



Fogo frio e Renascer:
**intersecções entre o Teatro de Arena,
Teatro Oficina e Benedito Ruy Barbosa**

Fogo frio and Renascer:
**Intersections between Teatro de Arena,
Teatro Oficina and Benedito Ruy Barbosa**

Paula Autran¹

DOI: 10.5281/zenodo.13955999

Resumo

Este ensaio explora a trajetória de Benedito Ruy Barbosa, autor de grandes sucessos da televisão brasileira, começando com sua primeira peça teatral *Fogo frio* (1960), desenvolvida no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. O texto discute como as experiências de Barbosa no seminário influenciaram seu trabalho na teledramaturgia, especialmente em novelas como *Renascer*. A peça *Fogo frio* apresenta o drama dos colonos de café no Paraná, utilizando uma linguagem realista para conectar dramas individuais a problemas sociais. A formação no Arena foi crucial para Barbosa, refletindo-se em suas novelas que mesclam ficção e vivências pessoais. Sua obra é marcada por uma forte consciência política, mesmo durante a ditadura militar, buscando sempre uma narrativa autenticamente brasileira.

Palavras-chave: Teledramaturgia; Novela brasileira; Teatro brasileiro.

Abstract

This essay explores the career of Benedito Ruy Barbosa, the author of major successes in Brazilian television, starting with his first play, *Fogo frio* (1960), developed at the Teatro de Arena's Playwriting Seminar. The text discusses how Barbosa's experiences in the seminar influenced his work in television drama, particularly in soap operas like *Renascer*. The play *Fogo frio* presents the drama of coffee farmers in Paraná, using a realistic language to connect individual dramas to social issues. The training at Arena was crucial for Barbosa, as it is reflected in his soap operas, which blend fiction with personal experiences. His work is marked by a strong political awareness, even during the military dictatorship, always striving for an authentically Brazilian narrative.

Keywords: Television drama; Brazilian soap opera; Brazilian theater.

¹ Paula Autran é pós-doutoranda em história da cultura na FFLCH/USP, doutora e mestre em artes cênicas pela ECA/USP. É bacharel em jornalismo pela PUC e em história pela USP. Jornalista, dramaturga, escritora e professora de dramaturgia. Email: paulautran@gmail.com.

A novela de maior audiência no momento da TV brasileira é *Renascer*, veiculada pela Rede Globo de televisão.² Em 1958, era inaugurado o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, uma sistematização dos cursos de dramaturgia que eram ministrados ali de maneira informal desde a entrada do diretor e dramaturgo Augusto Boal no grupo, em 1956. O que as duas informações têm em comum? Um nome: Benedito Ruy Barbosa. Sim, o autor de alguns dos maiores sucessos da televisão brasileira teve seu primeiro texto teatral, *Fogo frio*, escrito e encenado por meio do Seminário do Arena. Assim, em pleno 2024, com o *remake* desse sucesso televisivo estreado em 1993, forma-se uma espécie de arco histórico por meio do qual as duas pontas da trajetória do autor se tocam. Isso porque muitas das lições que Barbosa aprendeu na época do Seminário retornam agora por meio da trama de sua novela.

É interessante notar que já em sua primeira peça o universo que o consagrou na teledramaturgia se encontrava presente: o drama de personagens centrados no universo rural. O tema central de *Fogo frio* gira em torno do cotidiano da vida dos colonos plantadores de café do Norte do Paraná, às voltas com as intempéries da natureza, como a geadas – à qual o título da peça faz menção – e às terríveis condições sociais impostas a esses trabalhadores pelos donos das terras. A peça foi escrita por meio da linguagem realista, e centra esforços no diálogo intersubjetivo,³ o que auxilia os dramas individuais dos personagens a estarem intimamente ligados aos dramas políticos coletivos. No entanto, há alguns “desvios” desse modelo, com um dos personagens sendo chamado simplesmente de *colono*, não tendo nome próprio, pois o que o define na trama é a sua função social.

Isso fica explícito no programa da peça no qual o autor o descreve como “um dos milhares de párias que labutam de sol a sol, plantando e colhendo em troca de nada” (Programa..., 1960, p. 4). Todos os outros personagens têm nomes ou apelidos.⁴ Mesmo assim, a vida individual dos personagens e suas subtramas são desenvolvidas juntamente ao teor social da peça, e os dois elementos constroem de maneira dialética a narrativa,

² Sobre o assunto ver a matéria: <https://www.negociossc.com.br/blog/veja-os-numeros-impressionantes-da-audiencia-de-renascer/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

³ “Conversa entre dois ou mais personagens. O diálogo dramático é geralmente uma troca verbal entre elas. Outras comunicações dialógicas são sempre possíveis: entre uma pessoa visível e uma personagem invisível, entre um homem e um Deus ou espírito, entre um personagem e seres inanimados, etc. O critério essencial do diálogo intersubjetivo é o da troca e da reversibilidade da comunicação” (Pavis, 2001, p. 92-93).

⁴ As personagens da peça são: Ana, Anita, Carlos, Colono, Júlio, Neco Nêgo, Zeza e Zuza (Programa..., 1960. p. 6).

como explicita o autor em seu texto do programa da peça:

Se denúncias existem em meu trabalho, não foram forjadas por mim. São frutos, simplesmente, da autenticidade que procurei dar à narrativa. Tudo o que se passa em *Fogo Frio* aconteceu e continua acontecendo neste Brasil. Famílias como a de Zeca existem muitas; famílias como a do Colono também (Programa..., 1960, p. 4).

A montagem da peça se deu pelo Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, pois este era um projeto que “Em meio às discussões das peças e de suas montagens, foi empreendido... (ali) um amplo esforço de reflexão metodológica sobre uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular” (Autran, 2015, p. 9). Assim, o principal foco do Seminário era a discussão dos textos escritos com intuito de buscar uma linguagem eminentemente brasileira. Ele consistia em encontros semanais (normalmente aos sábados de manhã) nos quais os integrantes do Teatro de Arena e convidados discutiam seus textos, os quais eram previamente lidos por todos. Além dos textos dramáticos eram também discutidos textos teóricos. Por meio do Seminário, foram encenados sete textos de autores nacionais estreantes, entre eles Barbosa. Dos sete, três não eram de autores do Arena: além de Barbosa, tiveram seus primeiros textos encenados pelo grupo o psicanalista Roberto Freire e a escritora Edy Lima.⁵

Esses textos foram escolhidos, pois além de serem de autores estreantes – um dos critérios utilizados pelo Seminário para a montagem – iam ao encontro do projeto de buscar os sotaques e as histórias das diferentes regiões do país. Mas como um projeto pioneiro, não estavam em busca de textos *perfeitamente acabados*, muito para além disso, estavam interessados em textos que os auxiliassem em seu projeto da busca de histórias brasileiras e que dessem a chance de esses autores terem seus textos encenados.

Benedito Ruy Barbosa é o quinto estreante a ser lançado consecutivamente pelo Arena. Nunca teve uma peça montada e essa é a primeira que escreveu. Tem, pois, as qualidades e os defeitos que se esperavam; muita sinceridade e muita coisa para dizer embora careça de maior permanência no teatro, maior conhecimento de seus problemas⁶ (Boal, 1960, p. 7).

⁵ As peças resultantes do seminário são: *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha (estreia março/1959), *Gente como a gente*, de Roberto Freire (estreia julho/1959), *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima (estreia outubro/1959), *Fogo frio*, de Benedito Ruy Barbosa (estreia abril/1960), *Revolução na América do Sul*, de Boal (estreia setembro/1960), *Pintado de alegre*, de Flavio Migliaccio (estreia janeiro/1961) e *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis (estreia julho/1961).

⁶ Boal fala em quinto autor estreante, mas como pôde ser visto na nota anterior, Barbosa foi, na verdade, o quarto.

Essa adequação da peça aos preceitos do projeto dramaturgico do Arena não era mera coincidência, afinal, Barbosa afirma no programa da peça que:

Depois de ver *Eles não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, depois de ver *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, compreendi que era real e palpável a tentativa do Arena, de fazer um teatro nosso, abordando nossos problemas, identificando-se com nosso povo. Daí à minha tentativa de participar dessa luta em prol de uma dramaturgia nacional, foi um pulo (Programa..., 1960, p. 4).

Assim, fica claro que Barbosa decidiu escrever teatro, que ele achava ser “uma tarefa bastante difícil e séria acima de tudo” (Barbosa, 1960, p. 4), depois de ver que essa linguagem estava próxima a ele, já que “aqueles rapazes que não acreditavam em obstáculos intransponíveis” (Programa..., 1960, p. 4) – como o autor define os integrantes do Arena – o fizeram se aproximar dela. Ou seja, Barbosa partiu de um modelo já estabelecido pelas primeiras peças que faziam parte desse projeto para escrever *Fogo frio*. Assim, essa que é a quarta peça levada a cabo por meio do Seminário, já é resultado, também, desse mesmo projeto. E a peça trazia três características que foram determinantes para essa escolha, segundo Boal, que dirigiu a encenação: “1- análise de um problema social, 2- reprodução de um ambiente rural e 3- estudo psicológico de alguns personagens típicos” (Boal, 1960, p. 7).

Apesar de a peça estar de acordo com a pesquisa do Arena de busca por uma linguagem teatral brasileira, os membros do grupo não eram muito entusiastas da obra, como afirmou o ator Nelson Xavier em uma entrevista realizada em 2010: “O Benedito Ruy Barbosa penou muito no Seminário, mas acabou sendo encenado porque era um CDF e foi muito insistente” (Xavier, 2012). Já Boal justifica a escolha do texto não apenas pelo caráter pedagógico da empreitada, mas também por já antever os méritos do autor: “Benedito Ruy Barbosa tinha escrito sobre geadas no Paraná, Fogo Frio. Alguns não gostavam e eu, se não morria de amores, levava em conta que o autor prometia. Era nossa missão ajudar dramaturgos a dar primeiros passos” (Boal, 2000, p. 174). Apesar das ressalvas dos integrantes do Arena, a peça foi um sucesso inesperado, tendo tido mais de cem apresentações consecutivas.⁷ E também deu a Barbosa o prêmio de autor revelação da Associação Paulista dos Críticos de Arte, em 1960.

⁷ Informação contida em um recorte de jornal (sem data, nem nome), no site do Acervo Augusto Boal. Acesso em: 1 jul. 2024. Disponível em: <https://acervoaugustoboal.com.br/fogo-frio-3?pag=1#gallery->

A montagem também foi palco da estreia profissional de um grupo que até então só havia feito montagens amadoras, o Oficina. Isso se deu, pois esse foi um momento no qual os integrantes do Arena estavam em viagem, levando as montagens do Seminário e de *Eles não usam black-tie* para uma turnê no Rio de Janeiro, e não contavam com atores em São Paulo. “Em São Paulo não me sobrara ator. José Celso Martinez Correa e Hamir Haddad dirigiam um grupo amador, Oficina... propus que se profissionalizassem no Arena. Aceitaram” (Boal, 2000, p. 174). Depois dessa primeira montagem com o Arena, o Oficina se profissionaliza e os dois grupos ainda fariam algumas parcerias juntos:

Augusto Boal orientou curso de interpretação do elenco do Oficina e dirigiu *A Engrenagem*, adaptada por ele e por José Celso da obra de Sartre, além de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams. E o Oficina montou de Boal, sob a direção de Antônio Abujamra, a peça *José do Parto à Sepultura* (Magaldi, 1984, p. 38).

Dessa vivência intensa da montagem de *Fogo frio*, precedida pelas discussões propostas pelo Seminário, para todo autor que passava por ali, ficou para Barbosa muitas das lições aprendidas com o grupo, tanto na escrita de suas peças posteriores como para o desenvolvimento de suas novelas:

Se você pegar a primeira (peça), *Fogo Frio* (59), dirigida pelo Boal, e *Fogo na Terra* (79), a terceira, elas têm muito da minha formação no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Era uma época de revolução no teatro brasileiro, com um enfoque político-social muito grande. Mesmo quando escrevia novela... eu não conseguia tirar o modelo do Arena da cabeça (Folha..., 1998).

E o que seria esse modelo? Dentre diferentes características, o Seminário propunha a escrita por meio de um desenvolvimento baseado na dialética hegeliana de explicação da técnica dramática. Muito dessa forma pedagógica veio da sistematização dos estudos que Boal empreendeu na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, entre os anos de 1952 e 1954, sob a orientação do crítico e professor norte-americano John Gassner.⁸ Além

⁸ A grade de estudos de Boal em Columbia, de acordo com uma descrição feita depois, era composta por: “*Shakespeare; drama moderno; direção; teatro grego; playwrighting, com John Gassner... famoso teórico da época*”. Essa profunda influência de Gassner se mostra no uso que Boal fez das técnicas de *playwriting* transmitidas por ele. Gassner também pensava a dramaturgia na sua interação com uma nova cena, tendo sido ele quem levou Boal a ser ouvinte nas aulas do Actor’s Studio. Essa influência marcará em Boal a busca por um teatro desenvolvido a partir das técnicas dialéticas do Drama, em sintonia com a linguagem da nova cena realista norte-americana. Gassner acreditava na superioridade do realismo como linguagem teatral, como deixa claro na afirmação: “Continuamos a considerar o teatro do século XX como um setor da arte realista moderna”. É com essas referências que Boal chega ao Arena (Autran, 2015, p. 48).

disso, nos anos anteriores à montagem da peça de Barbosa, que se deu em 1960, o Arena havia empreendido o Laboratório de Atuação, fundado em 1956, e por meio da pesquisa do “corpo brasileiro”, sentiram a necessidade de desenvolver um texto também brasileiro.

Se antes os nossos caipiras eram afrancesados pelos atores luxuosos, agora, os revolucionários irlandeses eram gente do Brás. A interpretação mais brasileira era dada aos atores mais Steinbeck e O’Casey. Continuava a dicotomia, agora invertida. Tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores (Boal, 1980, p. 178-179).

Essa pesquisa, ainda que feita de maneira informal até então, com aulas esporádicas de Boal para o grupo, em encontros abertos ao público e também nas discussões que empreendiam no coletivo, ensejou a criação da peça *Eles não usam black-tie*, por Gianfrancesco Guarnieri, que estreia com grande sucesso, em 1958. É nesse momento que decidem sistematizar também a pesquisa de dramaturgia, com a fundação do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, no mesmo ano. Um aficionado pelo texto teatral, que participava dos encontros sobre dramaturgia no Arena, para os quais afluíam cerca de 50 pessoas por vez, era o dramaturgo e também autor de novelas Lauro César Muniz. Grande admirador de Boal e de suas lições, em 1959, ele pede para fazer parte do Seminário: “Boal me disse que os debates já estavam muito avançados no Seminário, mas que ele daria aulas de dramaturgia na Escola de Arte Dramática (EAD) em 1960, e que era para eu ir para lá. Fui, e me tornei um de seus primeiros alunos” (Muniz, 2016).

Muniz, assim como a dramaturga, poeta e professora da EAD, Renata Palottinni, foram não apenas alunos da primeira turma de dramaturgia ministrada por Boal na EAD, como se tornaram uma espécie de discípulos de Boal, o sucedendo como professores na escola. E foi Muniz quem realizou uma proposta de sistematização do pensamento de Boal sobre a escrita teatral, já que o próprio diretor não o fez. Em um encontro com Muniz na sede da Companhia do Latão, o diretor Sérgio de Carvalho comenta sobre esse modelo proposto pelo autor, ao qual Carvalho chamou de método Boal-Muniz:

O método de Boal-Muniz é uma síntese que se assemelha à explicação que Engels dá sobre a ciência da mobilidade de Hegel. Num primeiro nível, as contradições gerais entre A e B, duas personagens, ou dois grupos de personagens se dão como unidade em torno de um campo ou problema comum. Não se trata só do conflito de vontades opostas. A e B estão numa unidade contraditória em torno de uma questão comum, em interação problemática, na medida em que existem também contradições internas de lado a lado: ‘A’ não é uma identidade fechada, trava uma luta interna que

dificulta sua ação com B, e vice-versa... Isso pode ser lido como hesitação, contra-vontade ou contra-dever, até a conquista da decisão. O processo se dá em etapas... Ocorrem as variações quantitativas da interação. Em um determinado momento em que quantidade se faz qualidade, o salto transformador: a variação qualitativa (Carvalho, 2020).

Carvalho lembra que esse método não era utilizado de maneira geral, mas sempre aplicado a um universo de narrativas de um Brasil popular: “A geração de Lauro César estava interessada num Brasil popular, em ritmos anticapitalistas, o que impedia qualquer afastamento formalista das vibrações do mundo” (Carvalho, 2020). É dessa forma que Barbosa utiliza esse modelo para desenvolver a sua teledramaturgia que há cerca de cinco décadas faz um grande sucesso nas televisões do país. E, não por acaso, a sua vivência no mundo rural é retratada reiteradas vezes em sua obra.

Nascido ele próprio no interior paulista, na cidade de Gália, conviveu em sua infância com a profunda realidade contrastante entre o rural e o urbano, com os problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais, com os efeitos sentidos especialmente no campo, como consequência da depressão econômica da II Guerra Mundial, o que veio a contribuir fortemente para a formação do seu universo autoral (Junqueira, 2021, p. 46).

Dessa forma, Barbosa mescla narrativas ficcionais com muito das histórias vividas por ele mesmo: “Na dramaturgia, nem tudo é imaginação. Muito é vivência, buscamos o personagem em seu habitat. Eu gosto [do formato] de saga porque dá condição de fazermos novela e história” (Barbosa, 2021). E o autor realiza essa junção entre o vivido e o ficcional desde a sua primeira peça *Fogo frio*, que é resultado do que viu de perto na zona rural do Paraná, quando morou em Maringá por conta de um trabalho que teve como contador em uma empresa da região. Em 1952, ocorreu uma geada que deu fim aos cafezais das cidades de Maringá, Marialva e Mandaguari. “Foi um desastre. Eu, primeiro, fiquei extasiado de ver a beleza de todo aquele verde coberto com um lençol branco. Quando o sol esquentou, queimou todo o café. Tiveram que erradicar aqueles cafezais”, conta o autor (Barbosa, 2021).

A carreira como dramaturgo acabou sendo muito menos extensa do que a como autor de novelas. São quatro peças e vinte e quatro novelas. Seu primeiro texto para a televisão foi *Somos todos irmãos*, em 1966, na TV Tupi. Mas o seu universo rural aparece com força na novela *Meu pedacinho de chão*⁹ (Memória Globo, 2024), de 1971, considerada a primeira novela educacional da TV. Foi uma coprodução da TV Cultura com a Rede Globo, inaugurando o horário das novelas das seis da tarde na emissora. E surge já com o

⁹ *Meu pedacinho de chão* teve um *remake*, dirigido por Luis Fernando Carvalho, na rede Globo, em 2014.

intuito de ser um meio de educação para a população rural. E isso foi possível, pois Barbosa foi chamado para o cargo de assessor especial do governo na presidência da TV Cultura. “A proposta de *Pedacinho* foi mostrar o problema do homem do campo, ensiná-lo sobre as doenças, levá-lo para a sala de aula, e, ao mesmo tempo, mostrar o interesse dos fazendeiros e autoridades pelo camponês analfabeto, sem questionar nunca sua miséria...” (Barbosa, 2021).

Essa proposta mostra muito claramente como o entendimento da arte como um ato político, a base dos estudos e da criação no Teatro de Arena, segue ecoando forte na criação e na concepção de vida de Barbosa.

Já em 1971, quando ocupou cargo público na TV Cultura de São Paulo, Benedito Ruy Barbosa escreveu *Meu pedacinho de chão* – com trama eminentemente rural – em parceria com Teixeira Filho, dentro de uma proposta pioneira: a novela educativa, construída a partir de relatórios e estatísticas provenientes das secretarias estaduais paulistas da Agricultura e da Saúde, no governo de Laudo Natel (1971-1975). A novela conforma o início da sua carreira autoral, na qual muitos outros sucessos com temática afim viriam a ocupar centralidade.

A ideia de utilizar as tramas que escreve como um meio de levar não apenas entretenimento, mas também educação e cultura para a população, toma uma dimensão muito maior a partir do momento em que passa a escrever para a televisão. Dentre sua extensa galeria de personagens, há um que teve grande repercussão tanto na primeira exibição da novela *Renascer* quanto agora em sua segunda versão. É o personagem Tião Galinha. A sua trajetória também faz um arco histórico na obra de Barbosa, pois já estava presente em sua segunda peça *O ovo do cramulhão*, de 1971. Nela o lavrador e ex-matador de aluguel João das Mortes faz um pacto com o diabo para escapar de sua vida miserável. Acredita que se chocar um cramulhãozinho debaixo do braço se tornará rico, como reza a crença popular. Esse personagem também surge da sua forma de escrita que mescla histórias reais e ficcionais.

Folha - Como surgiu ‘O Ovo do Cramulhão’?

Benedito Ruy Barbosa - Foi em 1970. Eu estava no sertão baiano pesquisando a cultura popular, quando ouvi falar pela primeira vez do cramulhão, um dos adjetivos que o povo usa para definir o demônio, o capeta, o coisa ruim. Escrevi o texto em 71. Mas a gente não podia montar por causa do tema, que já tocava na questão da terra em pleno regime militar.

Folha - Por que o João das Mortes, o protagonista, chegou antes à televisão com o Tião Galinha, de ‘Renascer’?

Barbosa - Quando fiz a sinopse da novela, achei que faltava mexer com a terra. Então, pincei o João das Mortes e o transformei em Tião Galinha. Tive que seguir uma linha diferente, porque na televisão eu não poderia fazer as cenas como no

teatro. E o Tião Galinha (Osmar Prado)¹⁰ caiu no gosto do povo. O personagem tomou as rédeas nos dentes e eu fui atrás dele (Folha..., 1998).

Essa aparição do mesmo personagem em diferentes obras, nos mostra uma forma de escrita que é peculiar a Barbosa.¹¹ Em suas obras televisivas ele revisita histórias, mitos populares e regionais do país. Tanto que as novelas *Renascer*, *Pantanal* e *Rei do Gado* são chamadas de trilogia do campo. “Benedito Ruy Barbosa sempre conta a mesma história, mas busca com toda sinceridade, profundidade e entrega, encontrar as cores, as tonalidades, os ritmos de cada uma de suas partes” (Junqueira, 2017, p. 16). Dentro desse universo, ele não foge da questão política, muito pelo contrário. Ele mesmo chegou a afirmar que essa postura gerou embates entre ele e a Rede Globo, pois ele fazia questão de manter os assuntos que por vezes não eram do agrado da emissora, tais como Reforma Agrária, embates no campo, e a forma como os coronéis ainda hoje tratam os trabalhadores rurais. “Claro que tive que fazer concessões, mas principalmente fui dando um jeito dos assuntos aparecerem por meio da trama dos personagens, e assim, acabei sempre conseguindo falar dos assuntos que achava importante abordar nas minhas tramas” (Mesa..., 2012).

Como o autor pontuou na entrevista citada acima, nem mesmo no teatro era possível tocar nesses assuntos sobre a posse de terras na época da ditadura militar brasileira, muito menos na televisão. Mesmo nesse período tão conturbado de nossa história, com uma censura ferrenha às obras de arte, principalmente a partir do AI-5, em 1968, Barbosa consegue desenvolver na novela *Meu pedacinho de chão* uma trama que toca nessas questões. Talvez por seu formato claramente didático (é considerada a primeira novela educativa da TV), os assuntos puderam aparecer na telinha. Nesse período em que o fechamento da censura era cada vez maior, não foi apenas Barbosa que migrou para a televisão, mas também outros importantes dramaturgos. Alguns autores de tendência política à esquerda, incluindo membros do Partido Comunista, passam a fazer parte do quadro de roteiristas de telenovelas. Entre eles estavam Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha),¹² Dias Gomes e outros.

¹⁰ Na segunda versão, levada ao ar em 2024, o personagem é feito pelo ator Irandhir Santos.

¹¹ Em 1983, Benedito Ruy Barbosa usou alguns personagens de *Meu pedacinho de chão* para estrelar sua novela *Voltei para você*. As crianças Serelepe, Pituca e Tuim reapareciam adultos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Meu_Pedacinho_de_Ch%C3%A3o. Acesso em: 10 ago. 2024.

¹² “Em 1969 é contratado pelo setor de criação da TV Tupi e em 1972 vai para a Rede Globo de Televisão, onde termina seus dias como reconhecido roteirista. Na Globo, Vianna participa do grupo de roteiristas do programa *Casos especiais*, onde trabalhou criando adaptações para TV de clássicos da literatura e do teatro, como, por exemplo, a adaptação de *Medeia* ambientada no subúrbio carioca (posteriormente Paulo

Vianinha, que fez parte do Arena de 1955 a 1960, quando sai do grupo e funda, com Chico de Assis e outros intelectuais e artistas da época, o Centro Popular de Cultura (o CPC), conta em entrevista feita em 1974, que a escolha por entrar para a televisão se deu também por acreditarem que aquele era um espaço em disputa:

Eu acho que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que lutar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação maldito, ou amaldiçoado pela sua própria natureza (Moraes, 2000, p. 244).

O que podemos inferir dessa fala de Vianinha é que, de qualquer modo, produzir, ainda mais na escala que a televisão propiciava, era mais importante e necessário, ainda mais naquele momento, do que não produzir. Claro que isso foi possível aos artistas que não tiveram que sair do país, como o próprio Boal, que vai para o exílio na década de 1970 e só retorna muitas décadas depois. Segundo o pesquisador Paulo Bio Toledo (2013, p. 75), Vianinha produziu muito nessa época, porque de qualquer modo, ele seguiu “tentando”. Da mesma maneira, Barbosa, continua buscando escrever suas narrativas nesse período tão difícil para os artistas e a população em geral. As tentativas dele muitas vezes não passavam pela censura, como ele relata sobre uma passagem censurada de *Meu pedacinho de chão*:

Por exemplo, na cena em que um personagem tocava violão e cantava o hino nacional para os caboclos. Depois disso, um aluno cantava o hino da escola, tendo a bandeira do Brasil estendida sobre a mesa. A censura cortou as duas cenas, alegando que o hino brasileiro não podia ser cantado naquele ambiente, e que a bandeira nacional só podia aparecer em ‘cenas especiais’ (Barbosa, 2021).

Mesmo com esses embates diretos, com as possibilidades e brechas que os autores foram encontrando para continuar produzindo, a ida dos autores teatrais para a televisão, e principalmente de autores que tiveram até então uma trajetória de enfrentamento com o regime e de procura por uma arte popular e eminentemente brasileira, causou espanto em parte dos intelectuais e artistas. Ainda que Barbosa não tenha feito parte efetiva do Arena, além de ter sua peça ali encenada, nem tomado parte nos movimentos sociais como o CPC, ele também passou nesse início de carreira (e segundo suas próprias palavras até muito tempo depois disso) por

Pontes e Chico Buarque transformariam o roteiro de Vianna na famosa peça *Gota d'água*). Depois dos *Casos*, Vianna assume o roteiro de *A grande família*, sobre uma família suburbana, que é um enorme sucesso do período” (Toledo, 2013, p. 75).

momentos de extremo tensionamento entre o projeto de texto, de universo que queria criar, e as possibilidades dadas pelo regime ditatorial em voga.

É algo que, a despeito de ter sido o destino de tantos artistas combativos do período, nem por isso é uma posição simples de entender. A fórmula fácil de interpretar esta guinada do autor como capitulação ou cooptação obscurece um quadro em que a moderna indústria cultural ganha corpo no país, associada ao gradativo fechamento de condições produtivas de arte livre, ao controle totalitário de conteúdo através da censura, numa junção entre desenvolvimento capitalista e imposições às práticas políticas. De certo modo, parte daquela cultura interessada ainda em se massificar, interessada em trabalhar na *práxis vital* do cotidiano, viu a TV como um instrumento de grande potencial popular. Ao mesmo tempo, diante da gradativa impossibilidade produtiva no campo cultural da esquerda, principalmente a partir de 1968, as opções eram ou resistir numa batalha impossível ou buscar brechas e fissuras no aparelho (Toledo, 2013, p. 75-76, grifo do autor).

É dessa forma que a obra de Barbosa foi se fazendo nas brechas do aparelho de maior alcance popular que existe no país: a indústria da televisão, nessas quatro décadas que separam sua primeira incursão televisiva no universo rural (com *Meu pedacinho de chão*, em 1971), na junção entre vida e arte e entre entretenimento e política. Nela, Barbosa vem contando não apenas histórias esparsas, mas sagas familiares, em meio a um universo que retorna em diferentes narrativas e também em diferentes versões, como aconteceu com as suas novelas *Pantanal*, *Renascer*, *Meu pedacinho de chão*, *Cabocla*, entre outras. Essa permanência e reiteração de sua obra demonstra que ele trabalha com universos que conversam de maneira profunda com diferentes gerações de brasileiros. Essa pesquisa remonta à sua primeira peça, *Fogo frio*, na qual trouxe à tona já o embate entre o trabalhador do campo, os donos das terras e suas políticas escorchantes, o problema da distribuição de terras e de riquezas no país, e as intempéries da natureza que tanto interferem no trabalho rural. Nessa fricção dialética entre forma, conteúdo e linguagens, se passaram cerca de cinco décadas, durante as quais o país passou por uma longa ditadura militar, e ainda hoje tenta ajustar políticas para a grande questão que é a distribuição de terras no país.

Desde a década de 1970, quando Boal foi preso pelo regime militar, torturado, e solto apenas por conta de uma grande movimentação internacional de artistas e intelectuais proeminentes, tendo que partir para o exílio em seguida,¹³ o Teatro de Arena

¹³ Sobre o assunto, ver: Santos (2019).

encerrou suas atividades como grupo combativo política e artisticamente. No entanto, as narrativas perpetradas por Benedito Ruy Barbosa (entre muitos outros) e que ainda hoje comovem, entretêm e suscitam discussões em torno de temas sociais candentes como reforma agrária, mostram que as lições empreendidas no Seminário de Dramaturgia e nos tantos projetos que o sucederam no grupo, e que desembocaram no Teatro do Oprimido, de Boal, seguem sendo um dos grandes pilares da escrita ficcional do país. Uma escrita que mescla essa mesma ficção com a realidade vivida do povo brasileiro, pois como diz o historiador Júlio Pimentel Pinto:

História e ficção são formas narrativas e ambas constroem a experiência que vivemos, com os recursos de que dispõem e com os compromissos que assumem. No caso da história, com a verdade possível permitida pelo conhecimento disponível sobre o passado. No caso da ficção, com a imaginação, que é sempre capaz de criar novos universos - que não precisam ser reais para falar da vida realmente vivida, com suas belezas e angústias, seus percalços, sonhos e labirintos (Pinto, 2024, p. 7).

Referências

AUTRAN, Paula. **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. São Paulo: Dobra editorial, 2015.

BARBOSA, Benedito Ruy. In: **Memória Globo**. Meu pedacinho de chão. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-1971/noticia/meu-pedacinho-de-chao-1971.ghtml>. Acesso em: 10 ago. 2024.

BARBOSA, Benedito Ruy. In: **Mesa redonda Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do teatro de Arena**. SESC Pompéia. Sesc Pompéia Conta Boal. Mediação de Sérgio de Carvalho, com Lauro César Muniz, Chico de Assis e Benedito Ruy Barbosa. São Paulo, 2012.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

CARVALHO, Sérgio. Encontros com Lauro César Muniz sobre dramaturgia. São Paulo. 2011. Sede da Cia do Latão. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/encontro-com-lauro-cesar-muniz-sobre-dramaturgia-2011>. Acesso em: 10 ago. 2024.

FOLHA de S. Paulo. Entrevista a Valmir Santos, 17 abr. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17049823.htm>. Acesso em: 10 ago. 2024.

JUNQUEIRA, Antonio Helio. Narrativas do rural brasileiro na obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa: territórios do imaginário do desejo e dos conflitos pela terra. In: **Revista Mídia e Cotidiano**, Artigo, Seção Temática/Livre, v. 11, n. 2, ago. 2017.

MAGALDI, Sábado. **Um palco brasileiro**. O Arena de São Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MEMÓRIA GLOBO. Meu pedacinho de chão. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-1971/noticia/meu-pedacinho-de-chao-1971.ghtml>. Acesso em: 10 ago 2024.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

MUNIZ, Lauro César. **Entrevista a Paula Autran**. São Paulo. 2016. Entrevista gravada, inédita.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PINTO, Júlio Pimental. **Como a ficção constrói a experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

PROGRAMA da peça *Fogo Frio*. 1960. Direção: Augusto Boal. Teatro de Arena, São Paulo, SP.

SANTOS, Patricia Freitas. **Pedagogia da atuação**. Um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano. São Paulo: Desconcertos editora, 2019.

TOLEDO, Paulo Bio. **Impasses de um teatro periférico**. As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

XAVIER, Nelson. Entrevista a Paula Autran. Rio de Janeiro, 2012. In: AUTRAN, Paula (Paula Chagas Autran Ribeiro). **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-31082015-152343/publico/PAULACHAGASAUTRANRIBEIRO.pdf>. Acesso: 10 ago. 2024. p. 148-165.

Submetido em: 04 jul. 2024

Aprovado em: 05 set. 2024