

Memória e utopia na cena teatral brasileira

Heloisa Pontes e Sergio Miceli

A estreita relação do teatro com a memória é evidente no trabalho dos atores. Sem ela os intérpretes não poderiam representar e se inventar como “outros”. Ela está presente também quando o texto dramático apoia-se na transmutação da memória dos autores, como é o caso dos dramaturgos que selecionamos para a análise: Jorge Andrade (1922-1980) e Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). Para dar pulso cênico à reminiscência de Jorge Andrade, nas peças **A moratória** (1955) e **Rastro atrás** (1966); ou ao invento como projeção imaginada da utopia partilhada pela geração de Guarnieri, em **Eles não usam black-tie** (1958), ambos os autores utilizaram uma das técnicas do trabalho da memória: fixaram lugares e objetos para desvelá-la.¹ Nas peças de Jorge Andrade, a lembrança objetivada do descenso social de sua família impregna tanto a fala dos personagens quanto os objetos que os cercam. Antes de tudo, as casas que habitam: a do pretérito, da opulência e do mando; a do presente, modesta e sem brilho. Mas ela também se condensa na máquina de costura, que serviu de recreio à menina rica do passado e de esteio da família no descenso do presente; no relógio pendurado na sala de jantar; nos santos nas paredes. Atando significados simbólicos e relações sociais, a casa e os objetos são mais que peças de cenário. Neles se inscreve a história social da família, que é também a da classe a que pertenceu o dramaturgo: a oligarquia agrária ligada ao café.

Em **Eles não usam black-tie**, o título da peça de Guarnieri alude à indumentária de gala dos espectadores que frequentavam a companhia de maior projeção no período, o paulistano Teatro Brasileiro de Comédia, inaugurado em 1948. No traje de festa sobressaíam as insígnias vistosas da ostentação burguesa, rechaçada pelo público jovem, levemente desalinhado e afinado com o pólo mais à esquerda do campo teatral. Sucesso estrondoso, a peça ficou um ano em cartaz, garantiu uma sobrevida inesperada ao Teatro de Arena, alimentou os sonhos de uma geração sobre o potencial da cultura na transformação e reordenação das relações sociais. Por seu intermédio a classe operária entrou pela primeira vez nos palcos da metrópole, na pegada forte do drama de uma família tensionada pela greve, pelo conflito de gerações e pela luta de classes. Para dar verossimilhança à experiência social de uma classe que não era a sua, Guarnieri mesclou o imaginário de sua geração, alimentado pela militância política no Partido Comunista, à memória por procuração. E, como Jorge Andrade, fixou a lembrança imaginada em suportes expressivos: no morro carioca, na casa, nos móveis, na dicção dos personagens. Ambos se valeram das relações familiares, materializadas em lugares e objetos, para dar forma a experiências sociais mais amplas, num período em que o teatro tinha uma importância cultural e política incontestável. Tal procedimento é um indicador eloquente da intuição dos dramaturgos de que casas e relações perpassadas pela linguagem do parentesco são um microcosmo do mundo social onde se ventilam emoções represadas de molde a suscitar a entrega comovida da plateia.

A cultura brasileira vivia na década de 1950 uma conjuntura excepcional de transformação, sinalizada pelo cinema novo em gestação e pelo intrincado entrelaçamento do teatro, com o rádio e com o início da televisão brasileira. A afirmação da cena teatral moderna foi marcada não só por novos modos de conceber o repertório e o trabalho dos atores, atrizes, diretores e cenógrafos, como pelo recado político e social dos grandes dramaturgos brasileiros da época. Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Nelson Rodrigues, entre os principais, ajudaram a converter o teatro em suporte de uma renovação radical na maneira de apreender a experiência contemporânea da sociedade brasileira. Suas peças dramatizavam conflitos sociais lancinantes —o declínio das elites rurais, as vicissitudes dos

1 Frances A. Yates, **A arte da memória**, Campinas, Editora da Unicamp, 2007, pp. 11.

setores médios, o impacto da vida urbana nos costumes e nas relações familiares, a experiência da classe operária, a ascensão dos imigrantes. Nesse contexto, o palco, os diretores e os intérpretes tornaram-se os protagonistas de uma cultura cênica que foi o retrato do país no momento crucial de crise de uma velha ordem e arranque para uma nova etapa de expansão econômica e social.

Arte social, arte coletiva, arte da representação, o teatro encenado em São Paulo nesse período é inseparável da vida urbana, da sociabilidade multifacetada, da circulação em escala internacional promovida pela imigração em massa de trabalhadores entre 1880 e 1920, pela vinda de estrangeiros educados, professores e diretores de teatro, ao longo dos anos de 1930 e 1940. Laboratório voluntário e compulsório dos sonhos acalentados pela elite paulista e pelos setores médios, o teatro deu forma a assuntos que pulsavam e antecipou comportamentos que se tornariam emblemáticos no futuro. Por conseguinte, não é aleatório que a sociedade encenada no palco encontrasse ressonância na sociedade real do público.

Jorge Andrade: o trabalho da memória

A expressão, corrente entre os estudiosos, alude à matéria-prima da dramaturgia de Jorge Andrade e à carpintaria necessária para levá-la aos palcos. Da memória individual à memória grupal, a obra de Jorge Andrade constrói um “painel de quatrocentos anos da História do Brasil”, perpassado pela “busca do pai perdido, os bens e o sangue”.² A abrangência temporal enlaça o conjunto de temas abordados em linguagem teatral: os ciclos dos bandeirantes e da industrialização da metrópole paulista, a ascensão dos imigrantes, “as energias urbanas fermentando e desgastando a velha ordem agrária os conflitos de geração e de classe”.³ Daí o interesse suscitado por sua obra, maior até entre os historiadores e cientistas sociais do que entre os estudiosos da dramaturgia e da literatura, se o metro utilizado for o da publicação de estudos recentes sobre ele.⁴

Neto de fazendeiros do interior de São Paulo, nascido em 1922 em Barretos, Jorge Andrade não seguiu o destino traçado para os homens de sua classe social e teve uma socialização diversa daquela que conformava o aprendizado masculino do mando. A mãe, de mãos “delicadas como asas de borboleta”, sempre pronta a lhe infundir confiança, dividiu os cuidados com o filho com a parentela feminina que habitava a casa da fazenda: a avó materna e as tias ainda solteiras.⁵ A intimidade com o universo feminino revela-se no gosto pela leitura e nas brincadeiras. O amor que sentia pelo avô materno nutria-se de um sentimento bem diverso da solidão indefesa que experimentava diante do pai. Aferrado aos valores masculinos rígidos que governavam o mundo dos fazendeiros paulistas, o pai ausentava-se com frequência e encontrava na caça mais que passatempo dileto. Caça e masculinidade eram uma coisa só, como bem percebeu o filho ainda menino, pelas reações dele às coisas que o fascinavam: das brincadeiras infantis com as tias, às leituras e, mais tarde, quando homem feito, da profissão que escolhera —escritor de teatro. A imagem do pai “escondendo-se, nas caçadas”, da “vergonha” trazida pelo filho, ficou grudada na memória de Jorge Andrade, antes de ganhar forma dramática muitos anos depois da crise econômica de 1929 que arruinou famílias da elite agrária ligada ao café, entre elas, a dele.

A notícia da catástrofe que se abatera sobre a família ele recebeu aos sete anos e só compreendeu aos poucos. Mas a expressão de cólera, de medo, de angústia, de quase loucura, ele percebeu de imediato nos olhos e no comportamento inusitado do avô materno que ele adorava. Sempre tão seguro e enérgico, o avô passou a falar sozinho como louco, esbravejando no meio das jabuticabeiras. Que algo terrível estava no ar, o neto sentiu pelo desaparecimento das tias e pela permanência da avó na cozinha, “na beira dos tachos, como se fizesse provisões para uma longa viagem”.⁶ Ninguém olhava o avô de frente. A mãe, sempre tão solícita, mal lhe dava boa noite. Pela primeira vez na vida, o menino ouviu choro nos quartos. A descoberta de “que gente grande chorava” foi acompanhada pela sensação de desproteção. E, conforme avançava a ruína da família, pelo sentimento de solidão. A derrocada do mundo do avô e a ruína econômica e social da família serão um dos esteios da dramaturgia de Jorge Andrade. Quinze anos depois e já adulto, instalado na cidade de São Paulo, para onde se mudara com o propósito

2 Sábato Magaldi, “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, in Jorge Andrade, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 672.

3 Richard Morse, “Mito urbano e realidade”, in Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 645.

4 Para uma análise da relação entre cidade, teatro, público e sociedade, ver Christophe Charle, **Théâtres en capitales**, Paris, Éditions Albin Michel, 2008; e Heloisa Pontes, “Introdução à edição brasileira. Sociedade em cena”, in Christophe Charle, **A gênese da sociedade do espetáculo**, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

5 Jorge Andrade, **Labirinto**, Barueri, Manole, 2009, p. 25.

6 *Ídem.*, p. 78.

de cursar direito, ele usará a experiência familiar na peça **A moratória**. Escrita em 1954 e levada à cena no ano seguinte, a peça foi concebida em meio à decisão de abandonar a faculdade para dar chão ao fascínio pelo palco. O teatro ele descobriu primeiro como espectador assíduo da companhia paulista mais importante na época, o Teatro Brasileiro de Comédia, e, depois, como aluno da Escola de Arte Dramática, entre 1951 e 1954. Nela iniciou-se nas manhas da dramaturgia e aprimorou a linguagem teatral. Premiada, em 1954, como autor revelação, pelo texto **O telescópio**, foi com **A moratória** que seu nome se firmou no rol da melhor dramaturgia brasileira e se associou à linguagem moderna que estava sendo gestada em São Paulo no teatro, nas artes plásticas e nas ciências sociais.⁷ Pela mescla de condições objetivas e subjetivas, o contexto era propício para o sonho de Jorge Andrade de fazer da dramaturgia uma profissão. Entre as condições objetivas, sobressaem os novos espaços de sociabilidade e de profissionalização que se abriam em São Paulo e as alterações que se produziam em passo acelerado na estrutura social e demográfica da cidade. Em menos de três décadas, a população de São Paulo quintuplicara, passando dos 579 mil, cifra registrada em 1920, para 2 milhões e 198 mil habitantes na década de 1950. A cidade, “explodindo em número de habitantes, quebrava a sua velha carapaça quatrocentona, internacionalizando-se”.⁸

“Ao mesmo que tempo que a ordem antiga se rompia, a urbanização se processava de maneira acelerada. A decadência de todo um setor da sociedade [a oligarquia agrária] era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez”.⁹

A consequência disso era a crença partilhada no futuro e não a percepção dilacerada de um universo social fenecente, tal como desvelado pelos romancistas nordestinos. A retradução da experiência social no plano formal da linguagem se deu em São Paulo pela dramaturgia e pelas ciências sociais e não pelo romance. Paradoxalmente mais “moderna” e mais “provinciana” que o Rio de Janeiro — então capital federal do país— São Paulo se tornou o pólo modernizador do teatro brasileiro.¹⁰ A estreita relação entre o teatro, a universidade e a cidade é um dos indicadores do grau de complexidade do sistema cultural paulista. A ampliação do perfil social de recrutamento dos envolvidos com a atividade teatral e intelectual, a montagem de instituições afinadas com os ideários artísticos e científicos de ponta na época, a presença de estrangeiros, professores e diretores, tudo isso, somado, foi decisivo para a implantação de novas modalidades de trabalho intelectual, entre elas, a dramaturgia. Aplicadas à trajetória acidentada de Jorge Andrade, tais condições objetivas explicam o desvio de percurso, do direito ao teatro. Desta feita de maneira deliberada e não como resultado do solapamento do destino social de sua família em virtude da crise econômica, matéria-prima de seu teatro. A opção profissional implicou um corpo a corpo com as fraturas do passado —de sua família e de sua classe. O registro deste enfrentamento encontra-se numa das frases mais citadas de Jorge Andrade pelos estudiosos de sua obra. A recorrência é proporcional à acuidade da observação do dramaturgo sobre os motivos recônditos que o levaram à ficção e ao teatro.

Há pessoas que fazem psicanálise deitadas em sofá, pagando uma nota. Eu faço comigo, de graça, descendo a ladeira. E a verdade estampa-se inteira dentro de mim: eu fiz psicanálise, criando personagens que foram viver, no palco, os fantasmas que me atormentavam. Personagens que contam a história da minha vida — cheia de momentos felizes e também de vergonha. Há muitas coisas em minha vida pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas são as escondidas que nos atormentam, as que ficam perdidas não sei em que imobilidade, agarradas às paredes como hera, guardadas em fundo de gavetas de cômodas velhas, refletidas em caixilhos, esquecidas em álbuns fotográficos, escondidas dentro de nós.¹¹

Não fosse a escrita e o teatro, e essas coisas escondidas dentro de nós e perdidas em sua imobilidade —que são o sal e o sol da vida, pela mistura de tormento e alegria, que impulsiona para a frente quando encontra suporte, ou paralisa e até mesmo enlouquece na falta dele— teriam ficado guardadas na memória do dramaturgo. A idéia

7 Maria Arminda do Nascimento Arruda, **Metrópole e cultura, São Paulo no meio século XX**, Bauru, EDUSC, 2001.

8 Décio de Almeida Prado, “Teatro Brasileiro de Comédia revê os seus 50 anos”, in **O Estado de S. Paulo**, 10 de outubro de 1998, p.7.

9 Gilda Mello e Souza, **Exercícios de leitura**, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 110.

10 Para uma análise detalhada das razões que fizeram com que o TBC e a cidade de São Paulo assumissem essa posição proeminente, ver Tânia Brandão, **Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa**, Tese de doutorado em história defendida na UFRJ, 2 vols., 1988; Maria Arminda do Nascimento Arruda, **Metrópole e cultura**, op. cit.; David José Mattos, **O espetáculo da cultura paulista**, São Paulo, Códex, 2002; e Heloisa Pontes, **Intérpretes de la metrópoli**, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2016 [2010].

11 Jorge Andrade, op. cit., p. 171.

de que “todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” encontra sua contrapartida em **A moratória**.¹²

Graças ao encontro do dramaturgo em início de carreira, da jovem atriz em ascensão, Fernanda Montenegro (1929), e do diretor experiente, Gianni Ratto (1916-2005), o público paulista que freqüentava o teatro nos anos de 1950 pôde ver no palco a experiência objetivada da oligarquia agrária, arruinada pela crise de 1929 e pela incapacidade de reinventar-se no descenso e na cidade. Encenada pela Cia. Maria Della Costa em 1955, **A moratória** foi um marco no teatro da metrópole. Revelando um “autor prisioneiro do espaço e do tempo perdido da fazenda”, a peça dá forma às personagens que ele inventou por meio de traços condensados dos membros da família.¹³ Especialmente dos que singularizavam o avô materno. No papel de Joaquim, suas falas no momento do anúncio da moratória e da descoberta da falência material e social que recairia sobre ele e toda família, são idênticas às registradas pelo autor em **Labirinto**, misto de memória e autobiografia.

Antes de serem caracterizados com os traços da psicologia individual, os personagens de **A moratória** são “o Pai, a Mãe, o Filho, a Filha; e os atos, pensamentos e desejos que deles derivam, ligam-se menos à história isolada de cada um do que à história da propriedade a que pertencem. É a perda da fazenda que explica a revolta do pai, o fracasso do filho, a crispação subterrânea da filha, a desencantada abnegação da mãe”.¹⁴ O vigor do texto foi reforçado pela interpretação de Fernanda Montenegro, que infundiu verossimilhança e verdade cênica em voltagem máxima à protagonista da peça. No papel de Lucília, a “única personagem da família de fazendeiros que abandona a lamúria pela fortuna perdida e enfrenta com decisão a realidade”, ela ganhou a platéia e a crítica.¹⁵ Realista e avessa ao exercício complacente do auto-engano, empenhada na sobrevivência da família com o auxílio da máquina de costura que lhe serviu de hobby quando menina rica e bem-vestida, e que, no momento do descenso, tornou-se a fonte de sustento da família, Lucília expõe sem meios-tons a ruína que dilacera a todos. Lucília, a filha de uma família de elite arruinada, ao ser encarnada pela atriz, filha de operários, alçou Fernanda Montenegro a uma posição destacada na hierarquia das grandes intérpretes da época.¹⁶

A habilidade do dramaturgo para justapor o passado e o presente encontrou uma cenografia à altura na concepção do diretor Gianni Ratto, que dividiu o cenário em duas partes expostas em diagonal. Uma delas correspondia à opulenta fazenda de café de 1929; a outra, à modesta casa na cidade do presente, em 1932, sugerindo, assim, “a paralisação do tempo numa realidade superior e esmagadora”.¹⁷

O domínio técnico do cenário fazia pulsar a realidade social que o dramaturgo estampara no texto e que o diretor ajudou os intérpretes a corporificar no palco. Justapondo o passado e o presente e, ao mesmo tempo, a ambiência social retratada nos dois cenários, a peça expõe o dilaceramento da família, evitando a solução fácil da narrativa cronológica. O espectador, sabendo mais que os personagens, sobre o destino social que os espera, compreende, antes deles, as marcas e os sofrimentos impressos pela transição e declínio do universo em que se movimentam.

O tempo objetivo de declínio da sociedade agrária coabita o movimento de subjetividade das personagens, lançadas em contextos que solapam e negam o que parecia inscrito nos seus destinos sociais. Posta ao lado das figuras identificadas com a sociedade urbano-industrial, a dramaturgia [de Jorge Andrade] reproduz essa história em dilaceramento, de onde retirou a matéria viva de seu teatro, testemunho pungente de um mundo fenecente e de outro em ascensão.¹⁸

Em 1966, onze anos depois da primeira montagem de **A moratória**, Gianni Ratto levou ao palco carioca **Rastro atrás**, encenada pelo Teatro Nacional de Comédia. Nela diluem-se as fronteiras entre reminiscência e autobiografia. Acerto de contas com o passado e ceticismo em relação às potencialidades do presente, **Rastro atrás** no sentido literal significa a inesperada mudança de direção da caça. Em vez de seguir em frente, ela finge voltar atrás e deixa o rastro marcado para confundir o caçador.

12 Liev Tolstói, **Anna Kariênina**, São Paulo, Cosac Naify, 2009 [1878], p.17.

13 Gilda Mello e Souza, *op. cit.*, p. 115.

14 *Ídem*, p. 114.

15 Sábato Magaldi, “Dos bens ao sangue”, in Jorge Andrade, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed, São Paulo, Perspectiva, 1986.

16 Heloisa Pontes, **Intérpretes de la metrópoli**, *op. cit.*, pp. 244-245.

17 Sábato Magaldi, “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, *op. cit.*, p. 673.

18 Maria Arminda do Nascimento Arruda, *op. cit.*, p. 137.

No sentido metafórico, caça e caçador são o pai e o filho, os protagonistas, em quatro momentos entre 1922 e 1965, mediados pelas tias, pela avó paterna, pela lembrança da mãe morta. Ao longo da peça, Vicente é menino, adolescente, jovem e adulto. Sem qualquer preocupação com a linearidade cronológica, o menino de cinco anos cede lugar ao jovem de 23 anos, prestes a largar a casa da família, a noiva e a cidade do interior parada, modorrenta e sem perspectiva, para se reinventar na metrópole. Ele reaparece de volta, aos 43 anos, como dramaturgo reconhecido, tensionado pelas vicissitudes enfrentadas como escritor de teatro, pensado entre o ganha-pão como professor de ginásio, a oferta tentadora da televisão, a recusa em ceder ao gosto fácil do público. A urdidura da trama, construída nos desvãos da memória atormentada de Vicente, se nutre da ferocidade dos diálogos, proporcional à exasperação e à culpa entranhadas pela relação dilacerada ente o pai e o filho, que só reconciliam no final da peça.

Mas o sucesso no teatro nunca mais foi o mesmo para Jorge Andrade depois dessa peça. Apesar da crítica favorável, a montagem de **Rastro atrás** restringiu-se ao circuito carioca. O conflito entre pai e filho, no registro da culpa e do remorso, não era mais capaz de eletrizar a atenção do público jovem que tomou a cena teatral da época a partir da criação do Teatro de Arena, do Oficina e dos Centros Populares de Cultura, responsáveis pela valorização do autor nacional, pela introdução de novas convenções teatrais, e por uma nova articulação entre cultura e política no domínio da dramaturgia.

Como resultado da entrada em cena de novos grupos e de um público distinto, jovem, universitário e de esquerda, houve uma “alteração social do palco” e o teatro de repertório, que por quase duas décadas fora o espaço de projeção de Jorge Andrade, perdeu a centralidade que tivera até então.¹⁹ “Mudanças estruturais no campo artístico” correlatas à alteração do perfil social e cultural do novo público e à sedimentação do “conceito de engajamento artístico de esquerda” fizeram com que “o bom teatro, que durante anos discutira em português de escola o adultério, a liberdade, a angústia [parecesse] recuado de uma era”.²⁰

O chute inicial nessa direção foi dado em São Paulo por um jovem de 23 anos — filho de imigrantes italianos— que viera do Rio de Janeiro para dar continuidade à militância estudantil: Gianfrancesco Guarnieri. Sua primeira peça, **Eles não usam black-tie**, conforme veremos a seguir, é um marco nessa reordenação do teatro encenado na metrópole, e a prova cabal de que a dramaturgia é “a forma literária mais adequada à esfera da ação e, portanto, à ética e a política”.²¹

Gianfrancesco Guarnieri: gestação da utopia

O núcleo de lideranças atuantes no Teatro de Arena, em São Paulo, entre a fundação em 1953 e o fechamento em 1964 acuado pelo regime militar, juntou jovens profissionais egressos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (o diretor, ator e autor José Renato) e de estágios de formação no exterior (Augusto Boal), a talentosos rapazes e moças atuantes em teatro amador, socializados em sua maioria em famílias de ativistas de esquerda.²² O Arena aglutinou um punhado de gente inovadora, treinada para exercer o ofício teatral, sem prévia experiência política, e a turma do Teatro Paulista do Estudante criado em 1955, braço cultural da militância comunista no movimento estudantil. Verdadeiros coringas, uns e outros dispostos a exercer as principais atividades na divisão do trabalho imperante no teatro profissional do período: atores, encenadores, autores e empresários. Tiveram de lidar com essa “vocação” polivalente, em momento de mudança no arcabouço do teatro profissional no país, sem poder contar com a fortuna que viabilizara o mais bem-sucedido empreendimento na cena paulistana, o Teatro Brasileiro de Comédia.

Não obstante, os desafios enfrentados pelo pessoal do Teatro de Arena estavam referidos ao modelo de excelência do chamado teatro burguês. O espaço em arena fora em parte determinado pelo acanhamento do prédio sede da trupe, mas era também uma alternativa promissora de arriscar experimentos fora do palco italiano. O ecletismo do repertório nos primeiros anos —mesclando comediôgrafos medianos (Achard, Puget), contemporâneos

19 Roberto Schwartz, **O pai de família e outros estudos**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 62.

20 Marcos Napolitano, “A arte engajada e seus públicos, 1955-1968”, in **Estudos Históricos**, n° 28, 2001; Roberto Schwartz. *op. cit.*, p. 81.

21 Carl Schorske, **Viena fin-de-siècle**, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 40.

22 A respeito do Teatro de Arena, consultar Sábado Magaldi, **Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo**, São Paulo, Brasiliense, 1984; Izaías Almada, **Teatro de Arena**, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004; Sérgio Roveri, **Gianfrancesco Guarnieri, um grito solto no ar**, São Paulo, Imprensa Oficial, coleção Aplauso, 2004; e a revista **Dionysos** (1978).



provocativos (Tennessee Williams, O'Casey, Pirandello), clássicos (Molière, Martins Pena) e autores de bulevar (Mirbeau, Feydeau)— seguia de perto o receituário de êxito no TBC. Nenhum dos autores nacionais encenados no período de arrancada (José Renato, Augusto Boal, Silveira Sampaio) estourou na recepção crítica ou na bilheteria. De início, o pessoal de esquerda parece ter se acomodado a certa rotina de sobrevivência, tentando infundir carga política em textos de denúncia social (Steinbeck). O retumbante sucesso de público e de crítica logrado pela montagem de **Eles não usam black-tie** (1958), de Guarnieri, alterou radicalmente o balanço de forças no interior do grupo e, no rescaldo, as prioridades: em lugar da aposta num repertório eclético encenado com surpresa em espaço de arena, o rendimento dramático e a feição estética se punham doravante a reboque do recado doutrinário.

As biografias em contraponto de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho permitem restituir o universo de experiências que estão na raiz do projeto político e intelectual da geração a que pertencem. Ambos conciliaram exigências culturais contraditórias: valeram-se do manancial de recursos técnicos e da carpintaria dramática que aprenderam desde moços para trazer à cena um retrato verista e pungente das vivências de trabalhadores idealizados, fora de sua rotina, sobre os quais possuíam apenas as coordenadas de existência hauridas no convívio com militantes veteranos e na literatura de esquerda.

No plano pessoal, a adoção na íntegra do modelo paterno de conjugação entre atividades profissionais de criação artística e a militância em organizações de esquerda marcou a fundo a dramaturgia de ambos. Convém atentar ao contexto abrangente: as circunstâncias de explosiva transformação que moldaram as mídias nascentes na incipiente indústria cultural, no eixo Rio-São Paulo. Assim como Guarnieri crescera ouvindo e assistindo a encenações de ópera, a cargo de companhias italianas de primeira, Vianinha logo se familiarizou com o trânsito entre os estilos dramáticos que eram as fontes de sustento da família. Filhos de artistas a braços com oportunidades e desafios timbrados pelo conjunto de mudanças que afetava a atividade cultural profissional. Herdeiros trunfados de veteranos reconhecidos na corporação artística.

Nascido em Milão, em 1934, Gianfrancesco era filho único de músicos italianos, o maestro Edoardo Guarnieri e a harpista Elsa Martinengui Guarnieri. A exemplo de tantos outros artistas europeus aqui chegados durante a segunda guerra, ora perseguidos por razões políticas, ora ameaçados pelo desemprego, ou movidos pela junção de tais dissabores, a mãe aceitou, em 1936, o convite para trabalhar na Orquestra Sinfônica Brasileira (RJ); em seguida, o pai foi chamado a reger. Logo o maestro se filiou à base carioca do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Decerto influenciado pelos afazeres dos pais, Gianfrancesco teve educação diferenciada e um tanto dissonante das crianças de idêntica condição social: freqüentava as matinês de ópera no Teatro Municipal carioca, as comédias nos teatros da Cinelândia e os filmes do neo-realismo italiano. Cresceu num círculo de sociabilidade que reunia artistas e profissionais ligados à atividade musical; falava italiano em casa e na escola comunitária. Fez o curso primário no Liceu francês, onde aprendeu o idioma; no secundário, participou de num grupo de teatro, para o qual redigiu uma peça aos 14 anos.

Nascido em junho de 1936, no Rio de Janeiro, Oduvaldo Vianna Filho era fruto do segundo casamento do pai, o dramaturgo Oduvaldo Vianna (1892-1972), com Deocélia Vianna.²³ O pai de Vianinha estreou em 1917, com a montagem fracassada do texto **Amigos de infância**, terceiro colocado num concurso carioca de comédia. Oduvaldo pai era um polígrafo experiente dos gêneros dramáticos em voga: escrevia peças de teatro, roteiros de cinema e novelas de rádio, dirigia filmes, mas garantia o ganha-pão acumulando empregos na imprensa, no rádio e na televisão, alto funcionário a serviço da rede Associadas, de Assis Chateaubriand. Até 1945, os pais de Vianinha eram simpatizantes do PCB e cumpriam as tarefas inerentes a tal envolvimento, angariando donativos e organizando festas para coleta de recursos. Uma vez legalizado o partido em 1945, o casal se filiou à organização. O secundarista Gianfrancesco colaborou numa publicação da juventude comunista, o jornal **Novos Rumos**, fazendo entrevistas e traduções do italiano e do francês. Após ter sido aprovado no supletivo, voltou ao Franco-Brasileiro para o curso normal e de imediato se envolveu no movimento estudantil secundarista, nomeado presidente da Associação Metropolitana de Estudantes Secundários e vice-presidente da União Nacional dos Estudantes

Secundários. Com a família instalada em São Paulo, desde 1953, ele chegou à cidade já unguído como secretário-geral da União Paulista dos Estudantes Secundários; militava como clandestino na Juventude Comunista, e acabou promovido pelo PCB como responsável pela formação de células.

23 Ver as memórias de Deocélia Vianna, **Companheiros de viagem**, 1984.

Após a cassação do partido por Dutra em 1947, a casa dos Vianna se converteu em ponto de reunião dos comitês estadual e central do partido. Aos 14 anos, Vianinha, que cursara o primário em colégio público, e fazia o secundário no Mackenzie, ingressou na União da Juventude Comunista, cujos integrantes procediam em maioria de uma classe média instruída; aos 17 anos, se matriculou na Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, curso que abandonaria no terceiro ano. No ano seguinte, começou a fazer teatro amador. Guarnieri e Vianinha foram fundadores do Teatro Paulista de Estudante, com a bênção do encenador e estudioso italiano Ruggero Jacobi.²⁴ Por alguns anos, as carreiras de ambos avançaram em paralelo: se casaram com colegas de palco (Gianfrancesco com Mariuza Vianna, prima de Vianinha; este com Vera Gertel, também filha de militantes comunistas), trabalharam como atores em sucessivas montagens do Teatro de Arena e se lançaram precocemente como autores inovadores, logo festejados e premiados. O teatro se tornou a razão da vida afetiva e profissional.

Peça em três atos e seis quadros, **Eles não usam black-tie** estreou em fevereiro de 1958, com direção de José Renato e produção do Teatro de Arena.²⁵ Conforme testemunho do autor, ele teria escrito o texto em menos de um mês, em 1956, com apenas vinte e um anos. A peça e a encenação inauguram um novo ciclo do teatro brasileiro, ao introduzir no palco os conflitos de classe numa sociedade urbano-industrial em processo acelerado de expansão. O eixo da tensão dramática gira em torno do conflito geracional entre o pai operário (Otávio), convicto de sua lealdade à classe trabalhadora, e o filho (Tião) que se insurge contra as diretrizes de uma greve que lhe parece pôr em risco suas expectativas de mobilidade social.

A narrativa cortante transita entre o ambiente doméstico e as vicissitudes do embate político-sindical. A greve é o estopim de um duplo enfrentamento: de um lado, entre os operários, o patronato, a polícia; de outro, o entrevero da firmeza dos pais com a contestação filial. Enquanto a armação e o desfecho da greve alicerçam o andaime narrativo, o conflito entre pai e filho arreventa a solidariedade do grupo e fisga a emoção do espectador. O fio desencapado da tensão em cena se escora na resistência à greve explicitada pelo filho, que enxerga aí um embaraço a um projeto de vida mais confortável. A postura do filho se fortalece, no plano cênico, pelo fato de que sua mulher (Maria) está grávida. Tal circunstância qualifica e avaliza sua conduta fora de esquadro. O Tião, pai virtual, responsável, amoroso, como que se sobrepõe aos deveres filiais de um jovem operário já feito homem. A adesão do público às razões invocadas pelo filho encontra assim respaldo na tessitura multifacetada do conflito. O confronto entre uma ética coletivista, comunitária, compartilhada, e uma atitude individualista, é o combustível que move tanto os mais velhos, identificados por inteiro com os de baixo, como os moços que vislumbram a chance de se livrar das servidões da classe operária. O desfecho dilacerante do enfrentamento não salva ninguém e faz os protagonistas pagarem de algum modo. A intolerância paterna sinaliza a rigidez da integridade e a insubordinação filial traz respiro a constrições até então mandatórias. Instado a sair de casa e dar provas de irrestrita adesão àquele microcosmo antes de poder ser readmitido aos seus — os pais, os amigos e a mulher—, o sacrifício do filho desarruma expectativas de correção política e incendeia o coração da platéia. Não fora tamanho desacerto de conduta, não haveria salvação fora do destino coletivo. O projeto de mobilidade está condenado à solidão e ao rechaço dos iguais, mas o risco de agir de modo voluntarista acende um pavio de esperança. As cenas coloquiais, na intimidade doméstica, se alternam com os piques de tensão entre os personagens, registros que garantem a fluência do relato e a verossimilhança do drama.

A idade do autor e a restrita experiência de vida se fazem sentir de modo eloqüente. O cenário escolhido evidencia o teor das dificuldades enfrentadas por Guarnieri ao lidar com um universo social radicalmente distinto do seu. A peça original se passa num morro do Rio Janeiro, cujo imaginário como reduto do "autenticamente" popular, alimentado pelo cinema novo e pela música, era partilhado também pelo jovem Guarnieri em sua tentativa de recriar nesse ambiente carioca que ele conhecia de esguelha, os personagens populares indispensáveis à trama em torno da greve. O apelo ao pitoresco não fora impensado; a favela era o único reduto sobre cujas feições genéricas o autor se sentia autorizado a discorrer. A linguagem mobilizada pelos personagens destoava, porém, daquela utilizada pelos habitantes do morro que, por sua vez, pareciam um tanto deslocados no enredo de uma greve organizada. Conforme declarações do próprio autor, ele teria insuflado nos personagens da favela retalhos de experiência e impressões pessoais que havia retido de sua vivência de menino com a empregada doméstica na casa dos pais. Por conta dos afazeres profissionais dos pais, ficava todo o tempo em sua companhia, e assim teve a oportunidade de conhecer cortiços e entrar em contato com outras figuras de condição modesta.

24 Berenice Raulino, **Ruggero Jacobi**, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2002.

25 Cfr. Gianfrancesco Guarnieri, **Eles não usam black-tie**, 12ª. ed., 2001. Ver também Décio de Almeida Prado (org.), **Gianfrancesco Guarnieri, o melhor teatro**, São Paulo, Global Editora, 2001.

Já o filme de Leon Hirzsmann, que estreou em 1981 com o mesmo título da peça de Guarnieri, trasladou, com acerto, o ambiente da trama para um bairro operário da região paulista do ABC.²⁶ Tal decisão revigorou a força do texto, a crueza dos personagens, a ferocidade dos conflitos, ainda mais porque o filme foi rodado logo depois da belicosa greve dos metalúrgicos no ABC, em 1979. No filme, quase tudo adquire fortíssima verossimilhança: cenário e figurinos; a doida e pungente interpretação de Fernanda Montenegro no papel de Romana; o contraste coreográfico entre a movimentação coletiva do movimento grevista e o caminho individualista trilhado por Tião.²⁷ O enfrentamento com o regime militar modelou a conduta subsequente do movimento sindical, redefiniu as relações da intelectualidade com os reclamos da classe trabalhadora e impôs novos rumos às negociações entre os principais atores políticos naquela conjuntura. A pegada política do filme é incomparável à da peça pelo fato de haver aberto um diálogo escancarado com o caldeirão de conflitos na época. Na virada da década de 1950, a ressonância política da peça incendiou as disposições messiânicas de um público universitário, no apogeu da esperança desenvolvimentista atizada pelo governo Juscelino. O filme, por sua vez, replicou sem disfarce a resistência de um setor em pólvora da classe operária.

Embora não tenhamos assistido à montagem de estreia da peça, no Teatro de Arena, podemos imaginar o quão postiço deve ter soado o desempenho de diversos atores na pele de personagens do povo. A maratona de exercícios vocais de Eugenio Kusnet não deve ter disfarçado o acento forasteiro no papel de Otávio, dicção que sem dúvida reforçou o feitio stalinista do pai na versão teatral; o *pathos* transmitido por Lélia Abramo remediou com grandeza a condição humana da figura materna (Romana) sem dar conta do abandono e do desconsolo na condição operária. Os sentimentos de identificação suscitados pelo par romântico vivido por Guarnieri e Miriam Mehler tinham muito mais a ver com a hexis corporal desse casal bem cuidado, gente bonita semelhante a tantos outros na platéia, socialmente plausível, mas inviabilizado no espaço cênico. Não obstante, esses intérpretes — rebentos de famílias de imigrantes italianos e judeus — faziam transbordar em cena a seiva transformadora daquela emergente sociedade paulista. Nas palavras de um espectador e crítico da primeira montagem, “as inadequações dos atores foram sem dúvida superadas pela sinceridade do texto, que os envolveu no seu clima comunicativo”.²⁸ Eis algumas evidências que sinalizam a distância quase insuperável entre o mundo da classe operária e o microcosmo culto da classe média urbana em que se situava o autor.

Eles não usam black-tie é o desaguadouro de tudo que sentia o jovem autor, a súpula de experiências de militância, familiar e pessoal, os horizontes e valores da utopia política que norteava a conduta daquela geração de artistas de esquerda. O personagem do filho (Tião) condensa, de fato, os dilemas e impasses com que então se defrontavam o autor e seus pares. A peça-síntese da visão de mundo de esquerda constitui o auto-retrato de sua experiência pessoal, do itinerário convulsivo daquela geração de dramaturgos, encenadores e atores. Diríamos mesmo que o espetacular sucesso da peça e do espetáculo se deveu muito ao transe emotivo que desencadeou na platéia. O imaginário progressista daquele público de classe média cultivada encontrou no drama operário, e no desenlace inesperado, surpreendente, uma gama de experiências que se prestava de modo ideal como espelho projetivo de suas próprias idiossincrasias e contradições. Havia a simultaneidade de dois experimentos: em cena, uma reconstrução um tanto chapada do mundo social operário; na platéia, o tumulto de emoções desconstruídas dos espectadores de coração partido entre confortos e sonhos. Essa involuntária viagem memorialística enquadrava o recado nas coordenadas da ortodoxia doutrinária e deixou vaziar o desarranjo existencial e afetivo na modelagem de Tião, *alter ego* do dramaturgo. Não fora o escape emocionante proporcionado pela conduta de Tião, o rendimento dramático do texto teria se esvaziado. A ortodoxia doutrinária teria prevalecido sobre os desvãos do psiquismo.

Embora o autor não conhecesse de perto as circunstâncias de vida e trabalho da classe operária naquele ciclo modernizante do país, a peça empreende um resgate mítico oscilante entre o que poderia e o que deveria ser essa experiência de desdita social. Poder-se-ia sobrepor à narrativa em cena uma toada em surdina dos impasses com que estava se defrontando toda uma geração de intelectuais e artistas, originários de famílias de classe média ilustrada. Esses jovens entusiastas, cem por cento politizados, se viram de repente balançados entre os

26 Leon Hirzsmann, **Eles não usam black-tie**, 1981, 35 mm, 134 minutos.

27 Enquanto a peça se passa inteira num barraco de morro, o filme alterna tomadas no interior da casa operária a cenas externas, ora envolvendo os grevistas e a repressão, ora a conversa amorosa de Tião e Maria na rua, ora o rompimento final entre pai e filho no terreno da casa.

28 Sábato Magaldi, **Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo**, *op. cit.*, p. 32.

privilégios de classe e as incitações ao engajamento conseqüente em que haviam sido educados. A peça de estreia de Guarnieri é uma oportunidade de baldeação entre os imperativos de reprodução corporativa de herdeiros talentosos e os devaneios progressistas em prol de um mundo social justo e equânime. Guarnieri e Vianinha enxergavam o teatro a serviço da causa popular — como instrumento de luta social e ideológica; na falta de um público operário, saturaram de política uma dramaturgia endereçada a uma audiência universitária, de jeans, camisetas coloridas, casacos e botas de couro, cúmplice do *habitus* vigente de esquerda. A indumentária urbana da mocidade acabou incorporada às roupas de cena.

Epílogo

A dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri e de Jorge Andrade sintetiza representações inquietantes de uma sociedade em fogo morto sobre a qual sobrevém a lufada de energias impulsionadas pelos grupos emergentes. Enquanto o “quatrocentão” Andrade remexe as feridas dos abastados de ontem, o “italianinho” Guarnieri fabrica uma classe operária povoada pelo ideário dos setores médios em ascensão. A derrocada da economia cafeeira engolfou proprietários, linhagens, estilos de vida, critérios de prestígio, valores e certezas; a gênese da metrópole fabril carecia de mão-de-obra qualificada, de consumidores, de novas entidades corporativas, de enfrentamentos e utopias. A cena teatral paulistana abrigava o adeus à civilização do café e a exaltação da sociedade urbano-industrial.

Referencias Bibliográficas

- Almada, Izaías, **Teatro de Arena**, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.
- Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed. ampliada, São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , **Labirinto**, Barueri, Manole, 2009.
- Arantes, Luis Martins, **Teatro da memória**, São Paulo, Ananablume/Fapesp, 2001.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento, **Metrópole e cultura, São Paulo no meio século XX**, Bauru, EDUSC, 2001.
- Brandão, Tânia, **Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa**, Tese de doutorado em história defendida na UFRJ, 2 vols., 1988.
- Charle, Christophe, **Théâtres en capitales**, Paris, Éditions Albin Michel, 2008.
- Depoimentos VI**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Secretaria da Cultura, Serviço Nacional do Teatro, 1982.
- Dionysos**, nº 24 (número especial dedicado ao Teatro de Arena), Rio de Janeiro, MEC-DAC-FUNARTE-SNT, 1978.
- Guarnieri, Gianfrancesco, **Eles não usam black-tie**, 12ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- Guzik, Alberto, **TBC: cônica de um sonho**, São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Maciel, Diógenes Vieira (org.), “Dossiê em homenagem a Jorge Andrade”, in **Fênix- Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 2, ano II, nº 4, 2005.
- Magaldi, Sábato, “Consciência privilegiada do teatro”, in Prado, Décio de Almeida, **Apresentação do teatro moderno brasileiro**, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, in Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , **Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo**, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , “Dos bens ao sangue”, in Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed, São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Mattos, Davi José, **O espetáculo da cultura paulista**, São Paulo, Códex, 2002.
- Mello E. Souza, Gilda, **Exercícios de leitura**, São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- Montenegro, Fernanda, **Viagem ao outro: sobre a arte do ator**, Rio de Janeiro, Fundacen, 1998.



- Morse, Richard, "Mito urbano e realidade", in Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Napolitano, Marcos, "A arte engajada e seus públicos, 1955-1968", in **Estudos Históricos**, nº 28, 2001.
- Pontes, Heloisa, **Destinos mistos**, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , **Intérpretes de la metrópoli. Historia social y relaciones de género en el teatro y en el campo intelectual en San Pablo, 1940-1968**, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2016 [2010].
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , "Introdução à edição brasileira. Sociedade em cena", in Charle, Christophe, **A gênese da sociedade do espetáculo**, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- Prado, Décio de Almeida Prado (org.), **Gianfrancesco Guarnieri, o melhor teatro**, São Paulo, Global Editora, 2001.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , "Teatro Brasileiro de Comedia revê os seus 50 anos", in **O Estado de S. Paulo**, 10 de outubro de 1998.
- Raulino, Berenice, **Ruggero Jacobbi**, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2002.
- Ridenti, Marcelo, **Em busca do povo brasileiro**, Rio de Janeiro, Record, 2000.
- Roveri, Sérgio, **Gianfrancesco Guarnieri, um grito solto no ar**, São Paulo, Imprensa Oficial, coleção Aplauso, 2004.
- Sant'Anna, Catarina, **Metalinguagem e teatro**, Cuiabá, EDUFMT, 1997.
- Schorske, Carl, **Viena fin-de-siècle**, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Schwartz, Roberto, **O pai de família e outros estudos**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- Tolstói, Liev, **Anna Kariênina**, São Paulo, Cosac Naify, 2009 [1878].
- Vianna, Deocélia, **Companheiros de viagem**, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Yates, Frances A., **A arte da memória**, Campinas, Editora da Unicamp, 2007.