

RESUMO/ ABSTRACT

ELES NÃO USAM BLACK-TIE: A FORMA COMO CONTEÚDO HISTÓRICO-IDEOLÓGICO

O presente artigo analisa comparativamente a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1958) e o filme homônimo (1981) com direção de Leon Hirszman. Demonstramos que há uma dicotomia no texto de Guarnieri que se equilibra na configuração da forma interna da peça teatral e, verificamos que, na transposição da linguagem teatral para a linguagem cinematográfica, e pelas opções da adaptação em momentos diversos de nossa história política, essa balança se desequilibra. Desta forma, percebemos como, a partir de nossa matéria estética, podemos compreender o nosso devir histórico.

Palavras-chave: teatro; cinema; história; arte e política.

ARENA AND THE ENGAGEMENT IN MODERN BRAZILIAN THEATRE

The present article analyses comparatively the play *Eles não usam black-tie*, by Gianfrancesco Guarnieri (1958), and the homonym movie (1981) with the direction of Leon Hirszman. We demonstrated that there is a dichotomy in Guarnieri's text that balances in the internal shape configuration of the theatrical play and we verify that in the transposition from the theatrical language to the cinematographic language, and by the adaptation options in several moments of our political history, this scale unbalances. In this way, we noticed how from our esthetic matter we can comprehend our historical obligation and that even with the same content, the works are different in their formal options, in other words, modifying the way of the presentation of the contents, we modify the content itself.

Keywords: theater; cinema; history; arts and politics.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE: A FORMA COMO CONTEÚDO **HISTÓRICO-IDEOLÓGICO**

Berilo Luigi Deiró Nosella

Doutorando em História e Historiografia do Teatro pelo PPGT – UNIRIO.

Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP

luigidn@terra.com.br

[...] este objeto não consiste apenas em trazer à luz só as crises políticas do passado, as aventuras guerreiras e diplomáticas de outrora, em estudar perpetuamente o Estado e os Estados, mas, sim, o Homem, desde o início o homem, homem que age, aflito, sofrendo e trabalhando, criando estes magníficos encantamentos de arte e literatura, construindo, á medida de suas necessidades, as grandes religiões e as grandes filosofias, dotando-se, mental e sentimentalmente, de um futuro humano que possa projetar para além de si mesmo e que o leva a libertar-se de seus humildes princípios de bruto, de pobre, mal dotado pela natureza, inferior a tantos brutos, poderosos, ferozes e bem armados.

Lucien Febvre

1958

A vida é de certa forma não-dramática. Ela não conhece sim ou não, branco ou preto, tudo ou nada.

Bertolt Brecht

Walter Benjamin, em uma conferência proferida em 27 de abril de 1934, no Instituto para o Estudo do Fascismo (BENJAMIN, 1994), propõe um debate em torno da questão do “lugar” do autor da obra de arte (seja ela literária, teatral, fotográfica ou musical) na sociedade da época e sua possibilidade de interferir nessa sociedade. Para dar início a sua reflexão, Benjamin analisa a discussão entre forma e conteúdo, criticando o próprio debate sobre as relações entre essas categorias, enquanto categorias independentes, como um “debate estéril”. O que Benjamin procura estabelecer no início de sua reflexão, como pressuposto para desenvolver todo o debate do texto, é uma maneira de se olhar para a obra literária que integre dialeticamente as categorias de forma e conteúdo. Afirma o autor que toda obra é um conteúdo que se apresenta numa forma, e que as relações de análise, e por que não dizer de julgamento, devem considerá-las em conjunto numa relação dialética em que a forma é também conteúdo. Considera Benjamin que uma obra de arte literária só existe enquanto forma e que essa forma só se manifesta a partir de um conteúdo. Para concretizarmos mais o pensamento de Benja-

min, poderíamos afirmar sem medo que esse “conteúdo” aqui expresso pelo autor, liga-se diretamente com a “matéria” a partir da qual a obra se origina, e esta diz respeito diretamente às relações que a obra em questão apresenta, e se baseia, com o meio do qual ela se origina.

Esse pressuposto de análise apresentado por Benjamin também se mostra como pressuposto no presente texto. Não se trata aqui de debatê-lo conceitualmente, apenas de traçar linhas de filiação teórica para desenvolver a análise que se pretende da obra *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, a partir da hipótese de que há, internamente à obra, uma dicotomia formal e conteudística que se relacionam como duas linhas paralelas que (ao contrário do que aprendemos na geometria) se cruzam no momento do desenlace dramático do texto. Procuraremos demonstrar rapidamente como essas paralelas presentes no texto de Guarnieri, mesmo que possamos considerar a tendência do autor a uma delas, se equilibram com pesos iguais na configuração da forma interna da peça. Comparativamente, e para verificarmos essa estrutura, analisaremos o filme *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman, realizado quase 30 anos depois, a fim de perceber como, na transposição formal da linguagem teatral para a linguagem cinematográfica e pelas opções da adaptação, essa balança se desequilibra. Assim, nesta análise comparativa procuraremos demonstrar como, com mesmos conteúdos, as obras se diferenciam nas opções formais, ou seja, que modificando a forma como apresentação dos conteúdos, modifica-se o próprio conteúdo de uma obra, retornando e concordando com o pressuposto de Benjamin acima apresentado.

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita, precisamos apresentar um outro pressuposto fundamental para o texto que aqui se desenvolve. Na tradição dos estudos literários alemães, que remontam a Hegel, Lukács e finalmente ao próprio Benjamin, há uma tradição de divisão da produção literária em gêneros, em que a cada um dos gêneros corresponde, para os alemães, um âmbito da vida real, uma dimensão da vida¹. A tradição alemã dividiu as nossas experiências no mundo em três dimensões, às quais correspondem três gêneros literários. A dimensão da interioridade, da subjetividade, corresponde ao gênero lírico. A dimensão pública, da vida coletiva, ou seja, a esfera da política, dos negócios, das guerras, corresponde ao gênero épico. E a terceira dimensão, que corresponde ao âmbito da vida privada, quer dizer a família, os amores, corresponde ao gênero dramático. Estes pressupostos teóricos são claramente incorporados pelos teatrólogos alemães, principalmente Piscator e Brecht, na definição do conceito de teatro épico.

¹ HEGEL, *Cursos de Estética, volume IV: a poesia*, principalmente os capítulos sobre “As diferenças do gênero da poesia” (p. 79-218).

Ir até o pensamento alemão para falar de um texto teatral brasileiro (considerado tão profundamente brasileiro) não é, como poderia parecer, virtuosismo intelectual. A peça *Eles não usam black-tie* é escrita por volta de 1955 e 1956, porém preferimos considerar, mais precisa, a data de estreia da mesma em 1958 no Teatro de Arena em São Paulo. Além da maior precisão com relação à data, o Teatro de Arena é um grupo cujas propostas e processos artísticos e produtivos se ligam diretamente a essa peça tanto como marco histórico quanto filiação ideológica. O Teatro de Arena buscava, fundamentalmente, estabelecer um tipo de encenação (e aí se integravam princípios de interpretação, concepção cênica e dramaturgia) propriamente brasileira, na melhor tradição do nosso Modernismo². O texto, *Eles não usam black-tie*, nasce em concordância com o projeto do Arena, de dentro de um Seminário de Dramaturgia promovido pelo grupo, a fim de encontrar esse “texto nacional” num processo que pressupunha o coletivo. Assim somos levados a acreditar que, mesmo tendo saído dos punhos pessoais de Guarnieri, até a estreia em 1958, o texto provavelmente sofreu modificações e sugestões de importantes profissionais ligados ao Arena, como Augusto Boal, José Renato ou Chico de Assis. A própria decisão de encenar esse texto se dá nessa direção. Em 1958, o Arena passava por dificuldades financeiras sérias e já se sabia que não haveria meios de mantê-lo. Dentro desse quadro, o diretor José Renato, um dos principais fundadores e diretores do grupo, decide montar o texto de Guarnieri afinal; se o Arena terá de acabar, que termine com um texto que expresse de forma completa as motivações mais profundas do grupo³. Fizemos esta breve apresentação do Teatro de Arena primeiro para mostrar que o texto em questão não é um texto qualquer escolhido para ser montado pelo Arena, e sim um texto que se vincula muito diretamente com o grupo enquanto motivações estético-ideológicas de produção, uma vez que nasce no seu interior. E vale afirmar que é com essa montagem que o Teatro de Arena tem seu “estouro” de público. A peça acaba permanecendo mais de um ano em cartaz e o grupo, que estava fechando, se estabelece como uma das referências fundamentais

² Um dos muitos aspectos da peça *Eles não usam black-tie* condizentes com as aspirações nacionais-populares do Arena, que não condiz aprofundarmos nesse trabalho mas me parece importante citar, é o uso da linguagem oral, coloquial nos diálogos da peça: “A questão da linguagem, como forma de expressão desse “nacional-popular” pretendida pelo *Arena*, trouxe para o palco a chamada “linguagem do povo”; o que para eles significava tentar colocar nos diálogos a maneira “real” das chamadas “classes populares”, como se expressavam, desrespeitando todas as regras gramaticais e recheando os diálogos de gírias e maneirismos como forma de alcançar esse objetivo” (PASCOAL, 1998, p. 63).

³ “... quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise, que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu como canto de cisne mesmo montar *Eles não usam black-tie*. Ele dizia: “Vamos fazer o *Black-tie*, porque já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional. Podemos fazer um espetáculo razoável” (GUARNIERI, “Depoimentos ao SNT”. In: ALMEIDA, 1981, p. 65).

do teatro nacional até por pelo menos mais dez anos, só saindo de cena por conta do endurecimento da ditadura em 1968. A segunda razão desta apresentação é afirmar a filiação teórica do Arena a um diretor e teórico de teatro alemão, que citamos como fundamental na definição de teatro épico, que é Erwin Piscator, e, claramente, por meio deste, à experiência do *Volksbühne* alemão enquanto modelo de um coletivo de produção teatral na forma de cooperativa com seu público, onde, por meio de assinaturas, este se filia ao coletivo teatral afirmando uma relação de aprovação estética e ideológica que vai além da compra avulsa de ingressos numa noite de espetáculos. Dessa forma, mesmo que não haja evidências de uma influência formal direta do modelo do Teatro Épico alemão no texto de Guarnieri, ficam aqui, nas relações mais amplas do coletivo Teatro de Arena, de onde nasce o *Eles não usam black-tie*, justificados os pressupostos apresentados no início do texto. E assim, iniciemos a análise do texto propriamente dito.

Eles não usam black-tie é uma peça de teatro que estruturalmente se divide em três atos, tratando do dilema entre um pai, Otávio, e um filho, Tião, que, a partir de visões diferentes do mundo em relação à sua condição de classe, fazem escolhas divergentes e consolidam uma ruptura na relação familiar, pai e filho, que os uniria para além das convicções políticas. O texto apresenta a trajetória, as ideias, as angústias e motivações e, conseqüentemente, as escolhas dos dois personagens antagônicos, chegando ao desenlace no confronto dessas duas forças. Sendo assim, poderíamos resumir dizendo que a peça trata de uma família, moradora de uma favela do Rio de Janeiro, que tem sua subsistência garantida pelo trabalho de operário numa fábrica exercido por Otávio e Tião (pai e filho). Dentro desse quadro, o texto tem como eixo central da história e do conflito a realização de uma greve na fábrica em questão. Otávio é um velho militante sindicalista, que já passou por várias lutas pela classe operária, inclusive tendo vivido um período preso por conta de suas atividades militantes. Nesse período de prisão de Otávio, o filho, Tião, é mandado à cidade para ser “educado” pelos padrinhos, dada as condições de miséria em que se encontra a família. Fazem parte dessa família a mulher de Otávio, e mãe de Tião, Romana, e o irmão Chiquinho. Paralelamente a essa história, uma personagem externa à família, mas que se integra a ela, é Maria, namorada, que se tornará noiva, de Tião. Aqui se apresenta o outro núcleo formal interno da peça, a história de Tião com Maria. São também personagens fundamentais na peça Terezinha, uma moradora da favela, “namoradinha” do filho mais novo, Chiquinho, e Jesuíno, operário da fábrica e amigo de Tião. Vejamos como Guarnieri organiza formalmente a presença desses dois núcleos no interior do texto teatral.

A peça se passa toda no barraco da família de Tião. Inicia com a chegada de Tião e Maria à noite, vindos do cinema, durante uma forte chuva. Chiquinho e Romana dormem e Otávio não está em casa

ainda. Sozinhos, Maria revela que está grávida de Tião e eles decidem se casar e, portanto, ficar noivos dali a duas semanas. Aqui se inicia o desenrolar de um dos núcleos do texto, que, em concordância com o pressuposto das divisões em gênero apresentados no início, chamaremos de núcleo dramático da obra. Logo Chiquinho acorda e na sequência chega Otávio. Já na primeira fala do diálogo em que se faz presente Otávio, é apresentado o segundo núcleo do texto, a greve, que chamaremos de núcleo épico.

OTÁVIO – Farra?... Farra vão vê eles lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro!... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mas serve... Eu acho graça dêsses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (vai até o móvel e pega uma garrafa de pinga). Pra combatê a friagem... Se não pagá, greve... Assim é que é...

Esse primeiro ato se desenvolve com essa apresentação dos dois núcleos e das personagens, as já citadas acima, e de Bráulio, companheiro de fábrica de Otávio e militante de longa data junto com Otávio. Ainda no primeiro ato, transcorrem as duas semanas que antecedem o noivado e a greve, e este termina com a festa de noivado de Tião (sempre no barraco da família) e com a chegada de Bráulio, que vem da assembleia do sindicato dos operários com a notícia de que foi aprovada a greve geral para segunda-feira (estamos no sábado). Novamente, dentro do desenrolar dos acontecimentos do núcleo dramático (a festa de noivado de Tião) se faz presente, com a chegada de Bráulio e a notícia de que este é portador, o núcleo épico da peça. E o primeiro ato termina com a notícia, trazida de fora do barraco, do coletivo da favela, de que nasceram gêmeos, como um prenúncio de boas novas:

ROMANA – (que começa a gritar de fora irrompe aos berros) Eu falei! Gêmeos. A Cândida teve gêmeos... Minha simpatia não falha! Pessoal a festa muda por 36, a Cândida teve gêmeos...

No segundo ato ocorrem os acontecimentos de preparação para o desenlace, ou seja, a preparação da greve e o desenvolvimento dramático das personagens quanto às suas motivações para as escolhas futuras. No caso de Tião, motivações que se colocam a meio caminho entre a greve e sua situação em relação a Maria e ao filho que está por vir. O ato se inicia com um diálogo entre Romana e Tião, onde são discutidos os acontecimentos da festa de noivado do dia anterior. Tião e Otávio, movidos pela bebida, se desentenderam trazendo à tona o choque entre as diferentes visões de mundo. Essa diferença se expressa na indignação de Tião com a militância do pai que tanto sofrimento traz para a

família. Mais à frente falaremos sobre a opção de Guarnieri em não colocar em cena essa discussão, e sim transpô-la do primeiro para o segundo ato em forma de relato de Romana ao filho, que, por conta da bebida, nem se lembra direito do ocorrido. O diálogo é interrompido pela personagem de Terezinha, que vem correndo anunciar que Otávio está quase brigando no bar e a razão da briga é a greve. Também em forma de relato trazido pela personagem Terezinha, que faz às vezes de mensageiro, a greve volta à cena.

TEREZINHA – (entra correndo). Seu Otávio ta quase brigando no botequim!...

ROMANA – Nossa Senhora, pronto... Esse Otávio!...

TEREZINHA – Ta quase; ainda não ta, não! É por causa da greve. Seu Antônio disse que greve é coisa de vagabundo. Aí, seu Otávio disse que vagabundo era quem ganhava dinheiro com a barriga encostada na caixa. Aí, seu Antônio disse que quem não consegue dinheiro é porque não gosta de trabalhar. Aí seu Otávio disse que seu Antônio era ladrão e “caspitalista”. Aí, eles ficaram berrando que não entendi mais nada!...

Todo o restante do ato é uma sucessão de diálogos apresentando as bases do dilema de Tião e sucessivamente interrompidos pelo assunto da greve, de interesse de Otávio, sempre em forma de relato dos acontecimentos que antecedem e fazem parte da preparação da mesma. Primeiramente no próprio diálogo inicial de Romana e Tião, conforme já citado interrompido por Terezinha. Depois entre Romana e Maria:

MARIA – Tião demora?

ROMANA – Daqui a pouco ta aqui! Mas fala com ele, viu... fala mesmo... Se tu ta com cisma, o melhó é franqueza...

MARIA – Mas a senhora não achou que ele tava esquisito?

ROMANA – Preocupado... Noivado, casamento, greve... bebedeira! Isso passa.

MARIA – Eu chego a pensá que ele é capaz de furá a greve!

ROMANA – Tião? Deixa disso... Tião é filho de Otávio, o maior greveiro carioca... Mas porque?

MARIA – Fala em greve, Tião emburra... Ontem ele tava meio tonto, disse uma porção de coisas, que isso não é vida... Que fazê greve todo o ano não dá futuro pra ninguém... Que a gente nunca ia tê sossego!... Ele ta com medo que a greve não dê certo e que seu Otávio, ele e o resto da ruma perca o emprego...

ROMANA – Bobagem!... E depois, as greve que Otávio se meteu sempre deu certo... Tião ta é bêbado... Mas fala com ele... melhó é franqueza... Se ele tivé com vontade de fazê bobagem tu pode até aconselhá...

Interrompido pelo aparecimento de Jesuíno, amigo de fábrica de Tião, que traz à cena o tema da greve novamente. Daqui se encadeia o principal diálogo do ato, entre Tião e Jesuíno. Nesse diálogo se consolida a tomada de decisão de Tião e se apresenta o desenho de seu personagem da forma mais acabada:

TIÃO – Mas é o jeito... Esse negócio não dá futuro, Jesuíno... Greve! Greve! E daí? A turma fez greve o ano passado, já ta em outra... e assim por diante. Tu consegue um aumento numa greve, eles aumentam o produto, condução, comida, tudo!... Tu ta sempre com a corda no pescoço...

JESUÍNO – O jeito é o cara se defendê como pode!...

TIÃO – Sabe, Zuíno. Maria vai tê um filho meu.

JESUÍNO – O que?

TIÃO – Maria vai tê um filho meu!

JESUÍNO – Ta brincando!...

TIÃO – Ia brincar? Preciso casá no mês que vem... E te juro pela alma de mina mãe que eu caso com Maria e não faço ela passá necessidade. O negócio é conseguí gente com boas relação... Daí é subi...

Na sequência do diálogo, Jesuíno apresenta um outro lado da tomada de posição de furar a greve, que é a relação com os companheiros de trabalho (e no caso de Tião, está implícito, a relação com a família, sendo o pai um militante e um dos principais organizadores da greve). Aqui Jesuíno propõe que se fure a greve “escondido” para não ficar mal nem com os patrões nem com sua classe. Tião é categórico em negar a proposta de Jesuíno, dizendo que se for pra furar a greve será de forma aberta, assumindo sua posição e as consequências dela. Ao apresentar o desenho das opções, as motivações e o caráter da personagem central do núcleo dramático do texto, Guarnieri expõe, obviamente, o ponto máximo da evolução desse núcleo. Aqui Tião se apresenta como um perfeito herói dramático, na tradição dos grandes heróis trágicos gregos, Tião é posto diante de uma fatalidade do destino em relação à qual deve tomar uma posição e, de caráter elevado, o personagem não foge a seu destino, toma sua posição, e arca com as consequências dela. Porém, Tião não é um herói trágico grego, é sim um modelo de herói do drama clássico burguês (século XVIII e XIX), uma vez que, ao contrário dos heróis gregos, sua decisão e sacrifício não implicam uma liderança, uma responsabilidade em relação ao coletivo. Trata-se de uma decisão motivada pelas necessidades individuais do personagem, seu bem-estar e de seus entes mais próximos. Poderíamos afirmar que Tião é uma flor que nasceu no jardim errado. Esse diálogo também é interrompido pelo assunto da greve com a entrada de Otávio

e Bráulio em cena anunciando a demissão de três operários líderes da militância, o que se trata, segundo os próprios personagens, de uma tentativa de “metê medo na gente”.

O último diálogo do segundo ato é entre Tião e Maria; aqui o autor deixa claro que tomar a decisão contra a greve é tomar uma decisão solitária. Nem mesmo aqueles que Tião procura proteger com seu ato, no caso Maria, o aprovam:

MARIA – *(abraça Tião fortemente)*. Tião, não te mete em encrenca amanhã!

TIÃO – Que encrenca!?

MARIA – Não sei. Não te mete em encrenca!

TIÃO – Não tem susto!

MARIA – Pensa na turma, Tião. Aqui todo mundo te qué bem. E eu mais do que ninguém...

TIÃO – Ta preocupada com quê?

MARIA – Comòcê! Porque quando fala em greve tu te aborrece...

TIÃO – Não pensa nisso. Não é assunto em que mulhé se mete...

MARIA – É sim!... O que é que tu tem medo...

TIÃO – Medo! Tu também me vem falá em medo? Medo de nada! Quero é vivê bem comòcê... só! Greve me aborrece poque sempre dá bolo, a gente pode perdê emprego... Ah! Não pensa nisso... o que eu fizé é pra nosso bem!

MARIA – Não te mete em encrenca!

TIÃO – Tu não confia em mim?

MARIA – Confio!...

TIÃO – Então, não pensa mais... Fica quietinha, sem pensá. Pensa só no Durval! Dele tu precisa cuidá...

Na lógica dos núcleos paralelos, Tião reafirma aqui sua firme posição baseada na sua visão de mundo. Furar a greve não é apenas uma questão de medo, nem de influências e nem interesses mesquinhos. Mesmo o quadro geral se apresentando como contrário a sua tomada de decisão, Tião é firme em sua decisão. E assim termina o segundo ato como um ato preparatório para o terceiro.

Antes de finalizarmos a análise do segundo ato, façamos uma breve consideração quanto ao desenrolar dos núcleos paralelos (dramático e épico) no interior desse ato. Na época da encenação da peça, o crítico Sábado Magaldi afirmou que o segundo ato perde, em relação ao primeiro e ao terceiro, em força dramática. Somos obrigados a concordar com Sábado, mas não concordamos com um juízo de valor quanto à qualidade cênica desse em relação ao restante da peça. Na verdade, é nesse ato que

Guarnieri faz uso, de forma mais acabada, dos próprios recursos dramáticos em favor do núcleo épico do texto, por isso essa sensação de perda de força dramática. Percebemos isso já no início, em que ele utiliza o diálogo (elemento dramático por definição) para transformar em narração (elemento épico) a discussão entre Otávio e Tião, bêbados, na festa de noivado que encerra o primeiro ato. Encená-la, efetivamente, teria com certeza efeitos dramáticos emocionais muito mais fortes do que transformá-la em dado narrativo. Todo o restante do ato, também se resume a diálogos, porém todos eles têm como objetivo verbalizar de forma narrativa as contradições entre as motivações dos diferentes personagens, que se fossem efetivamente trazidas à cena em forma de embates diretos entre essas personagens, ou seja, em ação cênica, com certeza se carregariam de carga dramática e acabariam antecipando o desenlace que está guardado para o terceiro ato. O único diálogo direto é o último, entre Maria e Tião, mas esse acaba não ocorrendo, pois Tião corta o embate que se anuncia com sua posição machista de que o assunto *greve* não é para ser tratado com mulheres. Novamente os núcleos se aproximam mas seguem suas trajetórias paralelas.

Por fim, o terceiro ato. Neste ato temos a efetivação da greve, a consolidação da decisão de Tião em furar a greve, a prisão de Otávio durante a realização de piquete na porta da fábrica e a ida de Romana brigar na delegacia, para soltar o marido. Nesse ato, em que os assuntos do núcleo épico do texto se evidenciam, pois são as relações e os embates com o núcleo dramático do texto que vão desembocar no desfecho, é que fica evidente a opção formal pelo núcleo dramático. Ao contrário do ato anterior, em que o recurso do diálogo reestruturado como relato, narração, fortalece o núcleo épico, nesse esvazia-o completamente ao retirar de cena todos os acontecimento do plano público, ou seja, épicos.

Os acontecimentos do ato em si são novamente diálogos ocorridos dentro de casa, aqui conduzidos pela personagem Romana, que fica em casa enquanto Tião e Otávio vão viver os acontecimentos na fábrica. Enquanto o piquete se realiza, Tião fura a greve e Otávio é preso, nós leitores acompanhamos Romana lendo as cartas, se angustiando com os rumos que estas lhe mostram, seguimos um diálogo dela com Chiquinho e Terezinha sobre o filme que eles viram na noite anterior e sobre lavar e passar roupa. Apenas num momento rápido Romana pergunta a Terezinha se viu os operários da fábrica, mas a menina não tem nenhuma informação que antecipe os acontecimentos. Depois disso chega Maria, que, num diálogo que leva a personagem de Romana a seu ápice enquanto construção no texto, conta que está grávida. Poderíamos dizer que aqui há a sobreposição total do núcleo dramático sobre o núcleo épico. Esse diálogo é quebrado pela chegada de Tião e na sequência de Bráulio, mensageiro das más notícias, relatando a Romana e Maria a “traição” de Tião, como um dos dezoito fura-greves, e a prisão de Otávio. Se no ato anterior esse recurso narrativo enfraquece o con-

teúdo dramático do texto, aqui o efeito é o contrário, no discurso inflamado e empolgado de Bráulio, o caso, que faz parte do núcleo épico da peça (greve, piquete), ganha força dramática.

É fundamental destacar a importância e os contornos que a personagem Romana ganha nesse ato como personagem de equilíbrio nessa balança. Sem perder a doçura da “Mãe” que ela representa na peça, possui a frieza necessária para não tornar melodramáticos os elementos que nesse terceiro ato afloram (a revelação da gravidez, a prisão do marido e a expulsão, que ainda ocorrerá, do filho da favela). No caso da gravidez, ela antecipa à revelação de Maria, e a recebe com simplicidade, apenas mais um fato com o qual eles terão que lidar, como tudo na vida. No caso da prisão do marido, por exemplo, a reação dela é apenas dar as ordens a todos e ir com Bráulio para a delegacia trazer seu homem para casa. No caso da expulsão do filho, ela tem uma postura de carinho e compreensão, porém sem desautorizar Otávio, e mesmo muito doce com ele, finaliza com a seguinte máxima a Tião: “Tu vai vê que é melhó passá fome no meio de amigo, do que passá fome no meio de estranho!”

A sequência final da peça é o acerto de contas. Tião tem que arcar com as consequências de seus atos diante do Pai, da Mãe (que já expusemos acima) e da noiva Maria. Com o pai, o diálogo tem forte teor dramático, diria até melodramático, no fato de o autor ter optado por realizá-lo em terceira pessoa, demonstrando a decepção e o desprezo de Otávio pela atitude de Tião:

TIÃO – Papai...

OTÁVIO – Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu pra você tomá outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve!

Porém até esse momento é como se a balança não pendesse, afinal a atitude de Otávio, que embora se coloque em defesa dos ideais coletivos presentes na peça, e portanto do conteúdo épico do texto, se desenrola no nível do privado. É muito mais a decepção de um pai para com um filho do que uma “lição moral” ou discurso político contra a atitude de Tião. Essa sensação é reforçada pela integridade do caráter de Tião, o caráter do herói burguês. É como se Tião já soubesse que teria que deixar a casa e a favela e encara isso como um destino engendrado pela sua opção. Dessa forma, não é no embate de Otávio com Tião que o autor apresenta sua posição de militante do movimento estudantil, do PCB e integrante do grupo de teatro mais engajado politicamente no Brasil do momento; ele o faz através de Maria. Não é na expulsão de Tião que reside a derrota de sua visão de mundo, mas sim na recusa da noiva em acompanhá-lo, na opção de Maria pela favela, pelo seu povo e sua classe. Ainda que essa

escolha se baseie numa visão, que permeia a peça como um todo, extremamente romântica da favela e da “solidariedade” de classe que ali se faz presente, é nessa construção não muito plausível que o autor apresenta sua visão ideológica. Existe um dado que é fundamental observarmos, mesmo deixando clara essa opção no final: sabemos, por meio de estudos e críticas da época, que muitos críticos e espectadores se sensibilizaram com a posição tomada por Tião, e é nesse fato que baseamos nossa hipótese, de que mesmo se tratando de uma peça com alto grau de engajamento político e que trata de questões de classe na perspectiva da classe diretamente interessada, os operários, e através do seu mais forte instrumento de luta, a greve, a opção pelo ponto de vista de classe se equilibra na escolha de elementos formais que valorizam o núcleo dramático do texto, fazendo com que olhemos pra ele, na maior parte das vezes, através dos olhos de Tião e não de Otávio⁴.

1981

Tudo que o palco empresta ao filme, tudo o que o cinema empresta ao teatro, arrisca-se a renunciar sua própria natureza. O filme falado elevou ao mais alto grau essa conclusão que remonta às primeiras idades do cinema. O filme, mesmo falando, deve criar meios de expressão bem diferentes daqueles inerentes ao palco. No teatro, a expressão é veiculada pelo verbo; o que se vê é de importância secundária comparado ao que se ouve. No cinema, o meio de expressão primacial é a imagem, e a parte verbal ou sonora não deve ser preponderante. Poder-se-ia até dizer que um cego perante uma obra dramática, um surdo perante um filme, se perderem, ambos, uma parte importante da obra apresentada, não lhes perdem o essencial.

René Clair

Nesse ponto nos compete, como fortalecimento da hipótese acima apresentada, olharmos para o filme de 1981, dirigido por Leon Hirszman, adaptado pelo próprio Guarnieri e roteirizado pelos dois. Não vem ao caso proceder a uma análise do filme nos detalhes, como foi feito com a peça, uma vez

⁴ “É admirável, com efeito, a isenção com que a peça, jogando pai contra filho, equilibra os dois pratos da balança. Apenas no final intervém o autor, fazendo a noiva abandonar o operário que, traíndo a greve, traíra os seus amigos e companheiros. Algumas espectadoras protestaram contra semelhante desfecho em nome da psicologia feminina. Mas não se trata, aqui, de psicologia e sim de moral: o autor necessitava externar de algum jeito o seu pensamento, dizer afinal de que lado estava, deixando a neutralidade do puro naturalismo para entrar no terreno em que desejava colocar-se, o da peça de ideias e mesmo de ideias políticas. É um direito seu, que só deixaríamos de lhe reconhecer se o texto escorregasse para a propaganda, coisa que ele tem sempre a dignidade artística de evitar” (PRADO, 1964, p. 134).

que o texto é o nosso foco, e sim perceber como, na transposição de uma linguagem para outra, e nas opções da adaptação, os autores procuram “corrigir” à luz das mudanças históricas os “equivocos” formais da peça⁵.

O primeiro ponto em defesa do núcleo épico que salta aos olhos logo de cara diz respeito à transposição de linguagens. Sem nos aprofundarmos nas infundáveis possibilidades formais que o fazer artístico oferece aos criadores, e, portanto, sem levantarmos a discussão das possibilidades de se fazer dramaturgia que apresente em cena os mais amplos espaços públicos⁶, ou de se fazer um filme em que não se saia de um cômodo no interior de uma casa⁷, podemos afirmar como certo que o cinema, enquanto linguagem, é essencialmente épico, ao contrário do teatro, essencialmente dramático. Basta observarmos essa essência presente na própria invenção do cinema, ou seja, nos temas dos filmes dos irmãos Lumière: trens chegando a estações, praças e ruas cheias de gente, famílias tomando café da manhã nos parques ou operários saindo de fábricas. No caso da adaptação da obra teatral para a cinematográfica, isso fica explícito: enquanto a peça se restringe espacialmente ao interior do barraco de Otávio e sua família, permanecendo todo o espaço externo preso aos diálogos dos personagens, o filme ganha o espaço público, o bar, a praça, as ruas e a fábrica.

Mas esse ponto natural, intrínseco à linguagem cinematográfica, não é suficiente para afirmar que no filme os autores atualizam suas convicções em favor do núcleo épico, ou seja, em prol da visão

⁵ Os termos entre parênteses aqui escolhidos (corrigir e equivocos) dizem respeito às intenções dos autores quanto à adaptação do texto teatral para o cinema em 1981, não são de forma nenhuma um critério de julgamento da qualidade literária ou cênica da peça de 1958, apenas seguem a lógica da hipótese apresentada nesse trabalho de que o equilíbrio quanto à tese central do texto de 1958 se apresenta numa certa disjunção entre os dois núcleos apresentados, o dramático (na forma) e o épico (no conteúdo). Essa hipótese não é nova, e as opções apresentadas pelo próprio autor na adaptação para o cinema anos depois denotam a consciência deste em relação a ela. “*Eles não usam black-tie* pode ser resumida de dois pontos de vistas opostos, conflitantes e igualmente defensáveis. Uma espécie de antinomia estética, se nos for permitido abusar desse conceito, que Décio de Almeida Prado descreveu nos devidos termos, tendo o cuidado de defender um deles, mas sem explicitar o que estava em jogo (...) trata-se de um flagrante desencontro entre forma e conteúdo, numa contradição propriamente dita que acaba dando bons argumentos para leitores que optem por uma ou outra” (COSTA, 1996, p. 24).

⁶ As peças históricas de Shakespeare já seriam um bom exemplo, para não chegarmos propriamente no teatro épico no século XX, em que encenações não só trouxeram os espaços públicos para a cena, como muitas vezes, numa atitude mais radical, levaram a cena para seu espaço público de origem: “A mais ambiciosa há de ter sido a *Tomada do Palácio de Inverno*, obra coletiva em todos os aspectos, encenada a 07/11/1920 por Yevreinov (uma espécie de “coordenador de direção”), contando com 15 mil participantes e cerca de 100 mil “espectadores”. Aspectos dessa experiência podem ser vistos no filme *Outubro*, de Eisenstein” (COSTA, 1998, p. 17). E se esse exemplo for longe demais, podemos ficar nas inúmeras encenações da Paixão de Cristo na tradição da cultura popular em nosso país.

⁷ Também para não nos estendermos em exemplos, citemos o filme *Cenas de um casamento*, de Ingmar Bergman.

pública, do coletivo, “corrigem” o elemento dramático do texto teatral. Antes de nos debruçarmos sobre os aspectos específicos das mudanças formais empreendidas na adaptação, gostaríamos de levantar alguns pressupostos históricos. De uma obra à outra, transcorrem quase 30 anos e um período crucial na história brasileira, que é a ditadura militar. Talvez a principal diferença entre o texto e a peça, nesse sentido, seja o fato de que no texto de 1958 a dicotomia entre Tião e Otávio é muito clara e dividida. Sendo Otávio o velho militante empenhado e confiante na greve, possuidor de um discurso um tanto “radical” de um velho militante do PCB⁸ e com certo ranço pela intelectualidade partidária, se apresenta profundamente otimista com a organização da classe operária. Condizente com esse clima, a greve no texto teatral é vencedora. No filme essa posição de Otávio se modifica; como velho militante experiente, sabe detectar o momento de desarticulação pelo qual passa a classe operária, e chega a se colocar contra a aprovação da greve por considerá-la precipitada. Para equilibrar essa posição, o filme introduz um novo personagem, Santino, agitador e militante mais novo e radical nas ações e nas ideias, que incita quase de forma irracional os companheiros operários à greve. Novamente condizente com o clima, a greve no filme fracassa. Não são, no caso apenas opções formais, são históricas. Em 1958, após a morte de Vargas e em pleno governo JK, a economia encontra-se em franca ascendência, o PC sai da clandestinidade, a classe operária encontra-se no auge de sua organização sindical e a utopia revolucionária está à flor da pele. Já em 1981, após mais de 15 anos de ditadura militar, a esquerda encontra-se dispersa e desorganizada, os sindicatos foram completamente atrelados ao Estado, e a desarticulação da classe operária é clara e evidente. Poderíamos contestar nos perguntando sobre o grande movimento das “Diretas Já” e da fundação do PT, mas são movimentos ligados a motivações amplas, como o fim da ditadura, que realmente cooptam um grande número de pessoas (estudantes, trabalhadores, intelectuais, artistas etc.). Esse é um movimento muito diverso da organização partidária e sindical necessária para articulação de manifestações de luta de caráter mais específicos como uma greve em uma fábrica. Fora a repressão, com extrema violência, que anda em voga nesse período. Esse novo Otávio do filme, e seu companheiro Bráulio, se apresentam como o re-

⁸ “Otávio é militante de base formado durante a vigência da chamada ‘política obreirista’ do PCB. O leitor/espectador infere que não se trata de um dirigente, em vista de dois comportamentos que se explicam mutuamente: primeiro, ele *trabalha* na fábrica e exerce alguma liderança entre os seus companheiros; segundo, mesmo sendo capaz de perceber essa espécie de ascendência, a sua responsabilidade sobre o movimento não é tal que o obrigue a trocar a festa de noivado do filho mais velho pela assembleia que decidiria a greve. Sua adesão ao obreirismo anti-intelectualista do partido, eventualmente uma sobrevivência anacrônica entre outras daquela organização, se explicita numa espécie de explosão ressentida e aparentemente despropositada, num contexto em que o tema da conversa era cinema e o filho, provocador, pede a sua opinião, chamando-o de ‘vanguarda esclarecida’” (COSTA, 1996, p. 25).

trato desse novo movimento e desse novo líder, disposto à luta, mas também ao diálogo, líder próprio desse momento em que nasce o maior partido do Brasil em nossos dias atuais e que formou, enquanto liderança, o atual Presidente da República.

Feitas essas considerações, vamos às principais diferenças entre o texto de 1958 e o filme de 1981. Além do equilíbrio entre os núcleos que a própria linguagem cinematográfica nos fornece, nos transportando pelos espaços públicos, há mudanças claras no personagem Tião e em acontecimentos que o envolvem. Essas mudanças tiram dele o peso do herói dramático, nos distanciando assim da personagem e, conseqüentemente, nos afastando do seu ponto de vista. Primeiro, Tião não apresenta diante de Jesuíno a mesma fibra moral que mostra no texto, sendo praticamente aliciado pelo amigo. Jesuíno, no filme, se apresenta como um traidor convicto da classe, inclusive entregando colegas de profissão, que são lideranças no sindicato, aos patrões da fábrica. Jesuíno chega a aconselhar Tião a fazer o mesmo, insinuando que ele pode entregar o amigo Bráulio e o próprio pai; no fim, sugere que ele entregue Santino. No decorrer do filme, Santino é demitido da fábrica e resta no ar a dúvida se Tião teria entregado o operário; com base em sua nova configuração moral como personagem, não é difícil de imaginar que ele o tenha feito. O filme também intensifica o peso dos problemas pessoais de Tião que o farão optar pela não adesão à greve. Além do filho e do casamento, no filme, a família de Maria é introduzida. O personagem do pai, desempregado, se entrega ao vício da bebida até o momento em que arruma um emprego, e uma grande esperança e alegria enche a casa de Maria. Porém no primeiro dia de trabalho, o pai bebe antes de voltar pra casa e é morto por um assaltante no caminho. Com esse acontecimento é intensificada a responsabilidade de Tião, que agora deverá ir morar com Maria na casa da mãe para cuidar, não só de Maria e do filho, mas também da mãe e do irmão da mulher.

Porém, o fato fundamental na diferença entre o texto e o filme se apresenta no dia da greve. Possibilitado por seus recursos técnicos e de linguagem, o filme põe em cena o dia da greve, a porta da fábrica, os piquetes organizados por Otávio, Bráulio, Santino e companheiros e a forte repressão que esses sofrem. Também, diferentemente do texto, Maria, contra a vontade de Tião, vai para a porta da fábrica em apoio aos companheiros. O momento em que Tião “fura a greve” entrando na fábrica é posto em cena, e este coincide com o momento da prisão de Otávio, e isso é fundamental. Ao contrário do texto, a prisão de Otávio é presenciada por Tião, que simplesmente vira as costas e entra na fábrica para trabalhar. Também Maria apanha na porta da fábrica e quase perde o filho. Este conjunto de acontecimentos termina por desequilibrar a balança. Se na peça a rigidez de Otávio com o filho – por ser uma rigidez do campo privado (de pai para filho) mas que dizia respeito ao campo público (das convicções políticas, pois eram apenas essas que Tião havia ferido no texto) – enfraquecia a

posição deste e equilibrava a balança. No filme, Otávio tem sua porção de pai, sua dimensão privada, justificada na atitude covarde do filho que se “esconde” dentro da fábrica enquanto o pai apanha e vai preso e a mãe de seu filho também apanha e quase perde o filho. Tião, ao contrário do texto, não apresenta a mesma fibra moral e força enquanto herói dramático. No filme, ele perde a força argumentativa no momento em que, por conta de sua decisão, abandona à violência aqueles pelos quais ele deveria se sacrificar. Maria não o abandona no filme apenas pela opção de não abandonar seu lugar e sua gente, ela o abandona pela sua covardia e traição aos companheiros e a ela enquanto sua mulher e mãe de seu filho. Nesse quadro, também o personagem de Otávio ganha força em relação ao de Tião.

Dessa forma, podemos afirmar que, no filme, a posição favorável à visão coletiva, ao núcleo épico, é clara, e isso é feito pela intensificação de certos conteúdos dramáticos em formato épico. E sem modificações no tema e nos diálogos, percebemos como as opções formais em relação aos conteúdos em questão não são e não podem ser inconsequentes, pois essas opções se ligam diretamente aos objetivos e materiais que se têm como autor.

Referências bibliográficas

AGEL, Henri. *Estética do cinema*. São Paulo: Cultrix, 1957.

ALMEIDA, Abílio Pereira de. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética, volume IV: a poesia*. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PASCOAL, Eliane dos Santos. *Cenas da arena de um teatro: Guarnieri e Vianinha, 1958-1959*. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *História da literatura e do teatro alemães*. Campinas: UNICAMP; USP; Perspectiva, 1993.

SANTOS, Joaquim Ferreira. *Feliz 1958: o ano que não devia terminar*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. Trad. de Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. de Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Referência filmográfica

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Globo Vídeo, 1981.