política e paternidade: a temática social encenada em família

Mariana Rosell*

Resumo:

O presente artigo pretende compreender a contribuição de peças cuja ação dramática se centra em núcleos familiares para a reflexão política, econômica e social no contexto em que foram produzidas e encenadas. Analisando quatro obras, duas brasileiras e duas norte-americanas, intentamos observar as aproximações entre essas duas tradições dramáticas e entender certa tendência da crítica especializada em esvaziar as peças de sua temática política em nome da psicologia individual dos personagens, configurando o que se pode chamar de *política da crítica*.

Palavras-chave:

Dramaturgia brasileira; Dramaturgia norte-americana; Crítica teatral; Teatro político; História do teatro.

Artigo recebido em 19/10/2015 e aceito para publicação em 20/12/2015.

* Mestranda no programa de pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisa intitulada *Comunistas em cena: a dramaturgia de esquerda na resistência ao regime militar (1973-1979)*, com financiamento Fapesp e orientação do professor Marcos Napolitano, na qual estuda as relações entre teatro e política no contexto de resistência ao regime militar brasileiro (1964-1985). Email: rosell.mariana@gmail.com ou mariana.rosell@usp.br

Abstract:

This article aims to understand the contribution that some plays - whose dramatic action centers on households - gave to the political, economical and social debate, considering the contexts they were produced and staged. Analyzing four plays, two Brazilians and two North Americans, we try to observe the similarities between these two dramaturgical traditions and to perceive a certain critics' tendency of, generally, empty the plays of its political thematic on behalf of characters individual psychology, setting what we might call the *review policy*.

Keywords:

Brazilian dramaturgy; North American dramaturgy; Theater review; Political theater; Theater history

"Brecht ha dicho del comunismo que es el término medio. 'El comunismo no es radical. Radical es el capitalismo.' Hasta que punto es radical, se percibirá en su comportamiento frente a la familia mejor que en cualquier otro caso."

(BENJAMIN, Walter. "Un drama de familia en el teatro épico". In: *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Traducción de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1975, p. 57.)

Muitas abordagens são possíveis para a aproximação entre as dramaturgias norte-americana e brasileira. Neste artigo, vamos pensar como, em diferentes momentos do século XX, no Brasil e nos EUA, questões políticas foram discutidas em peças que colocam em cena núcleos familiares, ou seja, entender como é possível questionar e criticar o sistema e os governos através das relações e dos conflitos entre membros de uma mesma família, especialmente nesses casos, entre pais e filhos. Para isso, selecionamos quatro peças que são muito importantes política e historicamente: *Awake*

and sing! (Clifford Odets, 1935), *Death of a salesman* (Arthur Miller, 1949), *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1958) e *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974). A partir da análise dessas peças, intento mostrar que, apesar de num primeiro plano tratarem de questões pessoais, os conflitos individuais das famílias postas em cena estão perpassados por problemas mais amplos, de ordem sistêmica.

Além disso, um apanhado da fortuna crítica brasileira nos ajudará a mostrar como essa esfera da recepção compreendeu a temática social contida nessas peças e, de maneira geral, colaborou para que elas tivessem suas questões políticas postas em segundo plano, seja silenciando sobre elas, seja imprimindo a elas um caráter negativo ou redutor.

Aspectos da recepção crítica: a política da crítica e o silenciamento sobre o político

Inicialmente, é importante apontar que a recepção crítica da dramaturgia norte-americana no Brasil, em suma, seguiu a mesma linha de interpretação que as peças haviam recebido em seu país de origem. Sendo assim, embora encenadas nos teatros brasileiros muitos anos depois das estreias nos Estados Unidos, um viés crítico específico se manteve: aquele que privilegia o entendimento da matéria dramática como pertinente à psicologia dos personagens, mais do que à sociedade na qual estes estão inseridos. Dessa forma, obras como as de Arthur Miller, Tennessee Williams e outros importantes dramaturgos foram classificadas como de "realismo psicológico", embora os dois termos que constituem esse subgênero possam e devam ser questionados, uma vez que nem todas essas peças são puramente realistas e nem toda a ação dramática tem origem na psicologia do indivíduo. Algumas condições que estimularam a formação de um circuito alternativo de teatro – operário, político e de esquerda – também favoreceram esse tipo de interpretação psicologizante de muitas peças.

Entre elas destacam-se a difícil situação econômica em que se encontravam os Estados Unidos após a crise de 1929 e no segundo pós-guerra – que tanto dificultou o exercício do teatro no circuito profissional, como gerou condições sociais que estimularam a abordagem de temáticas caras à cultura política¹ de esquerda – e a difusão do método Stanislavski² e da teoria freudiana.

A leitura das peças pelo viés psicologizante ajudou a desviar a atenção dos problemas sociais latentes nos períodos de crise que estavam presentes na temática das peças. A desvalorização do político e a supervalorização da psicologia e da aproximação entre os personagens e a biografia de seus autores filtravam dos dilemas as questões próprias ao contexto histórico na qual as peças foram produzidas. Maria Elisa Cevasco, no prefácio ao livro de Iná Camargo Costa, nos sugere ser essa uma prática comum à crítica liberal que “adora explicar, ou talvez a palavra exata seja disfarçar, tudo em termos do sacrossanto indivíduo” (CEVASCO, 2001, p. 13). No Brasil, as peças norte-americanas foram encenadas muito em função de seu sucesso de público nos EUA e como inspiração para o exercício da escrita dramática. Tanto a crítica como os artistas envolvidos nas montagens, de modo geral, não atentaram para a discussão política que elas faziam, não as vendo como algo central para o desenvolvimento das peças.

A propósito da crítica à obra de Arthur Miller, por exemplo, Iná Camargo Costa afirma:

Se um pouco dos descaminhos adotados pela crítica é da responsabilidade do próprio dramaturgo, que escreveu inúmeros ensaios e artigos para jornal a respeito de suas peças e com elas acabou por assim dizer despistando boa parte dos analistas, também não se pode subestimar o peso do que poderíamos chamar *política da crítica*, especializada em se fingir de morta desde a guerra fria (COSTA, 2001, p. 141-142).

Essa *política da crítica* que nos sugere a autora seria justamente uma tendência de calar sobre o político, ignorando que – para parafrasear Barbara Heliodora – uma visão romântica de um artista ingênuo e puro já estava ultrapassada havia tempos, pois os grandes artistas produzem em total consonância com a época em que o fazem (HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2014, p. 8). Embora não se possa considerar que a crítica teatral seja homogênea, é importante compreender que entre os críticos que exerciam certa hegemonia no campo artístico-cultural – brasileiro e norte-americano – a tendência parece ter estado próxima da apontada por Costa.

Para além disso, é fundamental matizar o peso da forma na classificação das peças como revolucionárias ou conservadoras, pois tanto a pesquisa estética constituiu-se numa preocupação central para os dramaturgos vinculados ao teatro político, como nada impede que peças essencialmente épicas em termos formais tenham como matéria dramática temáticas conservadoras, como é o caso de *Nossa cidade*, de Thornton Wilder. Da mesma maneira, muitas peças teoricamente conservadoras em termos formais têm como força motriz as questões políticas, econômicas e sociais, podendo dar, portanto, maior contribuição à reflexão sobre tais temas.

Como pretendemos demonstrar neste artigo, *Awake and sing!* e *Death of a salesman* fazem parte deste conjunto de peças na dramaturgia norte-americana. No caso brasileiro, *Eles não usam black-tie* marca uma virada de politização do teatro brasileiro, especialmente pela abordagem temática da vida da classe operária, e *Rasga coração*, para além do arranjo formal bastante sofisticado, é a obra mais importante de seu autor também por sintetizar, além de anos de pesquisa estética, os dilemas políticos de mais de quarenta anos de história do Brasil.

Como apontou Raymond Williams:

rejeitamos a política e vemos a realidade da libertação humana como interna, privada e

apolítica, mesmo sob a sombra de uma guerra politicamente determinada, de uma pobreza politicamente determinada ou de uma crueldade e uma repulsividade politicamente determinadas (WILLIAMS, 2002, p. 102).

Assim, o crítico britânico nos desperta para a importância de compreender que questões aparentemente individuais têm uma relação maior com o contexto social em que os indivíduos estão inseridos.

Isso pode ser observado em muitas peças do teatro político que marcaram a história do teatro não só por testemunharem sobre o tempo de sua produção, mas também por sua enorme contribuição artística e estética. Como afirmou Raymond Williams: “Não se trata, simplesmente, de que acabamos envolvidos nessa crise geral, mas de que já temos uma participação ativa nessa crise, por meio daquilo que fazemos ou deixamos de fazer” (WILLIAMS, 2002, p. 110). Ou seja, tanto obras que falam de uma crise quanto aquelas que se calam diante dela estão, na verdade, se posicionando em seu contexto.

Mesmo assim, foi bastante comum desqualificar peças notadamente políticas por meio da crítica redutora que as definia como arte “panfletária”. A associação entre arte e política era majoritariamente considerada ruim, entendendo-se que as marcas da ideologia estariam presentes somente naquelas obras que fossem, declaradamente, políticas (leia-se: de esquerda), e que os artistas se preocupavam demais com as questões políticas e de conteúdo em detrimento das questões estéticas e formais. Sabemos que não se trata disso, definitivamente, e que a dicotomia simples entre forma e conteúdo acaba, por vezes, por prejudicar a compreensão das obras de arte em sua complexidade. Tal prática pode ser associada à matriz teórica do teatro francês clássico, que orientou alguns dos principais críticos brasileiros, em especial, Décio de Almeida Prado³.

Assim, muitas peças da dramaturgia de esquerda brasileira receberam críticas negativas por serem consideradas panfletárias e, seguidamente, o teor político constituiu elemento negativo na avaliação dos críticos teatrais. À época de sua estreia, *Eles não usam black-tie* esteve presente nas páginas de nossa imprensa por meio de palavras como:

o autor necessitava externar de algum jeito 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. Grifo nosso.)

Aqui, Décio de Almeida Prado deixa claro que Gianfrancesco Guarnieri soube dosar o uso do político, podendo, então, ser sua peça considerada dignamente artística. Sábato Magaldi seguiu a mesma linha, utilizando, inclusive, o mesmo termo, e afirmando que “a *dignidade artística* do trabalho isenta-o de sectarismo [...]” (MAGALDI, 1962, p. 230).

Já Delmiro Gonçalves escreveu que “outra fraqueza da peça está no seu aspecto político. O autor, amando tanto seus personagens, nos dá uma ideia um tanto romântica da favela [...]” (GONÇALVES *apud* GUARNIERI, 2010, p. 12). Ora, é bem verdade que anos mais tarde dramaturgos como Guarnieri repensariam a idealização com a qual haviam retratado o popular entre finais da década de 1950 e meados da década de 1960⁴, mas, ainda assim, não se pode dizer que o aspecto político de *Eles não usam black-tie* seja em si uma fraqueza; talvez o sejam algumas das concepções que nortearam o tratamento deste na peça. Contudo, de maneira geral, observamos através desse cotejamento da crítica sobre

uma das principais peças de Gianfrancesco Guarnieri que, positiva ou negativamente, os aspectos políticos da peça foram minimizados.

Tal posicionamento não se deu somente no Brasil, tendo sido uma tendência mais ou menos generalizada em muitos países, entre eles os EUA, ainda que, reiteramos, não se possa atribuir homogeneidade à crítica teatral. Assim, lá, no contexto de valorização da psicologia e do indivíduo já apontado acima, as experiências de *agit-prop* e do teatro épico dos anos 1930 (marcadas pelas questões socioeconômicas pós-crise de 1929) foram desqualificadas pela crítica local hegemônica, veiculada majoritariamente na grande imprensa. Aqui, grande parte dos críticos comprou esse discurso, considerando simplistas e maniqueístas as peças elaboradas a partir de uma perspectiva coletiva, fossem elas de origem estrangeira ou nacional.

***Awake and sing!*: a polêmica da forma e do indivíduo**

Em 1935, momento em que as consequências da crise de 1929 estavam ainda bastante agudas, estreou nos Estados Unidos a peça *Awake and sing!*, de Clifford Odets, que seria encenada no Brasil pela primeira vez em 1961, com o título de *A vida impressa em dólar* e sob direção de José Celso Martinez Corrêa, marcando a profissionalização do Teatro Oficina. A peça esteve envolvida numa “polêmica” em seu país de origem em função da expectativa que envolvia a produção de seu autor. Isso porque Odets era (e ainda é) considerado o principal dramaturgo da esquerda americana atuante na década de 1930, período no qual chegou a estar filiado ao Partido Comunista, que estava, naquele momento, em primeiro plano na política estadunidense (COSTA, 2001, p. 89). Também em 1935, havia estreado outra peça de sua autoria intitulada *Waiting for Lefty*, que, escrita em 1934 para um concurso de *agit-prop*, obteve grande sucesso na Broadway. Nela, o dramaturgo ousava formalmente, já rompendo a quarta parede ao fazer do público parte

da assembleia de motoristas de táxi em torno da qual a peça se desenrola (COSTA, 2001, p. 95).

A “polêmica” que envolve *Awake and sing!* tem a ver com *Waiting for Lefty* na medida em que as duas peças são bastante diferentes entre si, especialmente em termos de forma e da construção das personagens, o que fez com que Odets, que havia sido muito elogiado pela esquerda em razão da primeira peça, passasse a receber muitas críticas por causa da segunda. Isso porque as personagens de *Awake and sing!* têm uma carga emocional bastante grande, podendo ser interpretadas pelo viés psicológico, o qual não caberia em uma peça como *Waiting for Lefty*. Apesar disso, o teor crítico se manteve em algum sentido, já que em *Awake and sing!* estão apontados problemas sociais contra os quais é necessário se mobilizar.

Contudo, a crítica impressa pela peça se dá nos moldes de uma crônica. Diferentemente de *Waiting for Lefty*, em que o público era insuflado a agir, em *Awake and sing!* faz-se um diagnóstico dos problemas que atingem a família, que poderia ser qualquer outra submetida às mesmas condições sociais que ela. Apesar das diferenças da peça que lançou Odets ao sucesso, *Awake and sing!* trata dos problemas socioeconômicos acarretados pela crise de 1929 e, porque os coloca na centralidade da cena, também podemos inseri-la na linha do teatro político do período, uma vez que são as questões econômicas, políticas e sociais que interferem diretamente na estrutura familiar, gerando conflitos e desentendimentos.

Em sua crítica de 1961, Décio de Almeida Prado preocupa-se em entender as motivações que levaram esse “grupo de jovens” a encenar tal peça no Brasil e afirma que “A ‘Oficina’, de acordo com a ética não formulada do moderno teatro paulista, não poderia contentar-se em levar à cena uma peça apenas por julgá-la boa. Era necessário também um razoável pretexto político”

(PRADO, 1964, p. 216). Essa ética de que fala o crítico está relacionada ao novo momento pelo qual passava o teatro brasileiro, potencializado pela estreia de *Eles não usam black-tie*, que sentia necessidade de usar a sua arte também para refletir politicamente sobre a realidade brasileira – nesse caso, não só escrevendo peças próprias, como também encenando textos estrangeiros que dessem conta do nosso contexto em alguma medida. Mas, para Prado, tal associação seria inadequada, na medida em que as crises brasileiras seriam “crises de uma economia em expansão, não em retração [como a dos EUA]” (PRADO, 1964, p. 217).

O crítico propõe uma assimilação a partir de “alguma coisa mais vasta e universal, menos presa às contingências políticas” (PRADO, 1964, p. 218) e, com isso, traz para a esfera individual e emocional as motivações dos conflitos familiares, enfocando a condição humana dos personagens. Assim, apesar de reconhecer que *Awake and sing!* tem um viés político importante, acaba por não reconhecê-lo como possível no contexto brasileiro, atuando, de certa forma, em consonância com a *política da crítica* já referida neste trabalho. Novamente ele consideraria a temática política como algo reduzido, afirmando que a visão da dimensão humana – proveniente dessa forte construção das personagens e mais afeita ao teatro clássico – era mais “generosa” e complexa do que “uma simples análise da sociedade norte-americana” (PRADO, 1964, p. 219)⁵.

Cinco anos depois, a peça voltaria a ser encenada pelo Oficina, e sobre essa segunda montagem Sábado Magaldi, outro importante crítico brasileiro do período, afirmou que a encenação de “linha épica”, característica do grupo naquele momento (1966), não prejudicou a mensagem principal da peça, colocando que “o objetivo de crítica social não obscureceu o dever primeiro do dramaturgo, que é o de criar personagens vivas” (STEEN; MAGALDI, 2014, p. 24). Este comentário nos aponta duas coisas interessantes: 1) a provável mudança na

orientação da encenação, provocada por uma mudança da própria concepção dramática do Teatro Oficina nos cinco anos que separam as duas montagens; 2) o fato de, apesar disso, o crítico seguir compreendendo que a principal preocupação da peça estava relacionada à construção das personagens.

Podemos inferir, portanto, que, apesar de reconhecerem que *Awake and sing!* trabalha temáticas políticas, os críticos a seguiram associando, nas duas montagens do Oficina, majoritariamente à noção da construção das personagens. De fato, José Celso Martinez Correa afirmou que passara a estudar o assim chamado método Stanislavski para poder dirigir a peça, tamanha a importância da construção das personagens (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 31). Mas tal preocupação estava associada ao estudo de Brecht, o que se pode afirmar a partir de outra declaração do diretor sobre o mesmo processo de montagem:

Com *A vida impressa em dólar* [...] nós introduzimos uma coisa muito viva no teatro, um tipo de atuação que trazia muita contradição emocional. Ao mesmo tempo em que o público via um **distanciamento**, uma problemática social, ele percebia o envolvimento pessoal, íntimo, dos atores (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 33).

Essa colocação do diretor nos mostra como as questões políticas se faziam fortes nessa peça, ao lado da elaboração das personagens, ao mesmo tempo em que nos sugere a complexidade das pesquisas e dos estudos realizados pelos dramaturgos brasileiros do período, engajados na busca por um teatro capaz de dar conta das demandas políticas, estéticas e econômicas do Brasil dos anos 1960.

Observamos, portanto, que com *Awake and sing!* a recepção crítica brasileira tendeu a considerar seus aspectos políticos como uma questão menor diante de outros

temas mais favorecidos pela densidade emocional com a qual foram construídos os personagens.

***Death of a salesman*: metonímia da tragédia social**

Death of a salesman estreou no Brasil com o título *A morte do caixeiro viajante* em 1951, dois anos após sua estreia nos EUA, sob a direção de Esther Leão. Éwerton de Oliveira, ao discorrer sobre como a peça está impregnada da temática social, fala acerca do “sonho americano” e afirma que “o suicídio de Willy apresenta uma formatação de fraude, uma vez que foi feita para que o dinheiro do seguro [de vida] fosse para Biff, ou seja, uma tentativa de conseguir um atalho para se ganhar dinheiro de maneira mais ‘fácil’” (OLIVEIRA, 2012, p. 90). O autor usa o termo “fraude” no contexto da análise sobre a mudança de perspectiva do protagonista da peça de Miller, que, a princípio, buscava vencer na vida por meio do trabalho árduo e, posteriormente, recorreu a uma atitude extrema e fraudulenta.

Contudo, não cabe fazer um julgamento moral de tal ação, já que a causa do suicídio de Willy não é de outra ordem que não socioeconômica. Depois de sucessivas falhas na tentativa de “subir na vida” e realizar-se plenamente em acordo com os pressupostos do “sonho americano”, matar-se é a única “solução” que ele encontra para dar ao filho mais velho o dinheiro que nenhum dos dois conseguiu obter de outras maneiras. Não cabe ao público julgar o indivíduo que toma essa atitude nem compreendê-la como de ordem pessoal ou psicológica, uma vez que durante toda a peça somos apresentados às reais condições de trabalho que lhes são dadas e que são desconexas das promessas de sucesso que formam o imaginário do “sonho americano”.

Assim, nos cabe perguntar que sociedade é essa que transforma em opção viável (e única, no caso dessa

peça) o suicídio. Afinal, Willy não se mata em razão de transtornos psicológicos, mas sim em razão da situação a que se vê submetido após anos e anos de trabalho sem reconhecimento ou compensação material, sem nem mesmo conseguir terminar de pagar a tão almejada casa própria. Os conflitos que tem consigo mesmo são, na verdade, gerados por uma incapacidade de se adequar, apesar dos sucessivos esforços, a uma sociedade que julga menor aquele que não consegue “progredir” na vida, pois entende que o fracasso é uma falha do indivíduo e não de um contexto social desigual e desumano. Cabe ao espectador, portanto, refletir sobre esse contexto social tão devastador na vida de Willy e pensar como sua história é apenas mais uma.

Raymond Williams afirma que “Willy Loman é um homem que de vender coisas passou a vender a si mesmo, tornando-se, de fato, uma mercadoria que, como outras mercadorias, será a certa altura descartada pelas leis da economia” (WILLIAMS, 2002, p. 140). Se seguirmos com a linha de pensamento marxista, podemos recuperar Georg Lukács e sua afirmação de que há uma ligação intrínseca entre o fetiche da mercadoria e a reificação dos sujeitos. Ele ainda acrescenta que “a questão do fetichismo da mercadoria é específica [...] do capitalismo moderno” (LUKÁCS, 2003, p. 194). Com isso ele fornece um suporte teórico para, através do pensamento marxista, compreender que a situação de Willy Loman é complexa justamente porque existe um conjunto de forças sociais que o envolvem e fazem dele também uma mercadoria, de acordo com o lugar específico que ocupa na trama da sociedade capitalista moderna.

Por isso é fundamental ter em mente que existe uma construção social que faz com que muitos indivíduos se portem como Willy, vivam, ou tentem viver, essa mentira em busca de inserção social. Como colocou Sábato Magaldi em crítica referente à segunda

montagem da peça no Brasil, “a peça de Arthur Miller [...] apresenta o epítáfio de uma civilização baseada nos valores puros do individualismo e da livre iniciativa” (STEEN; MAGALDI, 2014, p. 456).

Miller trabalha a matéria histórica na chave da ironia, finalizando com a tragédia de Willy, que, na verdade, é a tragédia de toda uma sociedade fadada ao fracasso. Como colocou Raymond Williams:

Tendo separado sistemas trágicos anteriores das suas sociedades reais, levamos a cabo uma similar separação na nossa própria época, tomando como lógico que a tragédia moderna possa ser discutida sem referência à profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós temos vivido. Esse tipo de interesse é comumente delegado à política ou, para usar o jargão, à sociologia. Tragédia, dizemos, pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não à sociedade (WILLIAMS, 2002, p. 89).

Aqui, o crítico inglês nos aponta que tendemos a separar a tragédia dos indivíduos das condições sociais que a promovem há séculos e que tal prática continuou na modernidade. Assim, ele nos alerta que a desvinculação entre tragédia e sociedade está pautada numa certa tradição, um hábito irrefletido que precisa ser (re)pensado na medida em que é necessário enxergar a estrutura do sistema como promotora de crises que levam os indivíduos a uma existência trágica.

Atentemos à identificação, feita por Iná Camargo Costa, de *Death of a salesman* à linhagem dramática que refletiu sobre a crueldade do processo socioeconômico vigente na sociedade americana desde os anos 1930. Ela afirma que

esta encenação de tipo expressionista da vida interior de Willy Loman é uma das maiores obras-primas da dramaturgia americana e não é possível reconhecer seus méritos sem recorrer ao conjunto das experiências que começam com Elmer Rice e O'Neill, passam pelo teatro de agitprop e culminam com a convicção dos anos 30, atualizada para o boom econômico do pós-guerra, de que a sociedade americana (leia-se: o capitalismo), ao contrário do que afirmam seus apoletas, é o pior dos mundos possíveis para aqueles que só têm a sua força de trabalho para vender no mercado, mesmo que sejam vendedores de bugigangas e além do salário recebam comissões (COSTA, 2001, p. 148)⁶

Na montagem de estreia da peça de Miller, pareceu estar nítido o tom político. Já em 1962, quando novamente foi montada no Brasil, dessa vez pelo TBC, sob direção de Flávio Rangel, Décio de Almeida Prado apontou que “a crítica social contida na peça como que perdeu parte de sua antiga virulência, em proveito dos aspectos psicológicos e morais” (PRADO, 1964, p. 230). Podemos nos perguntar o que fez com que a segunda montagem mudasse o enfoque da peça. Será que as mudanças ocorreram na encenação ou na esfera da recepção? Prado coloca que em 1962 nosso contexto era outro e, talvez, isso tenha colaborado para afastar a percepção política. De todo modo, o fundamental é observarmos que, no caso de *Death of a salesman*, apesar das críticas e da recepção em seu país de origem, as questões sociais foram captadas pela crítica brasileira de modo geral, mesmo que não necessariamente de maneira mais aprofundada ou mesmo como um aspecto de valorização da obra.

***Eles não usam black-tie*: pai x filho, conflito de visões de mundo I**

Uma situação parecida se dá com *Eles não usam black-tie*. Reconhecida como grande marco da virada de

politização do teatro brasileiro, que iniciou uma linhagem de grande importância na dramaturgia nacional, a peça teve seu conteúdo político destacado. Além do que já foi apontado no tópico inicial deste artigo, Sábado Magaldi afirmou estar claro que a tese implícita do texto é marxista (MAGALDI, 1962, p. 230). Ao final da temporada de estreia, Décio de Almeida Prado, por sua vez, escreveu que “o que sobreleva é a notação psicológica exata, viva, alerta, despida de literatura” (PRADO, 1964, p. 134). Talvez, para os críticos, seja justamente esta a razão pela qual a peça de Guarnieri mantém sua *dignidade artística*: em seu ponto de vista deles, não prioriza o político em detrimento do psicológico.

O epicentro do conflito entre pai e filho é social, político. Tião se recusa a se envolver com a greve e busca meios de ascender individualmente. Em conversa com Jesuíno, outro operário, eles consideram não só não aderir à greve, como também agir ao lado dos patrões, relatando para estes as decisões e estratégias dos grevistas:

JESUÍNO - Só o Carlos pode resolvê... Amanhã ele tá aí. É mais que certo. Se não conseguir emprego no escritório, vai pra chefe de turma. Dez mil a mais!

TIÃO - Já melhora... E sem greve!

JESUÍNO - A condição é essa. Ficá do lado deles, e vigia o movimento do pessoal...

TIÃO - Espião!...

JESUÍNO - Espião, nada! Auxiliar de gerência... (GUARNIERI, 2010, p. 64)

Tal perspectiva está em confronto direto com a visão de mundo de seu pai, operário que sempre está na linha de frente das greves:

TIÃO - O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

OTÁVIO - E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso

mostrar pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão (GUARNIERI, 2010, p. 26).

E é dessas diferentes visões de mundo que emana o conflito familiar. O enfrentamento entre os dois não tem origem em questões da relação entre pai e filho, mas sim nas diferentes formas de pensar a inserção social, o papel que ambos têm no coletivo. Enquanto Otávio se coloca como líder de sua classe, Tião se apresenta como alguém que busca a ascensão social para si próprio, mesmo que para isso tenha que se tornar um traidor de sua classe. Chega, inclusive, a ter uma ideia bastante parecida com a de Willy Loman: “O negócio é consegui gente com boas relação... Daí é subi...” (GUARNIERI, 2010, p. 64).

Se algo em suas relações familiares influenciou este posicionamento político foi o fato de seus pais o terem mandado para a casa dos padrinhos durante a infância e a adolescência, quando, apesar de “ter servido como pajem”, Tião viu uma vida a qual passou a almejar. Mas, novamente, o conflito com Otávio não tem a ver com uma possível crise psicológica por motivo de rejeição, mas sim com a possibilidade de acesso a um tipo de vida não operário, uma vida no asfalto em oposição à vida que se leva no morro. É interessante observar que Tião pretende subir na vida de maneira lícita, recusando o convite de Jesuíno para participar de um roubo. “Isso não é chance, velho, é arapuca. Chance é fábrica! Chance é tu conhecê gente de posição! Chance é tu tê cabeça e aproveitá as situação!” (GUARNIERI, 2010, p. 66). No entanto, a não participação na greve não tem maior relação com isso do que com a descrença na luta política organizada e coletiva. Sua visão de mundo está pautada pelo individualismo.

Isso pode ser observado também no diálogo que ocorre entre pai e filho já na parte final da peça, quando Otávio sai da cadeia após ser preso pela participação na greve:

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!

TIÃO - Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!

OTÁVIO - Seu pai me falou sobre isso. Ele também procura acreditá que num foi por covardia. Ele acha que você até que teve peito. Furou a greve e disse pra todo mundo, não fez segredo. Não fez como o Jesuíno que furou a greve sabendo que tava errado. Ele acha, o seu pai, que você é ainda mais filho da mãe! Que você é um traidô dos seus companheiro e da sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção! (GUARNIERI, 2010, p. 101-102).

Ainda que assuma parte da culpa pelas decisões políticas que o filho tomou, Otávio acaba por expulsá-lo de casa, enquanto Tião toma para si toda a responsabilidade por suas ações. De certa forma, está sugerida certa compreensão entre eles, ainda que uma reconciliação não seja possível. Com Maria, sua noiva, a situação é distinta. Ela não compreende a atitude de seu noivo, não aceita de maneira nenhuma que ele tenha traído “sua gente” e acaba rompendo com ele:

MARIA - Medo, medo, medo da vida... você teve!... preferiu brigá com todo mundo, preferiu o desprezo... Porque teve medo!... Você num acredita em nada, só em você. Você é um... um convencido!

TIÃO - Dengosinha... Não é tão ruim a gente deixá o morro. Já é grande coisa!... Você também quer deixá o morro. Depois a turma esquece, aí tudo fica diferente!...

MARIA - Eu quero deixá o morro com todo mundo [...] Teu mundo é esse, não é outro!... Você vai sê infeliz! (GUARNIERI, 2010, p. 105).

Maria não só se recusa a sair do morro com ele, como enfatiza que sozinho não se conquista nada. O rompimento do noivado também é uma consequência da perspectiva individualista de Tião, sua falta de senso coletivo e de consciência de classe.

Mas a questão central da peça não era outra senão os problemas que assolavam o cotidiano dos operários, também moradores de uma favela do Rio de Janeiro. Não só a greve, suas motivações e consequências eram discutidas, mas também as condições às quais a classe operária brasileira estava submetida naquele contexto. Entretanto, temos aqui um caso em que a forma dramática escolhida colaborou para essa apreciação da crítica. Segundo Maria Silvia Betti,

a peça realiza, com grande eficácia representativa, a contraposição das motivações individuais e sociais, construindo um conflito entre Tião (o operário que fura a greve) e seu pai (o militante que não abre mão da coerência na luta coletiva), tratando-os como personagens agentes antagonizados entre si. Ao fazê-lo, porém, ignora o caráter intrinsecamente épico do material [...] (BETTI, 2013, p. 180).

Compreendemos, então, que em *Black-tie* a opção formal do autor pelo drama em vez do épico acabou por favorecer o reconhecimento positivo que a peça recebeu da crítica, já que suas questões políticas não passaram despercebidas, mas também não foram entendidas como ponto central da estrutura dramática, sendo esse lugar reservado para o conflito entre Tião e Otávio. Cabe destacar ainda que Guarnieri foi um grande defensor da realização de um teatro capaz de conciliar emoção e reflexão a fim de promover a conscientização do público.

Também por isso, essa peça de Guarnieri é “a peça inaugural de uma nova etapa” (BETTI, 2013, p. 181), de politização do teatro nacional.

Rasga coração: pai x filho, conflito de visões de mundo II

Em *Rasga coração* também um conflito entre pai e filho estrutura a peça. Manguari Pistolão tem dificuldades em compreender o estilo de vida de Luca, filho único a quem chamou Luís Carlos em homenagem a Prestes. Essa atitude, de homenagear um dos principais líderes comunistas brasileiros, é apenas um exemplo da militância de Custódio Manhães Júnior, ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) há cerca de quatro décadas. Militância essa que estará no centro de seu enfrentamento com o filho que, adepto do movimento hippie, recusa a perspectiva da luta de massas, coletiva e organizada na qual o pai acredita. Ao longo de toda a peça, vemos um conflito entre duas visões de mundo: a do pai, plenamente constituída e comunista, e a do filho, ainda em formação, mas com tendência à emancipação individual⁷.

Quando a peça finalmente estreou, cinco anos após Vianinha terminar de escrevê-la, o crítico Yan Michalski publicou um texto em sua coluna do periódico *Jornal do Brasil* de 13 de outubro de 1979 no qual fez importantes considerações. Dentre elas, afirmou que

[em função do calor humano em que o autor envolve as personagens e os acontecimentos,] me pergunto se o verdadeiro conflito central é mesmo, como aparenta à primeira vista, o conflito entre as gerações, ou entre as opções político-existenciais, e não aquele entre, por um lado, o impulso das pessoas de se aproximarem umas das outras, independentemente dos choques de geração e ideologia e, por outro lado, a falta de coragem e desprendimento necessários para levar tal aproximação às últimas consequências (PEIXOTO; MICHALSKI, 2004, p. 327).

Não resta dúvida de que *Rasga coração* tem uma dimensão afetiva bastante grande. Assim como as demais peças discutidas neste texto, as relações são também familiares e são assim caracterizadas. Mas, também como em *Awake and sing!*, *Death of a salesman* e *Eles não usam black-tie*, o conflito entre pai e filho – e também dos indivíduos com eles mesmos – tem como mote as divergências políticas e/ou de visão de mundo.

Especialmente em *Rasga coração*, através da encenação de três gerações da família Manhães personificadas em Custódio pai (ou 666), Custódio filho (ou Manguari) e Luca, faz-se uma reflexão sobre as continuidades e rupturas nas práticas dos três, mas é necessário pensar tal reflexão em termos de ação, de inserção política na sociedade, tal como colocou Benjamin: “Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Em crítica de 28 de outubro de 1980, Sábato Magaldi afirmou:

Uma das primeiras grandes virtudes do texto vem do imbricamento do macrocosmo [a História do Brasil] e do microcosmo [conflitos familiares], dosados com tanta sabedoria que um parece o reflexo do outro. Os dramas individuais projetam-se no pano de fundo histórico, atribuindo-lhe consistência, e a História está exemplarmente encarnada no indivíduo (STEEN; MAGALDI, 2014, p. 727).

Esse comentário já nos coloca como essas duas dimensões estão profundamente relacionadas, como as questões políticas interferem nas relações familiares e promovem os conflitos que nesses núcleos se desenvolvem.

Contudo, justamente por isso é que os acontecimentos históricos são, mais do que pano de fundo para a peça, fundamentais para que se entenda o que significa para um pai convictamente comunista ter um filho que recusa a luta coletiva, ou mesmo para esse filho ver seu pai aconselhá-lo, em determinado momento, a acatar soluções individuais para seus problemas.

Acreditamos também que a realização formal de *Rasga coração* tem papel importante para o desenvolvimento da reflexão que o autor se propôs a fazer, sendo sabido, inclusive, que tal reflexão também era sua, pessoal. Os dilemas de Manguari eram também de Vianinha e, com isso, não queremos fazer uma simples aproximação entre biografia do autor e da personagem, mas apontar que ambos fazem parte do mesmo grupo: o de militantes comunistas que permaneceram fiéis ao “Partidão” mesmo diante das inúmeras críticas que recebeu, especialmente a partir de finais dos anos 1960, críticas sobre as quais também se reflete na peça.

Mas voltemos às questões formais. Yan Michalski destacou a mescla entre passado e presente:

A estrutura de *Rasga Coração* é uma explosão de criatividade, uma demonstração de fundo conhecimento das conquistas contemporâneas da criação teatral, na medida em que rejeita a narrativa fechada, mistura os planos do tempo, opera por associações livres de ideias mais do que por encadeamento cronológico dos acontecimentos (PEIXOTO; MICHALSKI, 2004, p. 325).

Mencionemos, no entanto, que o autor não abre mão da progressão dramática, desenrolada no plano do presente. Vianinha afirmou em entrevistas que buscou, em *Rasga coração*, mesclar referências de três importantes peças da dramaturgia de esquerda brasileira: *Opinião*, *Liberdade Liberdade* e *Eles não usam black-tie*. Éwerton

Oliveira aponta as seguintes referências utilizadas pelo autor no arranjo formal de *Rasga coração*: de *Liberdade, Liberdade*, a colagem, os focos de luz e a análise do nazifascismo (o “novo antigo”); de *Opinião*, a articulação entre música, teatro e análise da realidade brasileira; de *Eles não usam black-tie*, o conflito entre pai e filho com visões de mundo diferentes, destacando-se as referências épicas muito mais presentes na peça de Vianinha do que na de Guarnieri (OLIVEIRA, 2012, p. 172-176). Essa grande preocupação com a estética e a forma de sua peça é fruto de anos de pesquisa, de busca por aprimoramento de sua obra e pela forma “ideal”. Como afirmou Arthur Miller, “o maior problema do dramaturgo é encontrar a forma adequada para mostrar o que se passou” (MILLER *apud* COSTA, 2001, p. 141).

Quando estreou, seis anos após a finalização de sua escrita e da morte de seu autor, *Rasga coração* já havia se tornado um símbolo da luta pela volta das liberdades democráticas, ausentes no país desde o golpe de 1964. Sendo assim, a expectativa do público e dos críticos acerca da peça era enorme, e questões como o embate entre a esquerda armada e a esquerda democrática, que no momento da escrita da peça ainda eram centrais para o debate político das esquerdas brasileiras, já não estavam tão latentes. Talvez por isso a crítica tenha, em certa medida, “aceitado” o conteúdo político do texto ao mesmo tempo em que destacou o componente afetivo do conflito entre Manguari e Luca.

Arranjos e desarranjos: as questões sociais e suas consequências familiares

Ao final de *Rasga coração*, assim como em *Black-tie*, o pai expulsa o filho de casa, tendo como último contato um abraço. Assim como na peça de Guarnieri, podemos apreender uma possibilidade de conciliação, mas na de Vianinha há ainda uma dimensão de compreensão do filho pelo pai e do pai pelo filho. Ainda que bastante amargurado, Manguari abraça o filho. Se os sucessivos

enfrentamentos entre Luca e seu pai dão conta dos embates entre as esquerdas brasileiras naquele contexto, então poderíamos pensar que essa tentativa de compreensão entre ambos poderia expressar uma tentativa de compreensão também da esquerda pecebista para com a esquerda armada, já definitivamente derrotada no momento final da escrita da peça, apontando na direção do frentismo, que pautou a agenda do PCB desde fins dos anos 1950, mas se intensificou entre os anos de 1973 e 1979.

Também entre as peças norte-americanas há uma coincidência nos finais: assim como Willy se mata em favor do primogênito, Biff, Jacob se mata em favor do neto, Ralph. Tais atitudes absolutamente extremadas podem, facilmente, ser interpretadas como frutos de distúrbios psicológicos, da incompreensão do indivíduo de si mesmo. Porém, como tentamos mostrar nas páginas anteriores, o que desestrutura as relações familiares dessas peças e faz com que pais expulsem os filhos de casa, ou com que pai e avô acabem por suicidar-se em favor do filho e do neto, são as condições sociais, políticas e econômicas que desregulam e desintegram esses núcleos familiares, forçando seus membros ao extremo.

Atentemos para a colocação em que Raymond Williams ironiza a costureira desvinculação entre a tragédia e a sociedade que a produziu:

Guerra, revolução, pobreza, fome; homens reduzidos a objetos e mortos a partir de listas; perseguição e tortura; os muitos tipos de martírio contemporâneo: por mais próximos e persistentes que sejam os fatos, não devemos nos comover, num contexto de tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 90).

Da mesma forma, é importante estarmos atentos ao que nos lembrou Benjamin: "A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é

uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais" (BENJAMIN, 1994, p. 223). Assim, as questões cotidianas discutidas nas peças são também questões da luta de classes; mesmo que nem sempre o termo esteja dito claramente, a ideia está por trás das demandas materiais das famílias.

Como vimos, através de uma linha da análise marxista, é possível compreender as temáticas das peças aqui analisadas como políticas e críticas em relação à sociedade que retratam. Retomando a epígrafe deste trabalho, o capitalismo interfere profundamente na família e, quanto mais radicalmente o faz, mais claramente podemos ver a radicalidade da crueldade desse sistema. Sendo assim, observar tais interferências e colocá-las em cena é também uma forma de refletir sobre a sociedade; criticá-la, repensá-la, pensar sua transformação.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Un drama de familia en el teatro épico. In: *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Traducción de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

BETTI, Maria Silvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, volume II: O modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 311-332, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin editorial, 2001.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin editorial, 2001.

_____. A resistência da crítica ao teatro épico. In: *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HELIODORA, Bárbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. *A função da crítica*. São Paulo: Giostri, 2014.

LUKÁCS, Georg. A reificação e a consciência do proletariado. In: *História e consciência de classe*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1962.

MARTINEZ CORREA, Zé Celso. *Primeiro ato*: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

MILLER, Arthur. Death of a salesman. In: _____. *Collected Plays 1944-1961*. New York: The Library of America, 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista. Alguns apontamentos. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *Comunistas brasileiros*. Cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ODETS, Clifford. Awake and sing!. In: _____. *Six plays of Clifford Odets*. New York: Modern Library, 1939.

OLIVEIRA, Éwerton Silva de. *Análise formal de Death of a salesman, de Arthur Miller, e Rasga Coração, e Oduvaldo Vianna Filho*: a utilização do épico. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PEIXOTO, Fernando (org.); MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. Crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Martins Editora, 1964.

STEEN, Edla van (org.); MAGALDI, Sábado. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições SESCSP, 2014.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Notas

1 Apesar das diferentes conceituações para o termo, neste artigo entendemos por cultura política o “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro” (MOTTA, 2013, p. 17-18).

2 O chamado método Stanislavski foi desenvolvido pelo artista russo de teatro Constantin Stanislavski e está focado no trabalho de interpretação do ator. Foi bastante difundido nas Américas após a turnê do Teatro de Moscou, dirigido por Stanislavski, em Nova Iorque, no ano de 1923, quando os artistas do grupo russo foram convidados a oferecerem oficinas nos Estados Unidos. A partir daí se desenvolveram estudos do método, especialmente, no Actor’s Studio.

3 Cf. COSTA, 1998.

4 Cf. CARDENUTO, 2012.

5 Apenas a título de curiosidade, é interessante atentarmos para a relação que ele faz entre essa peça e *Death of a salesman*, sugerindo que “o maior mérito da peça, entretanto, talvez seja histórico, ao anunciar vários temas de crise social que seriam retomados e desenvolvidos na década de 40, em especial por Arthur Miller em ‘A morte do caixeiro-viajante’” (PRADO, 1964, p. 220).

6 Em sua dissertação de mestrado sobre *Death of a salesman* e *Rasga coração*, Éwerton de Oliveira cita John Styan para apontar a relação entre a presença do Expressionismo nos Estados Unidos e o “desencantamento intelectual com a ideologia da busca do Sonho Americano após a Primeira Guerra Mundial, sendo que este movimento artístico, de análise subjetiva do indivíduo, mas com impulsos de crítica social, acabou sendo utilizado” (OLIVEIRA, 2012, p. 149-150).

7 A oscilação do discurso de Luca no contexto da crise do colégio nos mostra como ele também está acometido por vários dilemas e o quanto ele ainda está formando sua visão de mundo.