

**A estética brechtiana na dramaturgia de *Ponto de partida***

*The Brechtian Aesthetic in the Dramaturgy of Ponto de Partida*

Autoria: Marco Antonio Pedra da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-8939-2658>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.185955>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/185955>

Recebido em: 19/05/2021. Aprovado em: 26/09/2021.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

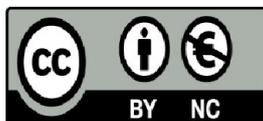
SILVA, Marco Antonio Pedra da. A estética brechtiana na dramaturgia de *Ponto de partida*. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 269-290, 2021. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.185955>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/185955>.

---

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

---

# a estética brechtiana na dramaturgia de *ponto de partida*

The Brechtian Aesthetic in The Dramaturgy of *Ponto de Partida*

**Marco Antonio Pedra da Silva<sup>1</sup>**

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.185955>

---

<sup>1</sup> Graduando em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: marcoantonio.pedrasilva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8939-2658>.

### Resumo

Este artigo tem o objetivo de reconhecer elementos do teatro brechtiano na dramaturgia da peça *Ponto de partida* (1976), escrita por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). Para tanto, consultei materiais primários e bibliográficos acerca do teatro brechtiano, da peça em estudo, da trajetória artística de Guarnieri e da morte de Vladimir Herzog (1937-1975) - que inspirou a fábula da peça. Com isso, analisei a dramaturgia de *Ponto de partida* a partir dos seguintes recursos brechtianos: o *gestus*, a narratividade, a música-gesto e a parábola.

### Palavras-chave

Dramaturgia brasileira. Dramaturgia épica. Ditadura militar. Gianfrancesco Guarnieri. Bertolt Brecht.

### Abstract

This article aims to recognize elements of Brechtian theater in the dramaturgy of the play *Ponto de Partida* (1976), written by Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). For that, I consulted primary materials and bibliography about Brechtian theater, the play studied, Guarnieri's artistic trajectory and the death of Vladimir Herzog (1937-1975) - who inspired the play's fable. Thus, I analyzed the dramaturgy of *Ponto de Partida* and found the following Brechtian resources: the *gestus*, the narrativity, the gesture-music and the parable.

### Keywords

Brazilian Dramaturgy. Epic Dramaturgy. Military Dictatorship. Gianfrancesco Guarnieri. Bertolt Brecht.

## introdução

O mês de outubro de 1975 ficou marcado pela caça aos jornalistas cometida pela ditadura militar: “era raro o fim de semana em que um jornalista não desaparecia misteriosamente no prosaico trajeto entre a casa e o trabalho.” (FREITAS, 2005, p. 26) Foi nesse mês que o regime militar assassinou o até então diretor de jornalismo da TV Cultura, Vladimir Herzog:

No dia 24 de outubro, noite de sexta-feira, os agentes do DOI foram prendê-lo, na redação da Cultura. Vlado, alegando que estava terminando a edição de um telejornal, se prontificou a prestar esclarecimentos na sede do DOI-CODI, na manhã seguinte. A interferência de diretores da empresa e de colegas de trabalho contribuiu para que Vlado passasse aquela noite em casa. Assim, no dia 25 de outubro, sábado, o diretor de jornalismo da TV Cultura se apresentou e, horas mais tarde, foi covardemente assassinado. (idem, pp. 27-28)

Depois de torturarem e matarem Herzog, os militares forjaram seu suicídio colocando um cinto ao redor do pescoço do jornalista e o pendurando em uma grade dentro de uma sala do DOI-CODI. A cena do suicídio foi fotografada e divulgada pelo 2º Exército. (KLEINAS, 2012) Apesar de forjarem o enforcamento de Herzog, a foto divulgada deixava claro que essa versão da morte era falsa, pois os pés de Vlado se arrastavam no chão, o que tornava impossível seu enforcamento. Em 1976, Clarice Herzog, viúva do jornalista, moveu um processo cível para responsabilizar a União pela morte do marido e, em 1978, a ação culminou na condenação da União. Os assassinos do jornalista, no entanto, nunca foram revelados ou penalizados.

Herzog foi uma figura pública ligada ao setor cultural e muitas foram as manifestações artísticas que surgiram frente ao seu assassinato. O escultor e pintor Cildo Meireles carimbou a frase “Quem Matou Herzog?” em diversas cédulas de um cruzeiro no ano de 1975 (FRENDA et al., 2013) e ao menos três dramaturgias foram produzidas expondo fábulas inspiradas na história da morte de Herzog. São elas: *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Fábrica de chocolate* (1979), de Mário Prata e *Patética* (1976), de João Ribeiro Chaves Netto, irmão de Clarice.

*Ponto de partida* não sofreu cortes da censura e a peça pôde ser difundida através da encenação realizada pela empresa Othon Bastos Produções Artísticas (1971-1984), em 1976. Além disso, também em 1976, a peça foi publicada pela Editora Brasiliense em formato de livro físico. A qualidade literário-teatral do texto foi reconhecida ao vencer, na categoria de melhor dramaturgia, premiações como Molière, APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), Governador do Estado e Mambembe (ENCICLOPÉDIA, 2020):

Diante da arbitrariedade da ditadura militar, coube ao teatro desenvolver uma nova linguagem estética, possibilitando que inúmeros espetáculos teatrais se destacassem tanto pela qualidade artística, quanto pela construção de uma cultura de oposição. (FREITAS, 2005, p. 33)

Essa nova linguagem estética estava intimamente ligada ao objetivo de driblar a censura e conseguir levar a obra ao público sem abrir mão do seu viés político. Para isso, a parábola foi um recurso utilizado em *Ponto de partida*. De acordo com Patrice Pavis (1947) “a parábola é um meio de falar do presente, colocando-o em perspectiva e travestindo-o numa história e num quadro imaginários.” (1997, p. 276). Através dela “apreendemos o alcance didático da peça, podendo - nesse caso - estabelecer um paralelo com a nossa atual situação” (ibidem).

Em *Ponto de partida* a parábola acontece em razão da peça ter sido “baseada e inspirada na morte de Herzog” (GUARNIERI apud ROVERI, 2004, p. 152). No programa da peça, Fernando Peixoto aponta que, segundo Brecht, “a parábola é a melhor forma de narração teatral”. Por sua extraordinária capacidade de servir à verdade. Através da parábola se torna mais nítida e límpida a convivência do abstrato e do concreto, da lição e da poesia, do geral e do particular” (1989, p. 191). Nesse texto Peixoto não comenta diretamente a relação parabólica de *Ponto de partida* com o assassinato de Herzog, provavelmente para não comprometer a peça com a censura.

Além de utilizar a parábola em sua dramaturgia, Bertolt Brecht (1898-1956) inseriu esse termo no título de algumas de suas peças, como em *A alma boa de Setsuan - parábola* (1941) e *A resistível ascensão de Arturo Ui - parábola* (1941); e no corpo do texto de outras, como em *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas* (1934), *Quanto custa o ferro?* (1939) e *O preceptor* (1951) (Cf. GRUBISICHI, 2007).

Brecht foi um dramaturgo e encenador alemão que ficou famoso por romper com a unidade cronológica da cena realista e, ao mesmo tempo, implementar recursos que visavam levar o público a refletir sobre a sua realidade política. Entende-se como unidade cronológica da cena realista as diretrizes do gênero dramático postuladas por pensadores como Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) e Hegel (1770-1831). O gênero dramático e seus rompimentos iniciados pelo teatro moderno foram analisados por autores como Peter Szondi e Anatol Rosenfeld (Cf. SZONDI, 1956; ROSENFELD, 1965). Brecht criou uma linguagem inovadora de cena ao implementar em suas peças o *V-effekt*, costumeiramente traduzido como “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento.” Com o *V-effekt*, Brecht buscou interromper o ilusionismo da arte teatral através de recursos cênicos-musicais, cênicos-literários, literários e narrativos (ROSENFELD, 1965). Explicarei brevemente o que são cada um desses recursos.

De acordo com os escritos de Brecht, reunidos - após a sua morte - no livro *Estudos sobre teatro* (1978), os recursos cênico-musicais se constituem de canções

antiprosódicas, isto é, que não seguem os estudos da metrificação. A antiprosódia dessas músicas visa gerar no público uma sensação de estranhamento, o que impede que a plateia fique completamente imersa na apresentação (BRECHT, 1978). O objetivo das músicas brechtianas é estimular o juízo crítico do público frente à realidade representada pelas canções (Cf. BRECHT, 1978). A música brechtiana é aquela que “facilita a compreensão do texto/ interpreta o texto/ pressupõe o texto/ assume uma posição/ revela um comportamento” (idem, p. 17). O encenador chama sua música de “música-gesto”, pois ela “confere, na prática, ao ator, a possibilidade de representar determinados ‘gestos’ essenciais” (idem, pp. 186-187).

Esses “gestos” que os atores deveriam representar nas canções ajudam a formar o conceito brechtiano de *gestus*, caracterizado por simbolizar aspectos de uma configuração social, o que pode ser obtido por meio de diversos elementos cênicos: uma imagem, um discurso, um diálogo ou, como exposto acima, uma música:

Chamamos esfera do *gestus* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. (idem, p. 124)

Assim, o *gestus* nunca terá o objetivo de expressar as características individuais das personagens. Ele sempre expressará a relação entre elas a partir de um prisma social.

Os recursos cênico-literários referem-se às projeções e cartazes que o encenador utilizava em suas peças para dar a elas certo didatismo e literalizá-las, o que, para Brecht, significava fortalecer o caráter científico de suas produções. Os usos da ironia, da paródia, da parábola e de outras figuras de linguagem nas dramaturgias brechtianas, por sua vez, constituem os recursos literários (ROSENFELD, 1965).

Por fim, a narratividade irrompe na dramaturgia de Brecht através de todas as ferramentas apresentadas acima e por meio das falas que devem ser ditas pelos atores brechtianos. Essas falas não se restringem à função de representação de personagens, elas exercem também funções narrativas nas quais o interlocutor da narração é o público (ibidem). Dessa forma, a quarta parede – como é chamada a convenção teatral que separa as personagens do público, permitindo que elas ajam como se o público não as tivesse vendo – é “quebrada”.

O desejo de Brecht em atingir o *V-effekt* deve-se também à vontade do dramaturgo de conectar o seu teatro com o seu período histórico. Para ele:

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de

partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas. (BRECHT, 1978, p. 66)

Brecht ainda alega que “o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, imutável” (idem, p. 6), sendo assim, os seus atores visam apresentar ao público um mundo que pode ser contestado e modificado. A intenção do teatro brechtiano não é injetar pensamentos prontos no público, mas estimulá-lo a cultivar, com juízo crítico, os seus próprios pensamentos. Nesse sentido, e com o intuito de sintetizar o teatro épico que criara, Brecht fez o seguinte comentário:

É relativamente fácil apresentar um esquema de teatro épico. Para trabalhos práticos, eu escolhia, habitualmente, como exemplo do teatro épico mais insignificante, que é como quem diz "natural", um acontecimento que se pudesse desenrolar em qualquer esquina de rua: a testemunha ocular de um acidente de trânsito demonstra a uma porção de gente como se passou o desastre. O auditório pode não haver presenciado a ocorrência, ou pode, simplesmente, não ter um ponto de vista idêntico ao do narrador, ou seja, pode ver a questão de outro ângulo; o fundamental é que o relator reproduza a atitude do motorista ou a do atropelado, ou a de ambos, de tal forma que os circunstantes tenham possibilidade de formar um juízo crítico sobre o acidente. (BRECHT, 1978, p. 67)

Em outras palavras, o teatro brechtiano fornece, nas fábulas de suas peças, um material que permite ao público cultivar um juízo crítico sobre a fábula apresentada. Contudo, esse viés pedagógico não deve tornar o teatro brechtiano desagradável ou sisudo, pois “a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza.” (BRECHT, 1978, p. 49)

Para demonstrar as semelhanças que vejo entre esse teatro e a dramaturgia da peça *Ponto de partida*, analisarei a obra destacando os elementos brechtianos que nela encontrei.

## *ponto de partida* e seus recursos brechtianos

*Ponto de partida* conta a história de Birdo, um poeta e pastor de cabras que é encontrado morto, enforcado, com o corpo pendendo de uma árvore no centro de uma praça. A morte ocorreu antes mesmo do início da peça e a população da aldeia onde Birdo vivia sofre pela morte do rapaz. Um inquérito é aberto para saber se o ocorrido é fruto de um suicídio ou de um assassinato. A peça é carregada de narratividade, pois, muito do que se lê ao longo do texto, são depoimentos acerca da morte do rapaz.

De acordo com as indicações do autor, quando o pano é aberto, o público deve ver a personagem Dôdo, o pastor, imóvel observando o corpo do poeta sem vida. Quando Dôdo finalmente começa a falar, ele revela ao público a importância que Birdo tinha para aquela aldeia e pede para que o morto volte a cantar poemas e falar do porquê não são nem bons nem maus os habitantes daquele lugar. Dessa forma, o público compreende que o defunto era um poeta que falava sobre a sua gente. Dôdo também revela que na noite anterior não houve indícios ou ruídos que indicassem ocorrer um assassinato. O pastor termina a primeira fala atormentado, dizendo que tamanha cena de violência fará com que ele tenha que acreditar em suas “visões”. Trata-se da cena que ele viu na noite da morte de Birdo, uma mulher, junto a dois capangas, carregava o corpo de um rapaz. Dôdo só revelará essa visão no final da peça.

Depois da primeira fala do pastor, Aion, o ferreiro e pai de Birdo, entra em cena e se surpreende ao ver o filho morto. Ele começa a gritar e clamar por justiça enquanto bate incansavelmente em sua bigorna. Entra, então, o casal Dom Félix e Aida, senhores da aldeia. Dom Félix é cego e Aida o guia. A cegueira de Dom Félix é um recurso bastante inteligente para propiciar que a narratividade seja a base de toda a peça, pois tudo que se passa ao seu redor precisa ser relatado a ele pelas outras personagens. Dom Félix é o juiz que irá decidir se houve ou não assassinato do poeta Birdo, mas, não só juiz, ele é a autoridade máxima e ditatorial da comarca onde a situação se estabelece e tem o poder sobre a devassa que rege a peça: investiga o acontecido, pode punir os culpados se forem localizados, pode também inocentá-los, se assim o quiser.

Em sua primeira aparição o juiz pergunta à esposa o que está acontecendo e ela descreve a cena que vê. O homem pede para que ela ordene silêncio, Aida obedece. A primeira ação do senhor da aldeia é ordenar que a população fique quieta diante do ocorrido. Tal ação pode ser interpretada como um *gestus* brechtiano, pois, como já foi explicado acima, o *gestus* é aquele que simboliza aspectos de uma configuração social (BRECHT, 1978). Neste caso, Dom Félix representa a autoridade máxima do lugar que, assim como as autoridades do período da ditadura militar, exigiam silêncio da população quando os ruídos não fossem convenientes para o poder vigente.

Antes do juiz exigir tal silêncio, no entanto, entra em cena sua filha, Maíra, amada de Birdo. Ao ver o corpo do amante sem vida, Maíra desfalece. Quando

desperta, chora pela perda do poeta. Ao vê-la em prantos, Aida vai até a filha e tenta conter suas lágrimas, para isso, ela minimiza a gravidade da morte do poeta:

Aida – Vamos, minha filha, recobra-te! Por que sofrer assim diante deste morto? É mais um morto, meu anjo. Só mais um. [...] Este homem, apesar de tudo, teve o direito da escolha, enforcou-se. Mas há os que não escolhem e morrem sozinhos, abandonados, de lepra, terçã ou fome. [...] Por que ficar assim prostrada diante de uma morte que diante das outras não conta, não é, ou se é, é quase nada?! (GUARNIERI, 1976, p. 247)

A mulher que Dôdo viu na noite anterior era Aida e, justamente ela, a assassina de Birdo, além de minimizar a morte do rapaz, como visto no trecho acima, defende firmemente a hipótese de suicídio. Em contrapartida Maíra defende veementemente a hipótese de que Birdo foi assassinado. Apesar de defenderem hipóteses tão diferentes, as duas desejam uma coisa em comum: que Birdo seja enterrado. Aida roga ao marido que o defunto seja enterrado, o ocorrido seja dado como suicídio e assim, os moradores da aldeia voltem à rotina. Maíra, por sua vez, deseja que o corpo seja enterrado em respeito a integridade do morto, pois, “pássaros negros já escurecem o céu” (idem., p. 247) e deseja que o pai, depois de permitir o sepultamento de Birdo, inicie uma investigação para descobrir quem assassinou o poeta. Dom Félix, porém, escolhe manter o corpo do rapaz insepulto até que se descubra se a morte é fruto de um suicídio ou de um assassinato. O juiz da aldeia afirma que só depois de obter essa informação a população saberá se Birdo deve repousar “no campo dos piedosos ou no dos celerados a caminhos da danação” (ibidem). Ele escolhe manter o corpo insepulto ainda que essa decisão atormente Aida, seu braço direito.

Depois dessa decisão, Aion canta a música *Menino Pássaro*. Nessa música, o ferreiro, com muita melancolia, elenca objetos que construiu com suas mãos. Aion cita tanto coisas que aprisionam - como “cravos, correntes, ferraduras” (idem, p. 248) -, quanto artefatos de guerra e de defesa pessoal - “lanças, elmos, espinhos, armaduras” (ibidem). No meio da música, a cantoria é interrompida por uma fala do ferreiro, que reverencia o filho e Isabela, sua falecida esposa e mãe de Birdo. A cantoria volta e, durante a música, Aion afirma que de suas mãos nasceram “os primeiros passos, primeiros risos e querenças” (ibidem). Ele está se referindo aos primeiros passos, risos e querenças do filho, quando este ainda era pequeno. Aion termina a canção dizendo que o filho, depois de crescido, voou de suas mãos. Suponho que o “voo” de Birdo seja uma metáfora à atuação política que ele teve frente às adversidades da aldeia e, por causa desse “voo”, Birdo foi assassinado. O nome Birdo se parece com a palavra inglesa “bird”, que significa pássaro. Algumas cenas depois da cantoria do ferreiro, Aion pergunta à Aida por que alguém mataria um pássaro. Nessa ocasião, a dramaturgia estabelece uma

analogia entre esse animal e Birdo. Aliás, o próprio nome da canção cantada pelo ferreiro já nos remete a essa analogia.

Com essa canção, são atendidos os princípios da música brechtiana de facilitar e interpretar o texto, além de revelar um comportamento, visto que, por meio dessa música, compreendemos um pouco melhor quem é o ferreiro e como ele está se sentindo em relação à morte do filho.

Ainda que a canção esteja diretamente relacionada ao acontecimento, isto é, o pai a cantar em memória do filho que acabou de morrer, ela não se integra à dramaturgia como ocorria em um musical da tradição, ela traz mais elementos para o espectador. A música mostra claramente a dualidade entre a arma e a liberdade, entre a violência e a doçura. A dialética expressa, pela metáfora das mãos do ferreiro-pai, ou do pai-ferreiro, com as quais ele produz armas, aparelhos de guerra, mas produz também afago e amor, duas direções possíveis para a mesma situação, para a mesma pessoa. O ferreiro criou um filho que se tornou um libertário e um poeta. Esse filho foi calado por uma violência terrível.

Devido às palavras utilizadas no texto e aos tipos de objetos citados por Aínon na canção, percebe-se que a história de *Ponto de partida* está situada em um período medieval. Tal hipótese pode ser confirmada no programa da peça em que Fernando Peixoto (1937-2012) afirma tratar-se de “uma aldeia medieval imprecisa” (1989, p. 192). Distanciar a data da fábula da peça do contexto histórico em que ela foi criada contribui para o *V-effekt*, pois, de acordo com Brecht, o tempo atual é naturalizado, o que dificultaria um efeito de estranhamento:

Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. (BRECHT, 1978, p. 84)

Para inserir a peça em uma época determinada, seria necessário pensar em uma data específica e também em um lugar específico, e não há esse tipo de indicação no texto. Apesar dessa ausência, em alguns jornais dos anos 70 há críticas a respeito da primeira encenação de *Ponto de partida*. Personalidades como Sábado Magaldi (2014, p. 434), Tânia Pacheco (O Globo, 1977, p. 4) e Ilka Marinho Zanotto (O Estado de São Paulo, 1976, p. 9) afirmaram que a peça se passa em uma aldeia medieval espanhola. Procurei pistas que comprovem a localização espanhola na dramaturgia, pesquisando inclusive a origem do nome das personagens, mas não há nenhuma informação concreta. Posteriormente tive acesso a um bate-papo sobre a peça, registrado em vídeos do Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, no qual o diretor Fernando Peixoto contou que, no início do texto enviado

para os censores, a companhia Othon Bastos Produções Artísticas havia escrito que a peça era inspirada em uma lenda espanhola do século XVII, mas, na verdade, “era uma lenda que foi inventada na Praia Vermelha no Copacabana” (ACERVO MIS-SP, 1985). Talvez, ao vincular a peça a uma lenda espanhola, o grupo estivesse tentando despistar os censores da relação parabólica da peça com o caso Herzog.

Depois da cantoria do ferreiro, Dôdo e Ainon se encontram e Ainon fala sobre a importância que o falecido filho tinha em sua vida:

Ferreiro – [...] Juro, Dôdo, não é a perda de um filho que choro, é a perda de um homem, um homem incomum. Não é somente a falta de um filho, não é a dor de um pai. Sinto falta de um companheiro, deste ser de olhos abertos e mente inquieta. Já não era eu que o levava pela mão, mas ele que me conduzia. Fizeram-no calar-se. (GUARNIERI, 1976, p. 249)

Birdo era uma consciência política ativa na aldeia e influenciava o pensamento dos demais moradores daquele lugar. Nessa conversa, Dôdo conta um pouco sobre as mazelas que já viveu. Ele fala sobre a morte de Cristina, sua amada, e de seus cinco filhos. O pastor conta que os filhos morreram de fome e que não lhe fizeram falta. Aliás, Dôdo diz que sentia alívio quando a morte cessava o choro da fome dos filhos. No entanto, o pastor não tem o mesmo sentimento em relação à perda de Birdo. Tal morte causa aflição no pastor.

Ainon e Dôdo recordam-se da música que Birdo ensinou a eles. A canção que cantam é *Ponto de partida*, de Sérgio Ricardo, que já havia sido composta e apresentada em shows pelo músico antes mesmo da escrita da peça (Cf. TRIBUNA, 1976, p. 10). No meio da canção, Maíra se junta aos dois senhores e canta com eles. Através da cantoria, as personagens enunciam que, apesar de não terem muita coisa, elas têm “a busca como medida/ o encontro como chegada/ e como ponto de partida” (GUARNIERI, 1976, p. 251). E talvez assim, no encontro entre elas, consigam unir forças para obter justiça frente ao caso da morte de Birdo. A mensagem de esperança que a música traz também expressa o estado de esperança em que o próprio poeta vivia, visto que, de acordo com as personagens, a canção era frequentemente cantada por ele.

Os três conversam e Maíra revela a Ainon que ela era namorada de Birdo, porém sem conhecimento e consentimento de Aida e Dom Félix. O ferreiro, então, começa a desconfiar que a morte do filho tenha vindo pelas mãos do poderoso Dom Félix em um ato de vingança paterna. Ao desconfiar que o assassinato venha de mãos tão poderosas, Ainon recua em sua busca por justiça. Ele diz: “Então é isso? Por teu amor foi Birdo enforcado? Uma vingança de pai? Pois se é assim, por Deus, nada reclamo e direi que, neste caso, D. Félix foi justo e honrado” (idem, p. 255). Maíra alega que seu pai não sabia de nada e que, mesmo que ele fosse o assassino, a justiça deveria ser feita e ele deveria ir para a prisão. No fim da conversa, Maíra revela estar grávida do finado poeta. Ela diz que Birdo prossegue em seu ventre.

Dessa forma, o texto de Guarnieri sugere que o embrião simboliza a continuidade das ideias do rapaz na aldeia.

Em seguida, o público deve assistir a uma cena entre Dom Félix e Aida. Nesse momento, Aida tenta convencer o marido a encerrar as investigações acerca da morte de Birdo. Segundo ela, Dom Félix está perdendo tempo investigando o caso, enquanto deixa de lado os seus afazeres econômicos, que realmente reclamam atenção. Dom Félix, todavia, continua firme em sua decisão de apurar o ocorrido. Sobre essa decisão, Freitas comenta em sua monografia:

A busca pela verdade não é, simplesmente, movida por um desejo de justiça, mas sim pela necessidade em se controlar tudo à sua volta. O que se torna imprescindível é manter a autoridade independente da sentença final. Contudo, ao afirmar que o criminoso será castigado, recua imediatamente ao perceber aonde se chegará com o fim do processo. (2005, p. 44)

Dom Félix, assim como Maíra e Aion, não sabe ao certo como a morte de Birdo ocorreu. Ele, autoridade máxima daquela aldeia, decide investigar o caso para que o acontecimento fique esclarecido para a população e também para ele. Terminada a discussão entre Dom Félix e Aida, o juiz inicia a devassa com todas as outras personagens.

Chegamos então à primeira sessão do inquérito. As cenas de inquérito são bastante propícias para o emprego da narratividade. Nessas cenas, as personagens narram o que sabem sobre a vida e morte do poeta, bem como sobre a relação que tinham com ele. Todo o objeto de discussão dessas cenas é o passado e, por isso, a forma épico-teatral mostra-se muito mais adequada para a construção dessas cenas do que a forma do drama puro, que, de acordo com Hegel, deveria abordar ações que acontecem no tempo presente das personagens (Cf. SZONDI, 1956).

Algumas peças de Brecht, inclusive, contêm cenas de inquérito. Em *A alma boa de Setsuan - parábola* (1941), é numa cena de inquérito que Chui Ta explica aos deuses por que virou Chen Te e narra a eles as dificuldades que enfrentou por ser uma alma boa neste mundo. Já em *A exceção e a regra* (1931), o patrão justifica, em um inquérito, o assassinato que cometeu contra o seu empregado. Esta justificativa faz o juiz da indagação inocentar o patrão por considerar inesperada a atitude bondosa que teve o defunto ao levar água para o patrão. Aliás, os exemplos de cenas de inquérito na dramaturgia brechtiana se multiplicam, pois outras peças, como *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929) e *O círculo de giz caucasiano* (1945) também contam com esse recurso narrativo.

Na primeira sessão do inquérito de *Ponto de partida*, nada muito revelador acontece. Aion continua afirmando que o filho não é suicida; Dôdo, guardando suas “visões” somente para si; Aida, acusando Birdo de suicida - para isso, ela afirma que a noite anterior foi calma e silenciosa e caso o morto tivesse sido assassinado, haveria gritos e ruídos de violência; Maíra clama ao pai que não dê ouvidos à Aida

e continue investigando o caso e Dom Félix, ao descobrir que Dôdo é um andarilho sonâmbulo, questiona o pastor se ele não poderia ter matado o amigo enquanto dormia. Dôdo afirma que, como todos os sonâmbulos, ele tem o sono leve e não poderia ter feito tal coisa enquanto dormia, pois certamente acordaria e recuperaria a consciência.

O pastor se abstém de posicionar-se em relação ao assassinato ou suicídio, mesmo tendo visto um corpo sendo pendurado na árvore na noite da morte do amigo. Ele parece querer convencer-se de que não houve um assassinato naquela noite e, para isso, reitera os apontamentos feitos por Aida, que dissera que, se acaso houvesse um assassinato, ouvir-se-iam gritos ou ruídos de violência na noite da morte do poeta. Se a intenção de Dôdo não foi convencer-se de tal tese ao fazer tal reiteração, foi, pelo menos, levantar mais um argumento para livrar-se da culpa pela morte do amigo, que Dom Félix tentou atribuir a ele.

Para abster-se de tomar uma decisão frente ao ocorrido, Dôdo revela que tem visões e que comumente vê desgrças que ninguém mais vê. Nessa passagem do texto, as desgrças descritas por Dôdo são análogas às desgrças cometidas e escondidas pelo governo militar:

Dôdo – [...] Descobri quatro corpos mutilados nos baixos do Grotão. Reais, compactos; fui dar o alarma, volto porém desconfiado de minha impressão, e já lá não estavam. Pura visão!... [...] Ouço, às vezes, o ruído de carros de artilharia, gritos abafados, tiros sacudindo a aldeia... homens cambaleando, feridos ensanguentados, poderosos apeados, luta de morte entre aliados... Desponta o sol e é só calma, pois que vivemos em absoluta serenidade - que disto eu sei, pois não! - Visão, pura visão! (GUARNIERI, 1976, p. 263)

O sumiço de corpos de cidadãos falecidos e a presença de carros de artilharia foram características comuns da ditadura militar. Aqui a metáfora consegue driblar a censura e estabelecer um sentido parabólico entre o texto e o contexto social em que ele foi escrito. Tal atitude, munida de parábola brechtiana, é repetida logo em seguida, quando Dôdo fica sozinho no palco e canta a música *Vidas rasas*, na qual o pastor fala sobre seus carneirinhos. No vídeo *Teatro e Ditadura*<sup>2</sup>, a atriz Sonia Loureiro comenta que os carneirinhos da música de Dôdo faziam referência ao público. Na música, o pastor canta: “Que será do mundo/ No calor das casas/ Se meus cordeirinhos/ Não criarem asas?” (idem, p. 264). Provavelmente o intuito desse trecho seja dizer ao público que é preciso tomar alguma atitude frente às adversidades políticas, pois, sem as atitudes necessárias, a verdade nunca deixará de ser apenas latente, como na fábula da peça.

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sH8BjWjDi3w>> Acesso em: 15 mar. 2020.

Contrariando a mensagem que ele mesmo enuncia com essa cantoria, Dôdo se recusa a revelar o que sabe sobre o assassinato, mesmo sob as súplicas emocionadas de Maíra na cena seguinte. O pastor novamente diz que não sabe de coisas concretas, pois o que ele viu seriam apenas ilusões. Ele confessa, porém, a Maíra, que tem medo. Fica então incerto para o espectador se realmente Dôdo tem visões imaginárias ou se recusa a denunciar as violências que presencia porque sabe que, se o fizer, será o próximo a sofrer.

Dôdo representa o povo mais pobre, mais fraco e injustiçado, aquele que, por qualquer “descuido”, seria o primeiro a ser descartado, a servir de bode expiatório, como, aliás, quase acontece quando ele confessa ser sonâmbulo. Ele tem consciência disso e sabe que, se decidir contar, será o próximo a ser morto. Esse diálogo com Maíra deixa patente que as informações do depoimento anterior, as quais ele chama de visões, refletem a realidade da situação opressora e autoritária daquela vila – imagem direta, portanto, da sociedade brasileira sob o jugo da Ditadura.

A cena é cortada para aparecer Aida, aos pés do marido, massageando seus artelhos. Ela clama, mais uma vez, que ele dê o caso por encerrado e enterre o morto. O marido repete a importância de resolver o caso e convoca o povo da aldeia para fazer uma oração. As outras personagens entram em cena para cantar a música *Prece*. No artigo “Uma só prece? A canção como gesto social em Ponto de partida”, Lima intui que por meio dessa canção, “os compositores realizaram o princípio brechtiano de gesto social” (2018, p. 1). Ele analisa detalhadamente como cada personagem demonstra as suas características sociais ao cantar a música. Cada estrofe é cantada por uma personagem diferente e apresenta um posicionamento frente à morte de Birdo. A melodia segue uma cadência repetitiva, mas o texto muda. Ouso atribuir a essa música, ainda, o recurso literário da ironia. Considero o fato de as personagens cantarem a mesma melodia para expressar ideias completamente diferentes e irônicas.

Dom Félix começa a cantar a música dizendo “Oremos concidadãos/ Que nos una a uma só prece” (GUARNIERI, 1976, p. 267), no entanto, com o desenrolar da música, fica notável que cada personagem tem a sua própria prece e desejo frente à morte do poeta. Assim, essa música revela aspectos do comportamento de cada personagem e ajuda o público a interpretar o texto, ao sintetizar quais são as reivindicações de cada uma das personagens. Com isso, mais uma vez a música aparece em *Ponto de partida* munida de caráter brechtiano.

Terminada a canção, Maíra, Dom Félix e Dôdo saem de cena e Aida fica sozinha com Aion; os dois têm uma conversa decisiva para o andamento do inquérito. Aida pressiona o ferreiro a aceitar que o filho se suicidou e encerrar a busca por um assassino para que, dessa forma, os dias de tranquilidade retornem à aldeia. Aida diz que o ferreiro sabe que Birdo foi “um ser pouco equilibrado” (idem, p. 269) e poderia muito bem ter cometido suicídio. Ela alega que, com a lavoura da aldeia parada em mobilização à morte de Birdo, o acontecimento causa prejuízo à população:

Aida – Aconselho-te que o faças. És também responsável, ferreiro. Cuida-te. Murmura-se que uma conspiração se prepara. O nome de Miguel Vasca volta a ser pronunciado. Esta morte, ferreiro, nos transcende. É pública, e envolve algo mais que o teu desespero. (GUARNIERI, 1976, p. 270)

O nome citado por Aida, Miguel Vasca, é o nome de uma personagem que não aparece na peça, mas que é citada pelas outras personagens do texto. Trata-se de um ex-morador da aldeia, opositor de Dom Félix, que foi derrotado pelo juiz, com quem mantinha uma competição política. Poucos são os detalhes revelados sobre essa figura ao longo do texto, mas fica evidente que, para Aida e Dom Félix, a existência de qualquer um que simpatize com Vasca é uma ameaça política.

No fim da conversa, Aida ameaça Aion:

Aida – [...] As pessoas querem dias serenos e os terão, nem que para isso seja necessário exterminar os insidiosos. D. Félix tem a mão pesada, ferreiro. Deixo aqui meu mais sincero conselho. Que, depois, não se arrependas, pois não haverá misericórdia. (ibidem)

O discurso de Aida inverte a situação, busca colocar o ferreiro no lugar do insidioso, do revoltado, na figura do “agitador” que não quer o bem de sua comunidade. É um típico discurso de governos autoritários para desarmar uma pessoa que está correta e busca justiça.

Desolado, Aion fica sozinho em cena até chegar Dôdo, que, depois de ter ouvido a conversa, leva uma corrente para que o ferreiro conserte. Aion aproveita a ocasião para pedir a Dôdo que diga a verdade sobre a morte de Birdo. Dôdo responde que dizer a verdade não faz diferença, afinal, “tudo tem que ser como querem que seja” (idem, p. 271).

Depois, Maíra conversa com o pai. A moça conta a ele que desconfia que a morte de Birdo tenha sido causada por suas mãos. Dom Félix questiona a desconfiança da filha e Maíra acaba fazendo uma suposição de que o poeta era amante dela e, por isso, o pai o havia matado, como forma de vingança paterna. Dom Félix fica perturbado com tal suposição. No fim da conversa, Aida entra em cena e pede, mais uma vez, que o marido dê o morto como suicidado e encerre as investigações. Novamente, o marido não atende a esse pedido.

Dom Félix reúne, pela última vez, todas as personagens para dar fim ao inquérito. O juiz começa interrogando a filha, que alega que o morto não cometera suicídio pois “para viver tinha as mais belas razões” (idem, p. 274). Ela fala dos feitos sociais aos quais Birdo se empenhava e da responsabilidade que o poeta tinha em fazer companhia ao pai. Insatisfeito e desconfiado, Dom Félix pergunta se a menina não tem mais nada a declarar, Maíra alega já ter dito tudo.

Em seguida, Aida dá seu depoimento e novamente desmoraliza o morto. Maíra interrompe a mãe e defende o amado. No meio da discussão, as duas relembram da vez em que Birdo se manifestou contra a expulsão das famílias de Labrador, e Aida lembra outra ocasião, na qual o poeta gritou “Viva Miguel Vasca! Abaixo o traidor!” (idem, p. 275), referindo-se a Dom Félix como traidor. Com tantas diferenças entre Birdo e Dom Félix enumeradas por Aida, Maíra pergunta: “Senhora, pretendeis enumerando estas razões defender a hipótese do suicídio ou comprovar as inúmeras razões que teríeis para eliminá-lo?” (idem, p. 276). Aida ignora a pergunta e segue seu discurso desmoralizante.

No fim, pela última vez, ela pede ao marido que encerre o caso, enterre o morto e que este seja dado como suicida. Dom Félix interroga o ferreiro, que, afetado pela conversa com Aida, cansa-se de lutar e desiste de defender o filho. Ele pede para que o caso se encerre e Birdo seja dado como culpado, pois “foi somente dele a culpa, por esperar do desespero, por ver amor no estagnado” (ibidem). Maíra pede para que Aion não desista de defender o filho e, em seguida, confessa estar grávida do poeta. Ao saber disso, Dom Félix, imediatamente, encerra o caso:

D. Félix - Voltem todos às suas casas. O inquérito se consumou. Morreu Birdo por suas próprias mãos, suicidou de remorsos por ter violado uma donzela de casa nobre e pai poderoso. Voltai todos ao trabalho. E aqui severamente determino que do caso não se faça mais comentário. Que se apague o morto da memória e que conte com minha fúria quem desobedecer a ordem! (idem, p. 277)

Dom Félix ordena que a população apague o morto da memória. Apagando-o da memória, todas as lutas que o poeta defendeu são apagadas também. Dom Félix, Aida e Maíra saem de cena. Com o inquérito terminado, Aion pede para que Dôdo confesse o que viu. O pastor, então, finalmente revela:

Dôdo - Uma mulher seminua, em fúria, archote na mão e dois vultos embuçados arrastando um corpo que foi na árvore pendurado. Desapareceram rápidos e silenciosos. Só ficou, por instantes, a dama. Pareceu-me que soluçava, archote iluminando o corpo, o rosto na penumbra, e o brilho de um olhar de ódio. (ibidem)

Na última cena, Dom Félix e Aida forçam um aborto em Maíra, que agora chora pela perda do amante e do filho. Aida revela ao marido os motivos que a levaram a matar Birdo:

D. Félix - Birdo! Então foste tu?

Aida - Sim, fui! Fui! Farta de tua cegueira, consciente de minha prisão! Esta tragédia é só minha, pois não tenho salvação! A ti estou atrelada! Sou o que passa, somos o velho e acabado e só tua força nos sustenta. Não suporto os gritos de prazer, a beleza e o canto! Birdo era a vida que já não é minha! Matei-o. Mandeí que o pendurassem na praça, de ódio pelo seu amor, pela sua beleza, pela sua esperança! Quisera esmagá-lo, mordê-lo até sangrar; arrancar-lhe os olhos, a língua, o sexo... ele é vida, é humanidade pulsando. Sou fria e tetra, sou passado, momento final! (idem, p. 278)

Até então, Aida nos é apresentada como uma senhora poderosa e polida, mas o trecho acima apresenta uma faceta mais frágil da personagem: uma mulher rancorosa e mesquinha, que não consegue ser alegre e, por isso, mata o poeta da aldeia. Dessa forma, Aida deixa de ser apenas uma pessoa com ideais diferentes de Birdo e passa a ser uma pessoa que, além disso, sente inveja do rapaz. A motivação dela para matá-lo é mais moral do que política. Aida comete o crime por desaprovar o estilo de vida que o poeta levava e, possivelmente, por ter descoberto a relação amorosa entre Birdo e Maíra. Apesar do ativismo político de Birdo - reforçado durante toda a peça - são questões de ordem moral que causam a morte do poeta. Essa solução torna a mensagem política da peça implícita, o que pode ter evitado problemas com a censura nos anos 70. Além disso, ao colocar a moral conservadora de Aida como causa da morte de Birdo, Guarnieri também poderia estar criticando o conservadorismo de regimes autoritários como o da ditadura militar. Afinal, sabemos que não são poucos os regimes autoritários que ao mesmo tempo que se apresentam como conservadores, matam os que, para eles, são rebeldes.

Ademais, a maneira como Aida descreve as motivações do assassinato para o marido e para o público contém bastante epicidade, visto que, ao invés de demonstrar esse lado mais frágil de Aida através das ações da personagem, Guarnieri dá a Aida um texto em que ela narra ao público e ao marido esse seu lado. Quando Dom Félix descobre o crime da esposa, ele com ela se alia para simplesmente deixar o caso como está, isto é, Birdo teria se suicidado. A peça fala de uma justiça que não é nada justa, porque é pessoalista e radicada em um único homem poderoso a quem todos temem. Na peça, como no caso de Herzog, o poder vigente impede que a investigação siga até o final.

Depois de abortarem o neto, o poderoso casal sai de cena, deixando a moça sozinha no palco. Maíra, diante do morto, dá a última fala da peça:

Maíra – Sozinhos, meu amado. Já em mim não continuas, que mataram ao pai e ao filho não nascido, e de ti só restará uma lembrança proibida. Mas eu ficarei, meu amado, no centro desta praça, até que estes tempos se acabem e os homens se reencontrem no que conservarem de humano. Eu e meu sangue,

e minha fé, e minha coragem, e minha certeza, e minha dor que é só o que há de irreversível! (idem, p. 279)

Em seguida, o ferreiro entra em cena e volta a bater em sua bigorna. Dôdo observa Maíra e Aion, com desespero. O morto não foi suficientemente defendido e deverá, por ordens superiores, ser esquecido da memória dos cidadãos da aldeia. Assim termina *Ponto de partida*.

O final não é feliz, como diversos finais de peças brechtianas. Em *Mãe Coragem* (1941), por exemplo, a protagonista perde todos os seus filhos para a guerra e termina o espetáculo tendo que carregar sozinha a sua carroça. Em *A exceção e a regra*, o inquerito da peça termina de forma injusta e o patrão que assassinou o empregado não é punido. Desesperada, Chui Ta implora a ajuda dos deuses e eles não a atendem em *A alma boa de Setsuan - parábola*. São finais tristes e injustos o de todas essas peças, bem como o de *Ponto de partida*. Talvez Brecht e Guarnieri quisessem, com finais tão tristes, fazer o público refletir sobre quais as atitudes que as personagens poderiam ter tomado para que seus destinos fossem mais felizes ou, no mínimo, justos. Em *A alma boa de Setsuan - parábola*, é exatamente esse o pedido que Brecht faz ao público no epílogo da peça.

E agora, público amigo, não nos interprete mal:  
Sabemos que este não foi um excelente final!  
[...] Para esse horrível impasse, a solução no momento  
Talvez fosse vocês mesmos darem trato ao pensamento  
Até descobrir um jeito pelo qual pudesse a gente  
Ajudar uma alma boa a acabar decentemente...  
Prezado público, vamos: busque sem esmorecer!  
Deve haver uma saída: precisa haver, tem de haver! (BRECHT,  
1941, pp. 184-185)

Em síntese, *Ponto de partida* expõe uma situação trágica e complexa. Um poeta é assassinado e, em seguida, tem um suicídio forjado. Seu pai, um ferreiro, quer provar que o filho não atentou contra a própria vida, mas desiste desse objetivo, por medo de ter que lutar contra os poderosos senhores da aldeia. Dôdo viu vestígios do homicídio cometido contra o poeta e, também por medo, não defendeu o amigo. Maíra tenta lutar sozinha pela honra do amado, mas não obtém sucesso, pois a luta que ela enfrenta é difícil demais para ser lutada sozinha. O público tem material para pensar sobre as atitudes das personagens, podendo entendê-las e questioná-las. Poderá também pensar sobre o que as personagens deveriam ter feito para que a peça tivesse um final menos triste. E aí está o resultado que a estética brechtiana visava: fazer o público pensar, criar alternativas, analisar a situação apresentada. Apresentar a situação problema da fábula consiste num ponto de partida para refletir sobre situações reais análogas a ela. A exemplo do caso Herzog.

Na introdução deste artigo, vimos que Brecht ficou famoso por romper com a unidade cronológica da cena realista. Esse também é um fator em comum entre a estética brechtiana e *Ponto de partida*. A fragmentação brechtiana permeia *Ponto de partida* à medida que a peça rompe com as unidades de espaço e tempo. De espaço, devido à história acontecer na praça pública, na casa do ferreiro Aion, nos montes onde Dôdo espairose e na casa do juiz e de sua esposa. De tempo, uma vez que o período em que acontece a história não é determinado no texto e as cenas de inquérito transmutam para cenas de conversas íntimas entre as personagens repentinamente. Tanto tempo e espaço apresentam uma aura ficcional muito forte, que enfatiza o caráter de parábola do texto. Não se trata de perder o terreno concreto da mensagem, mas de inseri-la num ambiente novo e quase irreal, como se tudo se passasse num mundo distante, o que reforça a crítica política da fábula.

Entremeada de musicalidade e poesia, com um enredo que se descose aos poucos frente ao espectador, oferecendo pistas, recuando, proporcionando imagens sobre o morto e sobre as personagens, sobre os poderosos e sobre os simples, *Ponto de partida* é uma peça que aborda situações que, infelizmente, estão longe de estar resolvidas no Brasil.

## considerações finais

Procurei reconhecer recursos da estética brechtiana na dramaturgia de *Ponto de partida* e, pelas razões apresentadas ao longo da análise acima, encontrei o *gestus*, a música-gesto, a parábola e a narratividade. Tais descobertas podem estimular os leitores a conhecer um lado mais brechtiano da escrita de Guarnieri, visto que se costuma ter como referência da obra do autor o marco histórico que foi o texto *Eles não usam black-tie* (1958), que, assim como *Gimba* (1959) e *A semente* (1961), peças de Guarnieri que vieram logo em seguida, tinha uma estética mais próxima do realismo.

Tanto Brecht quanto Guarnieri foram homens de teatro preocupados com as questões sociais que cercavam o contexto histórico em que viviam. Talvez seja, portanto, a presença da estética brechtiana em *Ponto de partida* um sintoma dessa semelhança entre os dois. Afinal, não foi à toa que Brecht desenvolveu uma nova estética para seu teatro. Como já foi exposto, o objetivo do encenador alemão era fornecer um material teatral que criasse um ambiente fértil para o desenvolvimento do juízo crítico do público. Assim, Brecht conseguia levar temas políticos à reflexão da plateia. É coerente, portanto, que, carregada de pretensões políticas, *Ponto de partida* remeta à estética brechtiana.

## referências bibliográficas

ACERVO MIS-SP. *Ponto de partida – 3. parte*. Direção: Fernando Peixoto. São Paulo: Grupo Hamlet, 1985. 1 DVD (61 min.).

BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 7)

BRECHT, Bertolt. A exceção e a regra. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v. 4)

BRECHT, Bertolt. A resistível ascensão de Arturo Ui. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v. 4)

BRECHT, Bertolt. Ascensão e queda da cidade de Mahagonny. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v. 3)

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Coleção Teatro, v.6)

BRECHT, Bertolt. O círculo de giz caucasiano. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 9)

BRECHT, Bertolt. O Preceptor. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v. 4)

BRECHT, Bertolt. Os cabeças redondas e os cabeças pontudas. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Coleção Teatro, v. 5)

BRECHT, Bertolt. Quanto custa o ferro? In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 7)

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Ponto de partida*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398467/ponto-de-partida>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

FAUSTO, Carlos. A antropologia xamanística de Michael Taussig e as Desventuras da Etnografia. *Anuário Antropológico* (UnB), Brasília, v. 11, n. 1, pp. 183-198, 1987. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6382>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

FREITAS, Ludmila Sá de. (1976) *História e Dramaturgia: o caso Vladimir Herzog (re)significado por Gianfrancesco Guarnieri em "Ponto de partida"*. Dissertação (Bacharelado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

FREND, Perla et al. Arte, censura e resistência. In: FREND, Perla et al. *Arte em interação*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas (IBEP), 2013.

GRUBISICHI, Tereza. *A parábola teatral de Bertolt Brecht: tese ou antítese?* Dissertação (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Ponto de partida. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *O melhor teatro*. São Paulo: Global, 2001.

KLEINAS, Alberto. *A morte de Vladimir Herzog e a luta contra a ditadura: a desconstrução do suicídio*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

LIMA, Rafael Gazzola. Uma só prece? A canção como gesto social em Ponto de partida. *Água Viva* (UnB), Brasília, v. 3, p. 1-17, 2018.

MAGALDI, Sábado. Ponto de partida 08/10. In: MAGALDI, Sábado. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

NETTO, João Chaves. *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

OLIVEIRA, Frederico van Erven Cabala. *Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues: arquitetos da decadência*. 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2019.

PACHECO, Tania. *Um texto belo e que faz pensar*. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de abril de 1977. p. 4. (Fonte: Acervo *Jornal O Globo*). Acesso em: 01 out. 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços: 1959-1977*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PRATA, Mário. *Fábrica de chocolate*. São Paulo: Hucitec, 1979.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

TRIBUNA da Imprensa. *Show*. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1976. p. 10.

ZANOTTO, Ilka M. Um grito de alerta contra a violência. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 de setembro de 1976. p. 9.