *Vestido de Noiva*, que veio através do Teatro de Estudante e dos Comediantes, ora traduzindo O'Neill, como se fôssemos capazes de fazê-lo, sem o *background* da formação dos artistas, dos diretores e do público, assim como dos cenaristas e até dos tradutores, continua errando e acertando, embora agora tenhamos maiores conhecimentos das coisas. Se hoje o condicionante *social* que apareceu através do Seminário de Dramaturgia e através do Teatro de Arena de S. Paulo afasta-nos de O'Neill,²¹ aproxima-nos, contudo, doutro caso, quem sabe se mais difícil, do teatro internacional, como é o *teatro épico* de Bertolt Brecht, de que peças de maior envergadura já foram traduzidas e encenadas entre nós, como os casos bem conhecidos de *A alma boa de Se-Tsuan* e *Mãe Coragem*. (GALVÃO, 1961b)²²

²¹ Para além das constantes aproximações – por vezes mais, outras menos consequentes – feitas entre as obras de Eugene O'Neill (1888-1953) e o teatro de Nelson Rodrigues (1912-1980), é preciso lembrar o quanto o repertório do dramaturgo norte-americano também foi importante para o surgimento e consolidação do fundamental movimento capitaneado por Abdias do Nascimento (1914-2011) na criação do Teatro Experimental do Negro (TEN-RJ), na década de 1940. Nos ensaios acerca do teatro americano moderno presentes em *Panorama do Rio Vermelho*, Iná Camargo Costa apresenta os caminhos e atalhos que o levaram a ser considerado a “expressão máxima” dessa dramaturgia, despertando o interesse da crítica de vertentes biográfica e psicanalítica e daquela interessada nos desdobramentos contemporâneos da tragédia e do Expressionismo. Só posteriormente, e em proporção menor, estudos como o dela salientarão o alcance político das primeiras peças de Eugene. Ver COSTA (2001).

²² Em “Ainda o nacionalismo”, de 19 de julho de 1959, Patrícia resume o conteúdo de aula ministrada por Alfredo Mesquita, diretor da EAD, durante o II Festival de Teatro, na qual ele frisava o papel de divisor de águas que a montagem de Ziembinski (1908-1978) para o texto de Nelson Rodrigues teve em dezembro de 1943: “Se a peça do escritor brasileiro requeria uma compreensão das técnicas modernas de tornar expressivo o teatro que ele tentava no contexto e na manifestação espetacular, foi dado a Ziembinski, que pela sua formação era um expressionista, traduzir-lhe as implicações, e desflorá-las para o grande público que assistia, sem saber por que, a uma ‘inovação’ no teatro brasileiro.” O fato de a renovação partir da iniciativa de um profissional estrangeiro serviria para comprovar que “o teatro moderno prescinde da coceira nacionalista de que se acha atacada a vida teatral brasileira”. Em contrapartida, o professor opunha-se àqueles que julgavam ter sido *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo (1898-1973), uma obra que “ensejara uma modernização do nosso teatro”, sendo antes “a cristalização inevitável de todos os sinais de decadência do que o teatro brasileiro trazia consigo, com todos os seus cacoetes inevitáveis, desde o texto à maneira de representar”, marcando o “período de final de dissolução”. Segundo a

Para ela, faltaria, entretanto, aparecer nos cálculos empreendidos “um lugar para um teatro brasileiro *outro*, fora do urbano, de que *Gimba* foi o escândalo nacional e internacional que se sabe, e de que peças paulistas e de morro carioca continuaram abordando a possibilidade imensa...”. Tal teatro *outro*, o qual “responde às duas maiores peças já concebidas por autores nacionais, como no caso de *A Compadecida* e *O pagador de promessas*, que, na verdade, desbordaram o aproveitamento dos elementos folclóricos e regionais”, fez-nos alcançar – sobretudo no segundo caso – “uma realização muito acima do que poderíamos esperar do tema em sua atmosfera”, chegando aos “tons e notações do teatro notabilíssimo de Arthur Miller, em *As feiticeiras de Salem*, menos a complicação encenadora que acompanha a peça do norte-americano.”²³ Um salto, dado por esses dois au-

opinião de Patrícia, parte significativa dessa degradação do teatro brasileiro estaria na “burrice empresária e histriônica do velho Procópio Ferreira que o monopolizava” (*Apud* CAMPOS, 2014, pp. 304-305).

²³ No livro mencionado, COSTA (2001) também dedica um capítulo a Arthur Miller (1915-2005) – “um incômodo sobrevivente” (da “hegemonia comunista nos meios intelectuais e artísticos nos anos 30, [d]a proliferação dos grupos de teatro político e [d]a criação do Federal Theater, onde ele mesmo trabalhou”) –, reconhecendo-lhe, de início, seu “ingrediente explicitamente ibseniano”, para depois apontar como o dramaturgo representou, sobretudo no período de 1935 a 1953, aspectos importantes da história e da sociedade estadunidenses, como os “rituais de abjeção” da *caça às bruxas* do “macartismo”, por meio da “crítica aos valores do *american way of life*, ou [d]a abordagem analítica (aprendida em Ibsen) do passado”, recorrendo a recursos formais do teatro épico. Assim, Miller retratou um período no qual foi forjado pelo governo um “*programa de lealdade* que, devidamente aliado a uma política de extradição, deportação, prisão de imigrantes suspeitos, mais os programas de patriotismo em ampla escala, [...] produziu mesmo, na vida cotidiana, um ‘salve-se quem puder’ nacional, uma histeria análoga ao fenômeno religioso ocorrido em Salem, de que Arthur Miller vai tratar.” (COSTA, *op. cit.*, p. 141-154). Não fica difícil, com o percurso que vimos fazendo, detectar os porquês da atenção de Patrícia Galvão, em seu balanço comparatista, às peças dos dois dramaturgos do Norte...

tores nacionais, frente à “jovem glória da juventude de Guarnieri, que serviu a um pastiche de literatura social, jogada no teatro”. No caso especial do autor baiano, Patrícia espera que “o teatro de Dias Gomes seja traduzido, para que possamos ter uma ideia da significação imensa do tema abordado, e como foi abordado”; afinal, o drama de *Zé do Burro*

precisaria ser discutido, debatido, e mais do que isso, propagado até pelo teatro amador, pois só uma divulgação em grande escala dessa notável peça poderá nos ajudar a compreender até que ponto Dias Gomes contribuiu, com ela, para abrir uma clareira – formular uma palavra original e, portanto, nova, no teatro brasileiro. [...] / Infelizmente, continuamos sem estudar em profundidade: a coisa vai na arrancada, e a ambição das bilheterias tem justificado todos os crimes cometidos em nome da realização teatral... (GALVÃO, 1961b)

O pagador de promessas, do baiano Alfredo Dias Gomes (1922-1999), foi obra constantemente utilizada por Patrícia Galvão como exemplo positivo de distinção entre o bom “teatro regional, brasileiro” e o equivocado “teatro nacionalista”. Tendo a estreia do espetáculo ocorrido auspiciosamente – o termo é dela – na recentemente reformada sala do TBC paulista, com cerca de 40 pessoas em cena, o público tinha a chance de se deparar ali com um “pensamento bem estruturado”, com o qual o protagonista *Zé do Burro* (de Leonardo Villar) era “elevado à altura da tragédia”, pois sua “fidelidade à fé” o levava à “confrontação ativa”, ao “choque com a ordem temporal e divina dos homens”. Humanizado pela ligação afetiva, estreita e poética com o sitiante, um burro ganha foro de símbolo na peça e vira motivação legítima para o confronto contra a Igreja e a Polícia, “dois pilares da estabilidade social ordinária” e das “limitações do dogma” (GALVÃO, 1960c). Citando depoimento do próprio dramaturgo, que reconhece certo quinhão de “facciosismo político” em suas criações,

embora sem que tivesse a intenção de ser didático, Patrícia faz enfaticamente sua defesa, por acreditar que a obra investe contra a “intolerância universal” e, com isso, “ultrapassa sua pretendida posição”, graças à “fé na dignidade humana, que não pode entrar em transação”. Para ela, o personagem “está certo em seu espírito de resistência à acomodação. E não cederá.”:

“Zé do Burro, diz-nos Dias Gomes, crente do interior da Bahia, podia ter nascido em qualquer parte do mundo, muito embora o sincretismo religioso e o atraso social que provocam o conflito ético sejam problemas locais, façam parte de uma realidade brasileira”. E aí estamos de acordo. / O que aconteceu foi que a imaginação criadora ultrapassou os quadros que o autor se traçou, e como ele foi consequente, com o seu personagem, com a trama de sua história em todo o seu desenvolvimento, Zé do Burro não é faccioso, mas é a própria pureza da fé que não admite contaminação na resistência, por mais que a trabalhem, pela intolerância violenta ou pela persuasão. Ele raciocina, ao contrário do que um crítico disse; mas raciocina pondo em paralelo os argumentos e as solicitações que se oferecem contra a sua fé, à estruturação de seu pensamento ético, que só admite a correta observância ao compromisso que ele tomou consigo mesmo diante de uma entelêquia. (GALVÃO, 1960.)

A conclusão do texto explicita e ratifica a empatia da resenhista com a obra, sobretudo com o seu final “comovedor e simbólico”, onde o “teatro brasileiro chega à identificação litúrgica, da comunhão”. A linguagem crítica mobiliza imagens poéticas ligadas ao campo semântico da peça, a fim de sustentar o argumento conclusivo:

O julgamento existencial que a peça de Dias Gomes implica dá, subitamente, grandeza a uma peça brasileira. E todos nós, da plateia, nos levantamos e levamos aos ombros, contra todas as portas da intolerância, a pobre carcaça de Zé do Burro, o invólucro do herói com que comungamos em sua luta e em seu sacrifício. (GALVÃO, 1960.)

Galvão voltará a militar em favor de que houvesse outras encenações da “peça grandiosamente brasileira de nosso teatro”, “a peça” por excelência, para que servisse de base e estímulo de um teatro

moderno no país, tão “vivo”, “atuante”, “empolgante” e “sincero”, “porque emerge da carne, sangue e lágrimas de um povo”. Somente assim, pleiteava, teríamos uma dramaturgia à altura de nossa literatura, num “esforço persistente”, “feito com inteligência e arte”, para não dependermos mais de peças estrangeiras que não nos traduzem e com as quais pudéssemos estabelecer relações de reconhecimento e identificação. Afinal, para ela, “o teatro é um grande veículo” de produção do “choque” em nossas “consciências e sensibilidades”. Fora assim, por exemplo, que a arte expressionista se empenhara em revelar os seres, mesmo aqui, em seus raros desdobramentos no palco, mantendo-se “fora da comediazinha de costumes”, para se impor como “corte em profundidade das nossas vidas e realidades”.

As experiências externas de vanguarda, como as do irlandês Samuel Beckett (1906-1989), do suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), do belga Michel de Ghelderode (1898-1962), dos franceses Jean Paul Sartre (1905-1980) e Alfred Jarry (1873-1907), do italiano Luigi Pirandello (1867-1936), do alemão Bertolt Brecht (1898-1956), da norte-americana Lillian Hellman (1905-1984), do romeno Eugène Ionesco (1909-1994),²⁴ do espanhol Federico García Lorca (1898-1936), ou mesmo dos artistas da *Actor's Studio* e da Ópera de Pequim, multiplicam-se em suas colunas n'A *Tribuna* como fontes de estímulo, inspiração e reflexão, parte de sua incansável pesquisa acerca dos possíveis caminhos a serem trilhados pelo teatro brasilei-

²⁴ Patrícia Galvão conheceu pessoalmente Ionesco, numa visita sua ao Brasil, quando ele leu para uma plateia que também incluía a atriz paulista Cacilda Becker (1921-1969) e o crítico mineiro Sábado Magaldi (1927-2016), trechos de suas peças, como *A cantora careca*, *As cadeiras* e *O rinoceronte*, afirmando que fazia paródias do teatro de *boulevard*, procurando desarticular o mecanismo teatral com meios simples, apenas uma série de lugares-comuns e verdades elementares.

ro, amador ou profissional, na década de 1960, da qual ela infelizmente pouco viria a participar, com sua morte prematura.²⁵

Alguns dias antes de falecer, Patrícia publicou trechos de uma “informal entrevista com o autor Dias Gomes”, que ela fez no apartamento de Flávio Rangel, na Rua Maria Antônia, da capital paulista, depois de a adaptação fílmica da peça de Zé do Burro ter sido laureada com a *Palma de Ouro* em Cannes e quando o dramaturgo já se reunia com Cyro Del Nero para definir os cenários de *A Revolução dos Beatos*, peça que discute aspectos do culto religioso (e político) à figura do cearense Padre Cícero Romão Batista (1844-1934).²⁶ Ela relata:

Tivemos uma discussão inicial, quando Dias Gomes declarou que todo Teatro é dirigido, afirmando que qualquer neutralidade é impossível para o artista. Mas explicou, a seguir, que esse dirigismo deve ser imposto pelo próprio artista, emanado de suas convicções de arte, não admitindo uma imposição partidária ou estatal. / “Esse teatro seria uma castração”, afirmou-nos.

²⁵ “Ao iniciar a coluna ‘Palcos e Atores’, avisou aos leitores que logo teriam a oportunidade de assistir, em Santos, a espetáculos de vanguarda, onde se subvertem as regras do teatro convencional e não se visa ao lucro, mas ‘ao enriquecimento da visão humana’, numa ação que ‘esforça-se por descobrir novos rumos, novas fórmulas, abrindo assim, desinteressadamente, caminho para o teatro de amanhã” (COSTA, 2012, p. 122). Ver, neste mesmo livro, reprodução fotográfica do texto, com o título “Que é afinal vanguarda?”, publicado em novembro de 1959. Nele, Patrícia cita o teórico francês Bernard Dort (1929-1994) e sua definição de vanguarda como recusa, ruptura, descoberta e autonomia, apontando, ainda, sua função “terapêutica”: “esvaziando a cena, ela restaura o espetáculo, colocando-o em situação de ser uma ‘coisa a ver’ – o espectador, então, não se sentirá tranquilo como se estivesse em sua casa, com os seus, na calma burguesa, pequeno-burguesa ou proletária.” (COSTA, *op. cit.*, p. 95).

²⁶ Sobre essa peça de Dias Gomes, escrevi um artigo analítico-interpretativo, no qual aponto alguns motivos para o fracasso da empreitada de a encenarem para o público do TBC paulista. Ver MARTINS (2014).

Logo, a entrevistadora passa a reproduzir algumas posições expressas pelo autor:

Ir às raízes, a uma certa vivência cultural do povo, em tipificação que lhe seja familiar, mas resguardando a liberdade universal [...]. Afirmitivo-lhe que isso não é teatro nacionalista. Aliás, não reconheço nem admito nenhum teatro nacionalista. / Certamente, existe a necessidade de uma tomada de consciência artística no palco. Pode haver uma correspondência dramática, uma concentração social, correspondendo a um plano geral. Compreendo que haja uma tomada de posição, digamos, dos problemas nacionais, mas com toda a liberdade. Assim, *O pagador de promessas* abordou um tema universal, a luta do dogma e da fé, de uma forma brasileira. Um problema ilimitado, mas ao alcance também de nosso povo. (GALVÃO, 1962_a)

Pouco menos de um mês depois, no artigo “Duas peças de Dias Gomes”, Patrícia lança a aposta: *O pagador* teria sido “uma *trouvaile* esporádica, ou constituiu um ponto de partida para a carreira regular em grande desdobramento de um novo dramaturgo”? Lançadas em livro pela Civilização Brasileira (1962), *A invasão* e *A revolução dos beatos* vinham acompanhadas de uma apresentação escrita pelo diretor Flávio Rangel, na qual ele destacava a filiação de ambas à linhagem ou “agrupamento” do teatro épico, ligação de que a jornalista discorda, porque seria um “enquadramento não eficaz ou eficiente”:

[...] para nós, com estas duas peças, Dias Gomes continua a ser dramaturgia, e continua sem teatro épico nenhum, sem linha política nenhuma, sem uma relacionada situação num “certo teatro” que teria em parte emergido do “seminário do Teatro de Arena”. Não há nessa dramaturgia nada que a identifique com Guarnieri ou Boal, Jorge Andrade ou Oduvaldo Viana Filho. Isto para começo de conversa. [...] O conteudismo da ação de *Zé do Burro* nada tem a ver com os objetivos possivelmente socializantes de uma dramaturgia em que querem que Dias Gomes se enquadre à viva força. (GALVÃO, 1962_b)

Para justificar sua visão de que a peça sobre *Zé do Burro* não é “teatro social” e que, sobretudo, não sofre de “dirigismo”, destaca o

que nela há de caricatural no tratamento de motivos tão-somente incidentais que poderiam conferir um ar “interessado” se comparecessem em outra chave: é o caso da “citação” do problema da reforma agrária, por exemplo.

Nas novas obras, Dias Gomes também apresenta problemas brasileiros e realidades regionais, “com todas suas peculiaridades de subdesenvolvimento”, ainda que de dimensão universal, sem partir da “chapada esquematização dialética de fácil apropriação dos nossos politiqueros extremistas em teatro”, e “sem conceder nada a um revolucionismo primário, como é o caso de *Gimba, Chapetuba, Eles não usam black-tie* etc.” Para ela, somente “um Ariano Suassuna, de *O auto da Compadecida*, pode enfrentar [as duas] com qualidade, embora a temática do pernambucano (sic) sofra das limitações episódicas mais restritivas.”

Segundo Rangel,

As três últimas peças de Dias Gomes [...] formam, portanto, assim como que uma trilogia. São significativas também dos novos caminhos que os dramaturgos brasileiros estão procurando: o abandono completo dos *drawing-room-plays*, em favor de uma pesquisa formal que lhes abra novos horizontes, com a sucessão ininterrupta de cenas, com a preocupação permanente de ritmo, tudo isso resultando numa síntese que se aproxima de um novo teatro épico; é um teatro ao ar livre. / As coisas estão entrelaçadas, e o moderno teatro brasileiro não nasceu ao acaso. Os novos dramaturgos brasileiros [...] estão intensa e fervorosamente voltados para os problemas do nosso País. São representantes da nova mentalidade do Brasil; a mentalidade de não-conformismo, a noção de que os reverses não nos devem abater, uma aspiração de desenvolvimento que chega a comover e sobretudo uma aguda consciência social e política. Os temas distantes das problemáticas com as quais estamos a braços estão definitivamente banidos do teatro. [...] Estas coisas estão todas entrelaçadas à sociologia, aos nossos problemas políticos mais fundamentais, às ligas camponesas, à necessidade da reforma agrária, ao desenvolvimento industrial, à ascensão irreversível das classes proletárias etc. Assim, o novo teatro do Brasil está olhando para dentro [...]. Hoje os protagonistas são operários, camponeses, líderes sindicais e agregados de fazenda. São brasi-

leiros, e o que é melhor: falam nossa língua. / Há anos que Dias Gomes desejava esta possibilidade. Hoje finalmente pode escrever o seu teatro. É um teatro engajado, é a noção completada de que um artista decente não pode furtar-se à sua contribuição inalienável à história. É também um teatro combativo, sobretudo censurado. Mas é o melhor; e é o único de que temos necessidade. (Flávio Rangel, “Notícia sobre Dias Gomes”, in GOMES, 1972, v. 1, p. 124-125)

Como se vê, perspectiva bem diversa da que tem a articulista d’*A tribuna*, que contra-argumenta afirmando que, em *A invasão*, se trata de “um caso circunstancial de ocupação de um edifício em construção”, realizada por *squatters* expulsos de sua favela por conta de um desmoronamento no morro. O caso retratado seria, portanto, incidental, de fatos advindos de uma reação momentânea à consciência do estado de desabrigo. Já na peça sobre o padre do Juazeiro, haveria “um sentido de sátira aprofundado no tema que é o de uma concorrência mitológica contra um mito esperto, consciente de sua posição no meio”. E, apesar do aproveitamento magistral de dados históricos na fabulação, para Patrícia, Dias Gomes erraria justamente ao considerar que a linguagem escolhida adquirira uma “tonalidade política”, perdendo com isso parte da eficiência satírica, sobretudo quando se considerava a plateia do TBC, que mal reconheceria “uma realidade tão distante”, a qual assim “se torna uma história completamente abstrata, cheia de alusões politiqueras e sociais, sem um suporte suficiente que suporte a estrutura da peça”; em suma, a plateia assistiria a “uma história passada em território e com gentes reconhecíveis, mas destituída de ligação com dados imediatos da realidade viva.” – “O folclore se impõe, e o tema é folclórico, e o tratamento não consegue fazer dele a trama social visada.” E, portanto, as duas peças, tanto como a anterior, primorosa, “não realizam um teatro social. Felizmente, para nós e para o autor.”:

O teatro didático está bem próximo da realização de Dias Gomes, mas um teatro de moralidade leve e de superficiais consequências, que não ferem a fundo os problemas que um teatro político (Piscator), ou um teatro épico (Brecht) poderiam ambicionar. / Teatro, portanto, popular, como estava na intenção do autor – mas qual a eficiência proselitista se esse povo “representado, pesquisado, discutido e exaltado, em forma e conteúdo” não vai aproveitar a “lição”, nem ouvir-lhe os conselhos e as advertências? O funcionamento para esta peça, a da “revolução dos beatos”, passa a ser de diversão... a públicos evoluídos. E não seria esse o povo consumidor sonhado por Dias Gomes. Nem pelos dramaturgos do teatro interessado, do Seminário do Arena, por exemplo. (GALVÃO, 1962b)

Infelizmente, para nós e para a autora, a maior parte desses textos jornalísticos (sobretudo os da década de 1950) não estão disponíveis em livro e sequer sob a forma de arquivos digitalizados, quiçá correndo o risco de se perderem definitivamente. Embora de alcance muito restrito, este trabalho é parte de um esforço mais amplo, iniciado no mencionado artigo anterior, e que se quer partilhado e coletivo, empenhado em revisitar e reafirmar a potência reflexiva da obra crítica de Patrícia Galvão sobre teatro.

Que assim seja.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Gênese (curadoria). **Pagu Oswald Segall**. São Paulo: Museu Lasar Segall/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- ANDRADE, Oswald; GALVÃO, Patrícia (Pagu). **O Homem do Povo**. Edição fac-similar. 3. ed. São Paulo: Globo/Museu Lasar Segall/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- ARMONY, Adriana. **Pagu no metrô**. São Paulo: Nós, 2022.
- CAMPOS, Augusto de (org.). **Pagu vida-obra** (edição ampliada). São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (1ª ed.: 1982).

- COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho** – Ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin, 2001.
- COSTA, Márcia. **De Pagu a Patrícia – O último ato**. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.
- FACIOLI, Valentim (org.). **Breton-Trotsky** – Por uma arte revolucionária independente. Trad. (1ª parte) de Carmen Sylvia Guedes e Rosa Boaventura. São Paulo: Paz e Terra/CEMAP, 1985.
- FREIRE, Tereza. **Dos escombros de Pagu** – Um recorte biográfico de Patrícia Galvão. São Paulo: SESCSP/SENAC, 2008.
- FURLANI, Lúcia M. Teixeira (org.). **Croquis de Pagú e outros momentos felizes que foram devorados reunidos**. Santos/São Paulo: UNISANTA/Cortez, 2014.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira e FERRAZ, Geraldo Galvão. **Viva Pagu** – Fotobiografia de Patrícia Galvão. Santos/São Paulo: UNISANTA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- GALVÃO, Patrícia. **Pagu – Autobiografia precoce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- GALVÃO, Patrícia. *A semente*, um travesti. **A Tribuna**. Santos-SP, 17/05/1961^a, p. 3. Disponível em <https://acervo.atribuna.com.br>. Acesso em 09/04/2023.
- GALVÃO, Patrícia. *Revolução*. **A Tribuna**. Santos-SP, 06/11/1960^a, p. 8. Disponível em <https://acervo.atribuna.com.br>. Acesso em 09/04/2023.
- GALVÃO, Patrícia. *Interpretações dos fuzis de Tereza Carrar, amador e profissional*. **A Tribuna**. Santos-SP, 27/11/1960^b, p. 8. Disponível em <https://acervo.atribuna.com.br>. Acesso em 09/04/2023.

- GALVÃO, Patrícia. *O Pagador de Promessas*. **A Tribuna**. Santos-SP, 28/08/1960_c, p. 12. Disponível em <https://acervo.atribuna.com.br>. Acesso em 11/04/2023.
- GALVÃO, Patrícia. Criação e reação. **Suplemento de A Tribuna**. Santos-SP, 28/08/1960_d, p. 8. Disponível em <https://acervo.atribuna.com.br>. Acesso em 11/04/2023.
- GALVÃO, Patrícia. Aspectos de um balanço. **A Tribuna**. Santos-SP, 05/02/1961_b, p. 8. Disponível em <https://acervo.atribuna.com.br>. Acesso em 13/04/2023.
- GALVÃO, Patrícia. Informal entrevista com o autor Dias Gomes. **A Tribuna**. Santos-SP, 22/07/1962_a, p. 4. Disponível em <https://acervo.atribuna.com.br>. Acesso em 13/04/2023.
- GALVÃO, Patrícia. Duas peças de Dias Gomes. **A Tribuna**. Santos-SP, 16/09/1962_b, p. 10. Disponível em <https://acervo.atribuna.com.br>. Acesso em 13/04/2023.
- GOMES, Alfredo Dias. **Teatro de Dias Gomes** (2 vols.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **A semente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978_a.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie / Gimba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978_b.
- GUEDES, Thelma. **Pagu – Literatura e revolução**. Cotia/São Paulo: Ateliê/Nankin, 2003.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Memórias do teatro de Santos*. Santos: Prefeitura Municipal, s/d.
- JACKSON, David Kenneth. “Uma evolução subterrânea: o jornalismo de Patrícia Galvão”. **Revista IEB**, n. 53, 2011, p. 31-52. Disponível

em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/2821> . Acesso em 01/04/2023.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. Modernismo às avessas. In: **A mulher e a cidade** – Imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2011 (p. 33-68).

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Pagú indignada n’A *Tribuna* – Patrícia Galvão, entre palco e plateia. In: RODRIGUES, André Figueiredo; SILVA, Lúcia Helena Oliveira; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **Anais da XXXVI Semana de História: Direitos na História**. Assis-SP: FCL-UNESP, 2020, pp. 205-216. Disponível em

<https://www.assis.unesp.br/Home/pesquisa/publicacoes/anais-atualizado.pdf> . Acesso em 10/04/2023.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. À margem da liturgia: representações da religiosidade católica na peça teatral *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes. In VICENTE, Adalberto Luís; JUNQUEIRA, Renata Soares (orgs.). **Teatro, cinema e literatura – Confluências**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 242-291.

NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão** – A experiência do “Suplemento Literário” do *Diário de S. Paulo*, nos anos 40. São Paulo: AnnaBlume, /FAPESP, 2005.

PONTES, Heloisa. Patrícia Galvão: de menina levada a musa inventada do modernismo. In: _____. **Intérpretes da metrópole** – História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2010 p. 106-115.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso** – Crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Martins, 1964.

PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **O melhor teatro**. 2. ed. São Paulo: Global, 2001, pp. 5-16.

ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri** – Um grito solto no ar. Coleção Aplauso/Perfil. São Paulo: Imprensa Oficial/Fundação Padre Anchieta, 2004.

SILVEIRA, Maria José. **A jovem Pagu**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O teatro político do Arena e de Guarnieri. In: MONOGRAFIAS, 1980. Rio de Janeiro:

MEC/INACEN, 1983, pp. 7-103.

ZATZ, Lia. **Pagu** – A luta de cada um. São Paulo: Callis, 2005.