

# A Crise do Drama em *Eles Não Usam Black-tie*: uma Questão de Classe

Iná Camargo Costa\*

**Resumo:** Gianfrancesco Guarnieri estreou no teatro brasileiro em 1958 com a peça *Eles não usam black-tie*. Assim como já ocorrera com a obra de dramaturgos europeus mais de meio século antes, nesta peça mais uma vez encena-se a crise formal do drama, na medida em que a forma se desencontra do conteúdo.

Não sendo indiferentes estes pontos de vista, observam-se no próprio texto os embates entre forma dramática e conteúdo épico, ora prevalecendo uma, ora outra.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro – teatro épico – drama.

Assim como ocorreu em outros países do mundo, cerca de meio século antes, no Brasil, a forma por excelência do teatro épico, o drama, entrou em crise quando dramaturgos começaram a escrever sobre assuntos normalmente excluídos do seu âmbito. Com a sua peça de estréia, *Eles não usam black tie*, montada pelo Teatro de Arena de São Paulo em fevereiro de 1958, Gianfrancesco Guarnieri pôs na ordem do dia a referida crise e ao mesmo tempo mudou a história do teatro brasileiro, pois pela primeira vez a classe trabalhadora aparece como protagonista de um drama.

Apoiada em autores referidos ao final desta exposição, esta análise pretende caracterizar este acontecimento que também é de ordem formal.

*Eles não usam black tie* pode ser resumida de dois pontos de vista opostos, conflitantes e igualmente defensáveis: conforme o assunto, teremos uma interpretação e outra segundo a forma, havendo interessantes choques entre um e

\* Professora no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.

outro nesta peça. Explicitando a crise da forma dramática, estes choques têm a vantagem adicional de clarificar uma das mais importantes razões dessa crise.

Começando pelo assunto, que deveria ter encontrado a sua forma apropriada, *Eles não usam black tie* conta um episódio na vida de uma família de trabalhadores favelados posta diante de um problema crucial: uma greve que vai mudar o destino de pelo menos um de seus membros. Coerente com este assunto, o dramaturgo toma a greve como eixo de sua peça, delimitando temporalmente a ação em três dias, cada ato correspondendo a um deles. Assim, no primeiro temos a constatação da necessidade dessa greve por aumento de salários e a assembléia que a aprova; o segundo ato abrange os preparativos e define as atitudes dos trabalhadores favoráveis e contrários à greve; o terceiro cobre o seu primeiro dia com resultados favoráveis aos grevistas e o castigo do fura-greve.

Por razões de economia, devemos nos restringir apenas aos personagens de primeiro plano envolvidos nesta história: Otávio, Romana, Tião, Maria e Jesuíno. Otávio é um veterano militante comunista que já esteve preso várias vezes por suas atividades políticas. Romana, sua esposa, acumula as funções de lavadeira e dona-de-casa que, mesmo sem dispor da informação política, apóia a luta do companheiro. Tião é o filho mais velho do casal que, por causa da prisão mais longa do pai, cresceu separado da família, adotado informalmente por seus padrinhos. Maria, também trabalhadora, é a noiva de Tião, que acaba de lhe revelar a sua gravidez. Jesuíno é o companheiro de trabalho de Tião e Otávio.

É Otávio quem expõe as razões da greve e critica os habituais procedimentos ilegais dos patrões quando estão em pauta os direitos dos trabalhadores, assim como demonstra a insuficiência de alguns instrumentos de luta tais como as comissões de negociação. Num sentido forte, ele expõe o raciocínio brutalista de certo tipo de militante de base do Partido Comunista Brasileiro quando, por exemplo, argumenta que as discussões sobre os crimes de Stalin ou sobre os erros dos dirigentes brasileiros são completamente irrelevantes diante do problema mais imediato do custo de vida no Brasil.

☉ Tião se define como antagonista do pai logo de início. Além de não acreditar que greves possam resolver os seus problemas, no momento o seu interesse é marcar a data de seu casamento o mais rápido possível em vista da gravidez inesperada, mas nem por isso menos bem-vinda, de sua noiva.

☉ O segundo ato apresenta-nos um genuíno achado do dramaturgo. Colocando os seus trabalhadores num *domingo* — dia de *prosear* para famílias de trabalhadores que não têm poder aquisitivo para outras formas de lazer — e às vésperas de uma greve, Guarnieri pôde selecionar, em função da greve, cenas e temas que freqüentaram aquela prosa descompromissada de quaisquer exigências de tipo dramático. E em pelo menos um caso podemos falar mesmo em desdramatização de um tema.

Comentando os acontecimentos da véspera, Romana critica as coisas que Tião disse ao pai durante uma terrível discussão, chamando-o de ingrato. Ela enumera, sem dar nenhum colorido ao discurso do filho, os principais tópicos da diatribe: a atribuição ao pai da responsabilidade pela vida difícil que levavam e a revolta com os pais por não o terem deixado continuar vivendo com os padrinhos. O feito do dramaturgo consistiu em pôr em ação uma das modalidades do efeito de distanciamento conceituado por Brecht, pois transferiu este momento do confronto entre pai e filho do seu lugar natural de um ponto de vista dramático (a noite de sábado do primeiro ato) para uma situação épica (manhã de domingo do segundo ato), onde ele é relatado com duas determinações adicionais: o relato é feito por uma testemunha (a mãe) e um dos contendores (o pai) não está presente. Com isto, ao invés de dar ao tópico um tratamento dramático, que implicaria uma fortíssima carga emocional, Guarnieri deu-lhe um tratamento épico, pois além de Romana limitar-se a um relato seco, ela critica com firmeza a incompreensão do jovem filho. Sua fala tem ainda as funções de esclarecer ao filho e ao público a sua não-neutralidade diante do conflito e a sua percepção igualmente crítica das ilusões que o rapaz ainda cultivava a respeito da vida que levou com os padrinhos.

☉ Para encerrar a conversa, Romana esclarece a Tião que seus padrinhos só o acolheram em sua casa para explorar o seu trabalho como pajem e que, se ela própria não interviesse com energia, eles nem sequer o teriam mandado para a

escola. Para ela, a prova maior do desinteresse desses padrinhos pelo futuro deste afilhado é o fato de ele não ter concluído os estudos (primários). O público brasileiro há de ter reconhecido neste argumento o registro de uma prática, ainda hoje comum, de escravidão por assim dizer atenuada, por parte de famílias de estratos médios da sociedade brasileira. Trata-se da adoção, informal, pois não é legalizada, de crianças provenientes de famílias tão pobres que preferem ceder seus filhos a vê-los passarem fome. Tais crianças trabalham duro tendo como retribuição apenas abrigo e alimentação. Pois é o fim desta experiência que Tião lamenta, mesmo lembrando-se de pelo menos um dos vexames a que foi submetido: uma surra que apanhou por se ter descuidado do bebê que pajeava. Este é um material determinante da psicologia de Tião que entretanto não tem sido valorizado por nossa crítica.

Este segundo ato tem ainda um momento dramático, a ser examinado adiante, no qual se confirma a disposição dos amigos Tião e Jesuíno para furarem a greve.

O terceiro ato é o mais movimentado, pois a greve tem início, confirmam-se os planos de Tião e Jesuíno e a expectativa de prisão de Otávio; este é libertado e Tião sofre as conseqüências de seu gesto. Romana é o personagem que cresce, sobretudo porque é ela a responsável pela libertação do marido, pelo menos na opinião dos que compareceram com ela à delegacia de polícia política.

Uma vez livre, Otávio é recebido na favela como herói. Confirmada a não-adesão de Tião à greve, ele é conduzido a um doloroso acerto de contas com o pai e a noiva, cujo resultado é a sua expulsão de casa e o rompimento com a noiva. Este desfecho, determinado pelo assunto, foi criticado porque se considerou excessivo o castigo do traidor com o argumento de que, por razões psicológicas, ao menos a noiva deveria ter perdoado o rapaz. Houve também quem interpretasse este desfecho como sinal de que o dramaturgo cedera à própria subjetividade tomando partido contra seu herói.

Tais críticas não são desprovidas de fundamento, mas para entender o problema que elas apontam precisamos ajustar melhor o foco. Na realidade, é a *forma* da exposição que não sustenta o castigo adicional de Tião. Pois se o

assunto, conforme acima exposto, adota inequivocamente o ponto de vista de Otávio, a forma expõe o de Tião, de modo que o perdão de Maria *formalmente* seria mais compreensível do que o repúdio. Isto porque *Eles não usam black tie* é um *drama*, embora mais ou menos malgrado.

Do ponto de vista formal, a peça é o drama de um jovem trabalhador em conflito com a situação em que vive. Ele está às voltas com o desejo e a necessidade urgente de se casar e foi posto diante de um dilema que vai decidir a sua vida: aderir à sua classe participando da greve ou recusá-la, buscando individualmente uma saída que consiste em apostar em seu progresso econômico individual. Nos termos da peça, a sua opção se explicita no ato de furar a greve.

Nestes termos, a reconstituição deve privilegiar os materiais irrelevantes segundo o conteúdo. Assim, a sua divisão em atos corresponde a três momentos decisivos na vida de Tião, num período de doze dias. No primeiro ato, temos a notícia da gravidez de Maria e a decisão de marcar a festa de noivado para o mesmo dia e horário da assembléia que, por esse motivo, agora assume uma função dramática de suspense e maus presságios. O segundo ato, como já observou a crítica contemporânea à peça, perde o vigor dramático, pois tem apenas a função de revelar melhor o caráter e as boas intenções, digamos assim, de Tião. E, no terceiro, ele é conduzido ao acerto de contas com o pai e a noiva porque furou deliberada e conscientemente a greve.

Como já conhecemos, pela exposição do assunto, o difícil relacionamento de Tião com os pais, restringiremos esta nova abordagem ao seu confronto com Maria e Jesuíno. No caso da noiva, temos o desenho de uma relação amorosa perfeitamente consolidada com apenas um elemento complicador: enquanto Maria não recusa a sua situação de classe e apóia resolutamente o movimento grevista, Tião recusa-se até mesmo a conversar com a noiva sobre o assunto. É aqui delineia-se a sua falha, responsável pela ruptura final: ele se engana a respeito da noiva, porque não lhe reconhece a capacidade de julgamento autônomo; tem plena confiança em que, por amor, Maria aprovará qualquer atitude sua, inclusive a de fura-greve, pois acredita que só a ele cabe decidir sobre o que é melhor para ambos.

O diálogo travado por Tião com Jesuíno, ocorrido no segundo ato, revela melhor as suas razões e, em certo sentido, o seu senso de honestidade, juntamente com as principais ilusões que Tião cultiva sobre si mesmo e sobre a vida que o espera. Seu caráter se evidencia na recusa veemente e bem argumentada à proposta de Jesuíno que consistia em furar a greve de combinação com os chefes, de modo que aos companheiros grevistas parecesse que eles não a furavam. As ilusões aparecem na defesa da ação de furar a greve de modo consciente e aberto, sem disfarces. Tião tem em alto conceito as qualidades da coragem e da integridade; para ele o importante é *tomar posição* e enfrentar as conseqüências. Neste sentido, ele é um herói dramático no sentido forte. Mas dadas as circunstâncias digamos que Tião é uma flor que nasceu no jardim errado. No seu meio, prova de coragem e integridade é lutar junto aos seus iguais *contra* os adversários, patrão, chefes e polícia. Mas em seu período de transplante para uma família de classe média Tião aprendeu a cultivar os valores da ascensão sócio-econômica individual e da independência que consiste em não dar satisfações de seus atos a ninguém. Ninguém em termos, pois no momento ele apenas não quer prestar contas aos que lhe cobram solidariedade *na luta* de classes. Ele mostra saber muito bem qual o preço cobrado pelo tipo de ascensão social que escolheu: a subserviência e a dependência de favores dos que se encontram nos estratos sociais superiores. Neste diálogo, o dramaturgo mostra que, mesmo tendo adotado formalmente o ponto de vista do seu herói, não hesita em registrar as contradições que pululam em seu discurso. Trata-se de um discurso típico daqueles adeptos da ideologia da livre iniciativa que nasceram do lado errado. Ao contrário dos críticos que viram no capítulo da adoção de Tião pelos padrinhos a adesão de Guarnieri à tese positivista segundo a qual “o meio determina o homem”, acreditamos que com ele o dramaturgo conseguiu detectar a base mais propícia ao desmascaramento das contradições do discurso liberal adotado por aqueles que *só* contam com os mecanismos do favor para afirmar a sua ilusória independência. Se isto é correto, podemos acrescentar que, recorrendo ao drama para traçar a trajetória de um personagem cujas convicções dramáticas são desmentidas pela sua própria circunstância de vida, Guarnieri evidenciou o caráter problemático dessa forma teatral.

Embora o terceiro ato recupere a tensão dramática, aqui o herói sofre uma involução, pois a cena lhe é inteiramente roubada por Romana e Otávio. Tanto que a reconstituição deste ato segundo a sua perspectiva daria magros resultados: logo que amanhece, Tião *sai de cena* enquanto Romana reina absoluta; quando ele volta informando que a greve começou bem, a notícia da prisão de Otávio rouba-lhe o foco; e após a festa cujos heróis são o pai e a mãe, ele é conduzido aos ajustes de contas que já conhecemos. Como se vê, o dramaturgo não foi conseqüente com a forma que adotou, pois aqui o assunto sobrepôs as suas exigências às da forma.

Mas se tentarmos fazer um balanço do entrelaço de exigências desta peça, verificaremos que se às vezes a forma sai prejudicada, em outras o assunto sai muito mais, pois a forma tende a se impor ao assunto, forçando-o a acomodar-se a ela.

Uma das maiores perdas sofridas pelo assunto foi decorrência da sua limitação *espacial*. Muito confiante nas possibilidades do diálogo, Guarnieri não viu nenhum inconveniente em *fixar* a ação no espaço de uma casa, ou melhor um barraco habitado por Tião e sua família. Como conseqüência, o dramaturgo obrigou-se a destinar ao diálogo todas as funções, tanto as dramáticas quanto as épicas. Nos momentos em que se trata apenas de aludir a fatos do passado, como a infância difícil de Tião, não há problemas, mas a técnica se transforma em defeito quando o assunto exigiria outro tratamento por seu próprio peso. É assim que, em *Eles não usam black tie*, todas as ações importantes do ponto de vista do assunto aconteceram *fora* de cena pela simples razão de que Guarnieri escreveu um *drama*. No primeiro ato, enquanto uma *assembléia* votava uma greve, acompanhamos *em cena* uma prosaica festinha de noivado temperada por um conflito de gerações; no segundo, enquanto Otávio e seus companheiros preparam a greve, enfrentam desde já a repressão policial e intensificam as medidas de segurança dos trabalhadores, tudo fora de cena, os membros da família conversam sobre os seus problemas; e, no terceiro ato, ao invés de acompanharmos os conflitos do início da greve na porta da fábrica, ficamos em casa com Romana às voltas com o filho menor e seus afazeres domésticos ou, então, enquanto Romana vai à delegacia de polícia política para lutar pela liberdade de Otávio, ficamos ouvindo as descul-

pas que Tião tem a apresentar a seu compreensivo cunhado. Como se vê, o estrago não poderia ter sido maior. Numa palavra: o drama expulsou de cena a luta de classes, relegando-a à condição de mero *background*. Mas ele também sai arranhado, pois tudo o que acontece em cena depende essencialmente do que se passa lá fora. A escolha dos que não usam *black tie* para protagonistas desta peça na situação imaginada e, portanto, ativamente às voltas com a luta de classes, colocou Guarnieri diante do maior problema da dramaturgia ocidental desde fins do século passado: o das formas teatrais requeridas por esse assunto. Depois que a forma do drama entrou em crise, com Ibsen e Strindberg entre outros, foram justamente os dramaturgos interessados, como Gianfrancesco Guarnieri, nos problemas e lutas dos trabalhadores, desde os naturalistas como o Gerhart Hauptmann de *Os tecelões*, os principais responsáveis pela experimentação e pelo desenvolvimento de um repertório teatral apto a encenar os seus assuntos que comprovadamente não cabem nos limites do drama burguês. Brecht é um dos últimos representantes dessa tendência internacional e sua obra de dramaturgo e teórico enfrenta com os melhores resultados conhecidos o conjunto dos problemas levantados ao longo da história do teatro épico.

Mas em 1958 Brecht ainda era assunto de poucos especialistas no Brasil e a história do movimento político e teatral que o produziu era praticamente ignorada por aqueles que fizeram a partir dos anos 40 o teatro moderno brasileiro. Neste quadro, que se explica pelo extremo conservadorismo de nossa sociedade, aliado a uma compreensão meramente ornamental da cultura e do teatro, não admira que um dramaturgo estreante, por maior que fosse o seu empenho em escrever uma peça protagonizada por trabalhadores, não conhecesse outra forma para fazê-lo senão a dramática. O teatro épico em sua versão acabada só chegaria ao Brasil alguns meses após a montagem de *Eles não usam black tie* com respostas para problemas formais que Guarnieri nem sabia existirem. Isto se deu com a encenação de *A alma boa de Setsuan*, a primeira montagem profissional de Brecht no Brasil.

Depois deste ano a dramaturgia brasileira não seria mais a mesma. Mesmo escrevendo um drama com os problemas que tentamos apontar, Guarnieri deu início ao capítulo brasileiro do teatro épico. Talvez seja exatamente por seus problemas que *Eles não usam black tie* tem tanta importância na história da dramaturgia brasileira.

**Abstract:** Gianfrancesco Guarnieri wrote *They don't wear black tie*, his first play for the Brazilian theater, in 1958. As it had already been the case for the works of European dramatists half a century before, this play enacts, once more, the formal crisis of drama as its form deviates from its content. The former adopts the point of view of the character who chooses to become a strike breaker while the latter adopts the point of view of the strikers. Once the viewpoints of form and content are antagonistic, we can see in the text itself the struggle between dramatic form and epic content.

**Keywords:** Brazilian theater – epic theater – drama.

## Bibliografia

1. Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981. 6ªed.
2. Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madri, Taurus, 1975.
3. Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro* (3 v.). Buenos Aires, Nueva Vision, 1973-76.
4. Guarnieri, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
5. Prado, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
6. Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985. 2ªed.
7. Schwarz, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
8. \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1991.
9. Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
10. Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres, The Hogarth Press, 1987.