UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

LUCAS TELES PEREIRA

O MORRO E A CIDADE: REVISÃO CRÍTICA E ANÁLISE DA PEÇA *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*, DE GIANFRANCESCO GUARNIERI

(Versão Corrigida)

SÃO PAULO
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

O MORRO E A CIDADE: REVISÃO CRÍTICA E ANÁLISE DA PEÇA *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*, DE GIANFRANCESCO GUARNIERI

(Versão Corrigida)

LUCAS TELES PEREIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Faria

SÃO PAULO
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P436m

Pereira, Lucas Teles
O morro e a cidade: revisão crítica e análise da peça Eles Não Usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri / Lucas Teles Pereira ; orientador João Roberto Faria. - São Paulo, 2020.
165 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Dramaturgia. 3. Teatro de Arena. 4. Gianfrancesco Guarnieri. 5. Eles Não Usam Black-Tie. I. Faria, João Roberto, orient. II. Título.

fflch UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Lucas Teles Pereira

Data da defesa: 25/09/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): João Roberto Gomes de Faria

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 267/10/2020

(Assinatura do (a) orientador (a)

LUCAS TELES PEREIRA

O morro e a cidade: revisão crítica e análise da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

APROVADO EM:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura:_____

A meus pais, Marta e Joel, meu farol e minha estrutura.

A Carolina, sublime companheira de viagem.

A Daniel, irmão e amigo inigualável.

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo carinho e pela educação que me proporcionou.

A Carolina, pela presença inspiradora e pelo apoio que me ofereceu.

A meu orientador, Prof. Dr. João Roberto Faria, pela dedicação com que me orientou ao longo da produção deste trabalho.

A CAPES, pela bolsa de mestrado que me foi concedida.

Aos professores que contribuíram para minha formação e para o florescimento do amor que hoje tenho pelas letras.

Aos amigos sempre presentes que, através dos debates e conversas descontraídas, me proporcionaram alguns dos mais prazerosos momentos de minha formação intelectual.

Aos companheiros do Movimento Popular Práxis e, sobretudo, ao Professor Clodoaldo Rodrigues Nunes, de quem recebi o estímulo para fazer, de minha produção acadêmica, um instrumento de transformação.

“Uma obra de arte não existe isolada. Uma peça de Shakespeare
é ela mesma e mais tudo o que se escreveu sobre ela. [...]
Uma obra de arte acaba incorporando todos os reflexos
que ela produziu através do tempo, e é essa uma das razões
que justificam a crítica.
Quando a crítica é aguda, atilada, honesta e sincera,
ela está refletindo não apenas os valores do crítico,
mas, na medida do possível,
todos os componentes de uma sociedade pensante que,
naquele momento,
reflete sobre a arte e sobre o teatro em particular.”

Sábato Magaldi

RESUMO

O presente trabalho apresenta duas finalidades principais: a primeira diz respeito à realização de uma revisão de tudo aquilo que de mais relevante foi produzido pela crítica de imprensa e pela crítica acadêmica acerca da peça *Eles Não Usam Black-Tie*; a segunda, por sua vez, diz respeito à produção de uma análise profunda da peça.

O leitor encontrará, ao longo do primeiro capítulo desta dissertação, uma ampla revisão da recepção da peça de Gianfrancesco Guarnieri pela crítica paulista e carioca durante o período em que a peça esteve em cartaz, pela primeira vez, em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre os anos de 1958 e 1959.

No segundo capítulo, buscamos apresentar alguns dos trabalhos acadêmicos, que de forma mais pertinente, procuraram analisar a peça em questão. Esses trabalhos apresentam um caráter mais polêmico, se comparados às críticas publicadas na imprensa, acerca da qualidade estética da obra de Guarnieri. Buscamos, assim, comentar também algumas das principais polêmicas que envolveram essas análises.

Ao fim, no terceiro capítulo desta dissertação, sem deixar de levar em consideração todos os textos que tratamos no primeiro e segundo capítulos, buscamos desenvolver uma análise possível da obra de Gianfrancesco Guarnieri, de forma a contribuir com a apreciação da peça por parte de pesquisadores e dos leitores interessados.

Palavras-chave: literatura brasileira; dramaturgia; Teatro de Arena; Gianfrancesco Guarnieri; Eles não usam black-tie

ABSTRACT

This paper has two main objectives: the first one concerns the execution of a review of the most relevant texts that has been wirtten by the theatrical and literary criticism about the play *Eles Não Usam Black-Tie*; the second one concerns the production of a profound analysis of the play.

The first chapter presents an ample review of the reception that the first Gianfrancesco Guarnieri's work has received by the *paulista* and *carioca* criticism, at the press, during the period when the play was, for the first time, in theaters, in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro, between the years of 1958 and 1959.

In the second chapter, we intend to present a study of the main academic works that have tried to analyse Guarnieri's text. These works have a more polemical feature about the aesthetical quality of the play, if compared with the critics that were published, before, by the press. We also intend to comment some of these polemics that are present in these academic works.

In the last chapter of this paper, after having reviewed all this bibliography about *Eles Não Usam Black-Tie*, we try to develop a possible analysis of the play, in order to contribute to the appreciation of the text by the future researchers and the interested public.

Key words: brazilian literature; drama; Teatro de Arena; Gianfrancesco Guarnieri; Eles não usam black-tie

SUMÁRIO

Introdução 11

Eles Não Usam Black-Tie e a valorização do autor nacional 11

Teatro de Arena: da Escola de Arte Dramática a *Eles Não Usam Black-Tie* 17

Apresentação da Peça 21

Capítulo I: A Recepção Crítica de *Eles Não Usam Black-Tie* 23

A Crítica Paulista 24

A Crítica Carioca 35

O Público 48

Capítulo II: A Crítica Acadêmica 52

Capítulo III: Entre o morro e a cidade: uma possível análise de *Eles Não Usam Black-Tie* 84

Considerações Finais 113

Lista de Siglas e Abreviaturas 115

Referências Bibliográficas: 116

Anexo A – Materiais jornalísticos consultados para a escrita do primeiro capítulo desta dissertação 128

INTRODUÇÃO

Eles Não Usam Black-Tie e a valorização do autor nacional

Quando pensamos nas diversas contribuições que a Companhia Teatro de Arena trouxe para os palcos brasileiros, certamente uma das principais delas corresponde à valorização do autor nacional. É fato notório que a montagem de *Eles Não Usam Black-Tie* constituiu um marco histórico nesse quesito, colocando nossos dramaturgos em uma posição de proeminência perante o público. Dando continuidade ao ciclo de amadurecimento pelo qual passava o teatro nacional desde a década de 1940, a peça de Guarnieri projetou o autor local, abrindo o espaço para a elaboração de uma dramaturgia cada vez mais voltada para as questões mais especificas da sociedade brasileira. Em fins da década de 1950, a necessidade de se estimular o desenvolvimento de uma dramaturgia capaz de abordar os nossos temas a partir de uma ótica própria passava a ser uma das principais preocupações de nossa crítica e de muitos homens de teatro.

No ano de 1958, o mesmo ano em que estreia *Eles Não Usam Black-Tie* em São Paulo, Barbara Heliodora escreve, para a *Revista Brasileira*, no Rio de Janeiro, o ensaio "O Desenvolvimento de um Teatro Brasileiro"[1]. Esse ensaio pode exemplificar essa preocupação de parte de nossa crítica para com a promoção de um teatro com características específicas nossas. Barbara Heliodora inicia por afirmar: "A tradição de teatro no Brasil é das mais precárias. O gênero nunca atraiu mais do que por divertimento momentâneo os nossos escritores de valor [...]". Porém, a autora afirma pouco depois reconhecer o aparecimento de um teatro "mais especificamente nacional", com o "aproveitamento de motivos e linguajar regionais, não no sentido caricato ou pitoresco, mas como aproveitamento do que esses elementos têm de positivo na formação da nacionalidade brasileira". Essa nova dramaturgia não deixaria de abordar os temas urbanos, porém o faria a partir da ótica do habitante urbano local. A autora cita, entre aqueles que estariam levando à frente essa espécie de movimentação em nosso teatro, os nomes de Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Antônio Callado, Millôr Fernandes, Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e o próprio Gianfrancesco Guarnieri, cuja peça de estreia fazia enorme sucesso em São Paulo. Ao fim do ensaio, no entanto, Barbara

[1] HELIODORA, Barbara. O Desenvolvimento de um Teatro Brasileiro. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano IX, nº 23-24, Julho-Dezembro de 1958, publicada em mar. de 1959, p. 124-136.

Heliodora não deixa de ressaltar as dificuldades pelas quais passavam nossos autores ao tentar realizar a montagem de suas obras, salientando o papel que o Teatro de Arena cumpria nesse momento, trabalhando na promoção de um jovem autor brasileiro.

Hermilo Borba Filho, em texto escrito em 1959 intitulado *O Autor Brasileiro*[2], apresenta preocupações parecidas com as de Barbara Heliodora. Afirmando ser impossível a formação de um teatro nacional sem a existência de autores nacionais, o crítico afirma que apesar da alta competência técnica das novas companhias teatrais, o repertório geral de nosso teatro ainda priorizava os dramaturgos estrangeiros:

> Não se trata, de modo nenhum, de jacobinismo, quando nos referimos a esta preferência [por escritores estrangeiros], mesmo porque não acreditamos em fronteiras artísticas, mas estamos fiéis à nossa luta de que um teatro nacional só será possível com a fixação do autor nacional.

O crítico não nega as contribuições trazidas pelos grandes nomes da dramaturgia internacional, como O'Neill, Arthur Miller e Lorca, porém questiona a preferência de nossas companhias por autores estrangeiros de qualidade que ele considera duvidosa: "[...] é incrível que se afaste um autor brasileiro para se apresentar um Sauvajon ou um Roussin, para citar apenas dois de uma infindável galeria de mau gosto [...]". O texto de Hermilo Borba Filho é uma grande defesa do autor nacional, vendo com bons olhos o fato de escritores já consagrados, como Raquel de Queiroz e Vinícius de Moraes, passarem a se aventurar na escrita teatral. O crítico cita também os grandes sucessos do teatro brasileiro dos anos de 1957 e 1958, como *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, *Rua São Luís, 27, 8º*, de Abílio Pereira de Almeida e "o estrondoso sucesso que foi *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri". Para Hermilo Borba Filho, tais peças foram capazes de mostrar que nossos autores eram capazes de aliar o sucesso artístico ao sucesso de bilheteria.

Acreditamos que esses dois textos acima citados, escritos ambos à época da estreia de *Eles Não Usam Black-Tie*, apresentam um problema que se colocava naquele momento

[2] FILHO, Hermilo Borba. O Autor Brasileiro. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano X, nº 27, Julho-Dezembro de 1959, publicada em mar. de 1960, p. 117-132.

acerca da necessidade do desenvolvimento de uma dramaturgia nacional, capaz de expressar o Brasil dentro dos palcos. A chamada *Lei 2x1*, de março de 1952, já era uma tentativa de forçar institucionalmente a representação de peças de autores brasileiros por parte das companhias e das empresas teatrais. Segundo a lei em questão, a cada duas peças estrangeiras, as companhias deveriam montar ao menos uma peça brasileira. Para Hermilo Borba Filho, que suscitara em Pernambuco um movimento teatral amador, tendo em vista a formação de uma dramaturgia nordestina, a lei "é ideal num país como o nosso, onde o autor nacional muitas vezes é preterido em benefício de um Coward qualquer". Sem deixar de questionar, evidentemente, a imposição de determinados autores através de leis e regulamentos, para o crítico o problema mais profundo viria ainda da falta da tematização dos assuntos próprios do povo brasileiro em nossa dramaturgia.

Podemos, talvez, afirmar que essa problematização e essa postura de caráter um tanto nacionalista por parte da crítica e de certos dramaturgos da década de 1950 estiveram calcadas em dois fatores principais. Em primeiro lugar, temos a tentativa de colocar nossa dramaturgia em compasso com as conquistas trazidas pelo modernismo nos demais gêneros literários. Em segundo lugar, temos um difuso sentimento nacionalista presente na sociedade brasileira da década de 1950, envolvendo tanto o âmbito governamental com um projeto nacional-desenvolvimentista, a vinda da indústria automobilística, a construção de Brasília e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)[3], quanto o próprio âmbito da esquerda que passava a ter na intervenção estrangeira em nossa economia, mediante o denominado imperialismo americano, seu principal inimigo. No que diz respeito às conquistas do modernismo, é importante termos em mente aquilo que Antonio Candido[4] chamou de *desrecalque* de elementos fundamentais da sociedade brasileira, próprios da cultura popular e das populações mais marginalizadas, que começam a ganhar espaço nas obras de nossos escritores: "O nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária". Esses elementos eram deixados de lado pela literatura oficial produzida até a

[3] "O ISEB congregava uma seleta intelectualidade, organizada em torno da criação de um *projeto desenvolvimentista*, cuja função básica nos anos JK foi fornecer o necessário respaldo intelectual e ideológico para a presidência da República. [...] influiu decisivamente na formação da intelectualidade jovem dos últimos anos 50 e primeiros da década de 60." MOSTAÇO, Edélcio. Surgimento do Arena: Realismo e Política na década de 50. In: MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 23-48.

[4] CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 101-126.

instauração do modernismo com a Semana de Arte Moderna de 1922. Apenas a partir do movimento modernista esse outro Brasil será revelado literariamente. Isso marcará o surgimento de um nacionalismo não ornamental nem acadêmico que, de certa forma, continuará a se desenvolver na década de 1930, com os romances regionalistas.

Como sabemos, o teatro não esteve presente na renovação de 1922, bem como não acompanhou o chamado neorrealismo da literatura de 1930. Apesar da obra dramatúrgica de Oswald de Andrade, o marco da modernização teatral brasileira é a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Porém, quando se abre a década de 1950, o *desrecalque* já realizado no romance e na poesia ainda estava em processo de concretização no gênero teatral, uma vez que amplos extratos da sociedade brasileira ainda não haviam chegado aos palcos, ou, ao menos, aos palcos que detinham visibilidade naquele momento. É verdade que há toda uma tradição do teatro anarquista em São Paulo, bem como em outras capitais do país, que remete aos espetáculos montados nos bairros operários pelo chamado teatro filodramático, organizado por imigrantes italianos que aqui chegavam em inícios do século passado. À margem dos palcos profissionais de São Paulo, a figura do trabalhador urbano já aparecia com frequência nas peças desses grupos anarquistas, cujo repertório, apesar de contar com obras de alguns autores brasileiros ou estrangeiros que aqui viviam, permanecia em grande parte vinculado a peças de dramaturgos italianos e portugueses[5]. A influência desses grupos teatrais, no entanto, parecia estar circunscrita aos bairros em que atuavam, não chegando a atingir grande parte do público e da crítica paulistanos que permaneciam atrelados aos palcos "oficiais", como bem atesta o seguinte trecho de crítica escrita por Antônio de Alcântara Machado acerca do teatro brasileiro de 1930, período em que os filodramáticos já atuavam em São Paulo: "Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizemo-lo [...] Traga para o palco a luta do operário, a vitória do operário, a desgraça do operário, traga a oficina inteira"[6].

De fato, o notório contista modernista de *Brás, Bexiga e Barra Funda* buscou, já em meados da década de 1920, propor um movimento de nacionalização do teatro: "A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-

[5] Para maiores informações acerca do teatro filodramático e anarquista no Brasil, consultar: VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBURG e FARIA (projeto e planejamento editorial). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.

[6] Trecho citado por Maria Thereza Vargas no texto mencionado na nota anterior.

paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disto. E não nos conhece”[7]. No entanto, naquele momento, as companhias teatrais brasileiras permaneceram alheias à solicitação do crítico, bem como de outros modernistas que, nas palavras de Décio de Almeida Prado[8], “tentaram em vão, durante anos, forçar as portas da cidadela conservadora em que se convertera o teatro brasileiro”. Com isto, é possível compreender a sede dos críticos da década 1950, que, mais de vinte anos depois, ainda esperavam pelo surgimento de autores capazes de revelar este Brasil, que já estava presente nos livros, para as plateias de nosso teatro. Escritores como Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Antônio Callado, Oduvaldo Viana Filho e o próprio Guarnieri, de certa forma surgem como uma resposta a essa necessidade. Evidentemente, esse processo não está desvinculado daquilo que ocorria no campo político, como podemos depreender da seguinte afirmação de Alfredo Bosi:

> A partir de 1950/55, entram a dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento. O nacionalismo, que antes da Guerra e por motivos conjunturais conotara a militância de Direita, passa a bandeira esquerdizante; e do papel subsidiário a que deveria limitar-se [...], acaba virando fulcro de todo um pensamento social.[9]

De fato, a esquerda brasileira, tendo o PCB (Partido Comunista Brasileiro) como sua grande agremiação, passará a assumir, durante a década de 1950, mas principalmente a partir de 1956, uma posição mais próxima da defesa de um projeto democrático, com certo viés nacionalista, envolvendo, inclusive, a perspectiva de alianças com a burguesia nacional na luta contra o imperialismo americano. Um trecho de documento oficial assinado por membros do Partido, datado de 1956[10], pode exemplificar tal posicionamento:

---

[7] MACHADO, Antônio Alcântara. Indesejáveis. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, ano I, n. 1, jan. 1926.
[8] PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.27.
[9] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 412-413.
[10] Projeto de Resolução do C.C. do P.C.B. sobre os Ensinamentos do XX Congresso do P.C. da U.R.S.S. (20/10/1956), in: CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1943-1964)*. São Paulo: Difel, 1982, v. 3, p. 144-148.

> Concentrando sempre o fogo contra os imperialistas norte-americanos e seus agentes no Brasil, nosso dever é cooperar com todos os que desejam lutar pela soberania nacional, pelas liberdades democráticas, por melhores condições de vida para o povo, por um Brasil próspero e independente.

A possibilidade da realização de reformas profundas em nossa sociedade, vinculada à perspectiva do desenvolvimento nacional, marcava o pensamento de muitos teóricos da esquerda em fins da década de 1950. Assim, no decênio que vai de 1955 a 1964, o amadurecimento, dentro do Partido Comunista, desse programa *nacional-democrático*, se aliava à perspectiva de que profundas reformas em nível nacional se colocavam como uma alternativa viável a ser concretizada em um futuro bastante próximo[11]. Também na esfera governamental, Juscelino Kubitschek buscava colocar em prática seu Plano de Metas, assumindo uma política econômica nacional-desenvolvimentista, com ênfase na industrialização do país[12]. Podemos, talvez, afirmar que o ambiente era de uma forte crença no desenvolvimento nacional, havendo um difuso sentimento nacionalista que parecia expressar-se em diversas camadas da sociedade brasileira, tanto no âmbito político, quanto cultural. A construção de Brasília, a já mencionada criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), assim como a vinda da indústria de automóveis, aliadas a esse nacionalismo, colocavam a ideia de progresso como aquela através da qual se deveria, de modo bastante otimista, compreender e formular o futuro do país[13].

Acreditamos que o surgimento de dramaturgos preocupados em expressar o Brasil, na década de 1950, bem como a iniciativa de se buscar valorizar o autor nacional, que encontramos nos ensaios citados no início deste texto, revelam a maneira como nossos homens de teatro responderam a essa demanda por aquilo que é brasileiro, tão presente na época em questão. Isto tem relevância para nós, dado que a peça que

---

[11] MORAES, João Quartim de. *A Evolução da Consciência Política dos Marxistas Brasileiros*. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, vol. II, p. 199-228.

[12] FAUSTO, Boris. *O Período Democrático: 1945-1964*. In: FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 395-462.

[13] GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosangela. *Nacionalismo Crítico – Liberdade – Identidade Nacional*. In: GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 135-173.

buscamos estudar é muitas vezes colocada como o grande marco da imposição do dramaturgo brasileiro em nossos palcos[14]. De fato, *Eles Não Usam Black-Tie*, ao colocar em cena uma família de proletários, moradores de um morro carioca (com todos os traços de *brasilidade* que esse tema suscita), promove esse *desrecalque* de temas tão essenciais da sociedade brasileira (como a pobreza, a desigualdade, a luta de classes, etc.), que tanto se esperava de nossos jovens dramaturgos. Por outro lado, o enorme sucesso de bilheteria alcançado pela peça parecia apontar para o fato de que um escritor brasileiro era, sim, capaz de manter uma peça em cartaz ao longo de um ano, o que colocava o autor nacional em pé de igualdade com o estrangeiro perante o nosso público e perante as demais companhias teatrais. *Black-Tie* respondia às necessidades latentes de nosso teatro, satisfazendo os anseios de nosso público e de nossa crítica e abrindo um novo ciclo do teatro brasileiro.

Teatro de Arena: da Escola de Arte Dramática a *Eles Não Usam Black-Tie*

Para chegar até a montagem de *Eles Não Usam Black-Tie*, momento em que conquista maior destaque na cena teatral, o Teatro de Arena passou por um percurso de mais de meia década, que teve seu início na Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo, no ano de 1951. Fundada em 1948, a EAD, que a princípio se assemelhava a um laboratório voltado para a formação de atores que alimentariam o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), acabou por constituir também o espaço de onde surgiria o núcleo inicial daqueles que iriam fundar o Teatro de Arena[15]. Tudo começa quando Décio de Almeida Prado, então professor da escola, apresenta a seu aluno, José Renato, as ideias propostas pela diretora de teatro americana Margo Jones. A diretora propunha um novo modelo, chamado de *Theatre-in-the-round*, utilizando um palco circular, que se assemelha a uma arena pelo fato dos atores se encontrarem cercados pelo público durante a exibição da peça. Tal modelo, utilizado por Margo Jones no *Theatre '50*, em Dallas, nos Estados Unidos, levantava certas possibilidades estéticas e financeiras que acabaram por chamar

[14] "Além de seus valores próprios, a peça [*Eles Não Usam Black-Tie*] teve o papel importante de impor, a partir de então, a dramaturgia brasileira, inclusive por meio de um seminário criado na casa de espetáculos." MAGALDI, Sábato. *Dramaturgia Brasileira Moderna*. In: MAGALDI, Sábato. *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 117-125.

[15] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p. 288.

a atenção de José Renato. Em primeiro lugar, este novo modelo diferenciava-se substancialmente do tradicional palco italiano, criando uma nova relação entre o ator e o público, dada a maior proximidade entre o palco e a plateia. Por conseguinte, colocavam-se novos desafios para a montagem da peça teatral, como afirma Cláudia de Arruda Campos:

> [...] a nova técnica colocava também dificuldades para a ação dos atores e da direção: a ausência de paredes e a proximidade do público exigem marcação, maquiagem, interpretação muito diversas daquilo que se poderia ter em palco italiano. A abolição de cenários e cortinas imporá novas funções para os efeitos de som e iluminação.[16]

Afora as exigências impostas pelo novo modelo, que fazia com que os atores estivessem sendo observados por todos os lados ao longo da encenação, uma vantagem se colocava de maneira clara para os entusiastas do teatro de arena: o baixo custo de montagem das peças[17]. Sem a necessidade de grandes cenários e dotado de grande agilidade, o novo modelo permitia a realização de apresentações em teatros, museus, clubes ou até mesmo casas. Em suma, podia-se montar uma peça em qualquer lugar que fornecesse espaço suficiente para se colocar os refletores, reunir um conjunto de cadeiras em torno de um espaço aberto que serviria de palco e o resto era garantido pela atuação da equipe. De fato, foi dessa forma que o Teatro de Arena atuou durante seus primeiros anos.

A primeira montagem do gênero no Brasil ocorreu em 1951, quando José Renato, ainda aluno da Escola de Arte Dramática, apresentou *Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, como exame de conclusão de curso. Em 1953, José Renato, ao lado de Emílio Fontana, Sérgio Sampaio e Geraldo Mateus fundam a Companhia Teatro de Arena de São Paulo, a primeira companhia profissional a dedicar-se ao modelo teatral de arena na América Latina. No mesmo ano, ocorre a primeira apresentação do novo conjunto no

---

[16] CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 31.

[17] É interessante, nesse sentido, a fala de José Renato, citada por Sábato Magaldi: "A razão pela qual decidi dedicar-me ao teatro de Arena como forma permanente é de ordem econômica. Nele não existe cenário e o palco é um simples espaço no centro do círculo formado pelas cadeiras." MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo.* São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 15.

Museu de Arte Moderna, em São Paulo, com *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens. Nesse primeiro momento, o repertório do grupo não se diferenciava daquilo que era geralmente apresentado nos palcos brasileiros, seguindo uma linha semelhante à do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Segundo Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas: "Cabe mesmo afirmar que ele [o Arena] era uma espécie de TBC mais econômico, em que todos os gastos se reduziam, a partir da sala e da ausência de cenários"[18]. Foi, no entanto, mantendo-se nessa linha de um repertório eclético que o Teatro de Arena realizou sua primeira conquista: a inauguração de uma casa de espetáculos própria, na Rua Theodoro Bayma, 94, frente à Igreja da Consolação.

Um novo momento para o conjunto terá início a partir do ano de 1956, com a entrada de novos integrantes no grupo. De um lado temos a entrada de novos atores, vindos do Teatro Paulista do Estudante (TPE) e vinculados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Dentre esses jovens, encontramos as figuras de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel. O Teatro Paulista do Estudante caracterizava-se por ser um grupo formado por estudantes secundaristas e universitários que buscavam aliar sua prática teatral ao engajamento político. Tratava-se de um grupo preocupado com a função social que a cultura poderia cumprir, promovendo a conscientização política do público. Os jovens do TPE tinham em seu horizonte, portanto, a busca de produzir uma arte politizada. Em um primeiro momento, os estudantes utilizam o espaço cedido pelo Teatro de Arena, na Rua Theodoro Bayma, e aos poucos vão sendo integrados ao elenco da companhia. Nesse momento, Gianfrancesco Guarnieri é um jovem e talentoso ator que desponta como uma promessa do teatro brasileiro[19]. De outro lado, o Arena realiza a contratação de um novo diretor: Augusto Boal. José Renato sentia a necessidade de dividir as responsabilidades da direção das peças do Teatro de Arena e pediu ao crítico teatral Sábato Magaldi que lhe indicasse um diretor a ser contratado pela companhia. Boal havia estudado Dramaturgia, Direção e Drama Moderno na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, tendo frequentado as aulas do renomado

---

[18] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p. 289.

[19] Para maiores informações sobre os dados biográficos de Guarnieri, temos os seguintes depoimentos prestados pelo autor em: Roveri, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri/ Sérgio Roveri*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.; KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara I: Segredos Pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros; Depoimentos Prestados a Simon Khoury*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.; LABAKI, Aimar; GUARNIERI, Gianfrancesco. Mesa II. In: GARCIA, Silvana. *Odisseia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 45-76..

professor John Gassner, e havia acabado de regressar ao Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro. Sábato Magaldi o indicou, e ele foi em breve contratado por José Renato. Talvez a principal contribuição trazida por Augusto Boal nesse momento venha de sua experiência no *Actor's Studio*, em Nova Iorque, onde eram realizados laboratórios, buscando desenvolver um estilo norte-americano de atuação que se diferenciasse dos modelos europeus. O jovem diretor intencionava realizar a mesma busca em terras tupiniquins, na esperança de produzir um estilo brasileiro de representação, capaz de levar aos palcos a cidadã e o cidadão brasileiros, na maneira como agem cotidianamente, na maneira como falam, como andam, etc. Como vimos, essa preocupação em valorizar os elementos nacionais, em descobrir o Brasil nos palcos estava na ordem do dia em finais da década de 1950 e, inicialmente munido dos paradigmas propostos pelo Método de Stanislávski, Boal organiza laboratórios de interpretação com o elenco do Teatro de Arena.

Na confluência dos interesses trazidos pelos jovens estudantes do TPE e pela contratação de Augusto Boal, o Teatro de Arena passará por uma importante renovação, modificando sua política e sendo levado a assumir, pouco depois, uma posição de vanguarda na luta pela projeção do autor nacional. Porém, não obstante esse saudável processo de renovação, o Arena enfrentará, em fins de 1957, uma situação financeira crítica, da qual só iria se livrar com o enorme sucesso de bilheteria de *Eles Não Usam Black-Tie*. Em vias de fechar o teatro, o grupo decide montar, como seu último espetáculo, uma peça escrita por um ator da própria companhia. Isso constituía como que uma forma de demonstrar, em um último suspiro, toda a potencialidade do Teatro de Arena, deixando o público e a crítica a par do que poderia ser alcançado caso a iniciativa pudesse ter alguma continuidade[20]. No entanto, a peça de Guarnieri fez grande sucesso, de forma a impedir que a companhia tivesse que dar fim a suas atividades[21].

---

[20] LERNER, Julio. *A Aventura do Teatro Paulista*. [Filme-vídeo]. Produção e entrevistas de Júlio Lerner. São Paulo, série de televisão produzida pela TV Cultura, 1981. VHS.

[21] Para aqueles que buscam maiores informações sobre a história da Companhia Teatro de Arena, recomendamos três importantes leituras sobre o assunto: o breve livro de Sábato Magaldi, publicado pela editora Brasiliense para a coleção *Tudo é história*; o artigo de Mariângela Alves de Lima, publicado na revista *Dionysos* e, por fim, o trabalho de Richard Roux, que é provavelmente o mais completo trabalho historiográfico produzido sobre o assunto: MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1984.; LIMA, Mariângela Alves de. *História das ideias*. In: *Dionysos*, n. 24, set. de 1978.; ROUX, Richard, *Le théâtre Arena (São Paulo 1953-1977)*. Université de Provence, 1991.

Apresentação da Peça

O enredo de *Eles Não Usam Black-Tie* gira em torno de uma greve organizada por trabalhadores de uma fábrica metalúrgica no Rio de Janeiro. A greve colocará em oposição pai e filho, ambos operários. O primeiro, Otávio, é um militante ferrenho da causa dos trabalhadores, ao passo que o segundo, Tião, assustado com a perspectiva da perda de seu emprego, encontra-se mais propenso a assumir uma posição individualista perante as adversidades que enfrenta. Entre os dois polos do conflito encontramos Romana, esposa de Otávio e mãe de Tião. O drama, que acompanha a perspectiva do filho, se desenvolverá ao longo de três atos, divididos, cada um deles, em dois quadros. Cada ato se refere a um dia na vida das personagens. O cenário é a casa onde vive a família, um barraco localizado em uma favela da Leopoldina, Zona Norte do Rio de Janeiro.

No primeiro ato, nos deparamos com a apresentação das principais personagens, dentre eles Maria, noiva de Tião, que revela estar grávida, fazendo com que o jovem operário se decida por marcar o casamento entre os dois o mais breve possível. Um dado importante sobre a personalidade de Tião também já nos é apresentado na primeira cena: o protagonista passou parte de sua juventude vivendo na cidade, no bairro do Flamengo, com seus padrinhos, que o utilizavam como pajem de um bebê. É com a festa de noivado de Tião e Maria e com o anúncio da decisão dos trabalhadores de realizar uma greve na fábrica que se fecha a primeira das três partes da peça. O segundo ato trará os comentários de Romana sobre uma discussão ocorrida entre Tião e Otávio na festa de noivado, na noite anterior, bem como a decisão de Tião de furar a greve. Tal decisão nos é apresentada em um diálogo entre o jovem operário e Jesuíno, colega do protagonista na fábrica. Este último pretende furar a greve *de combinação* com a gerência, de forma a esconder tal ato dos demais trabalhadores. Tião, no entanto, nega a ideia dada por Jesuíno e afirma pretender furar abertamente a greve. O segundo ato se fecha com uma cena de diálogo entre Tião e Maria, na qual esta apresenta sua lealdade para com os demais habitantes do morro, bem como suas preocupações para com o posicionamento que seu noivo parece adotar em relação à mobilização dos trabalhadores.

Por fim, a peça se fecha com a vitória dos grevistas e a apresentação das consequências com as quais Tião terá de arcar, tendo escolhido se posicionar de maneira

contrária à sua classe. Este terceiro ato, que tem lugar no dia da realização da greve, gira, em grande parte, em torno de Romana, que permanece na casa enquanto o filho e o marido se dirigem para fábrica. O primeiro quadro termina com a revelação de que Tião concretizou suas intenções de furar a greve, embora esta tenha sido um sucesso. Recebemos também a informação de que Otávio teve participação fundamental na mobilização dos trabalhadores, tendo sido, inclusive, preso e levado para o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), para onde Romana se dirige com a intenção de libertar o marido. No final da peça, Tião terá de enfrentar a sanção das demais personagens por conta de sua escolha. Em primeiro lugar, há o diálogo com Otávio, já liberado pela polícia graças às ações de Romana, no qual o pai expulsa o filho de casa, fazendo com que Tião seja obrigado a deixar a favela, uma vez que se encontra rejeitado também por toda a comunidade. Em seguida, há o diálogo com Romana, mais compreensiva, mas que nem por isso deixa de demarcar sua posição contrária à atitude tomada pelo filho. Por fim, há o diálogo com Maria, que decide permanecer no morro ao invés de acompanhar Tião em seu desterro.

Para além desse núcleo central, formado por Otávio, Romana, Tião e Maria, algumas personagens secundárias ajudam a formar o quadro geral da peça: Chiquinho - irmão mais novo de Tião – e sua namorada Terezinha, com seus traços que traduzem certa infantilidade, constituem o lado mais cômico do texto; João, irmão de Maria; Bráulio, trabalhador da fábrica e fiel companheiro de Otávio e o já citado Jesuíno, que acabará escorraçado pelos demais trabalhadores por tentar furar a greve às escondidas. Escrita, segundo o autor, de maneira lúdica, ao longo de uma série de madrugadas durante o ano de 1956[22], *Black-Tie* agradou desde o início em suas primeiras leituras públicas, voltadas para alguns críticos e amigos do autor. Não se sabia, no entanto, até aquele momento, a importância que a peça viria a adquirir no contexto artístico brasileiro de fins da década de 1950.

[22] "E o *Black*-tie foi escrito de uma forma lúdica. Quer dizer, foi escrito à noite. Depois de representar, eu chegava em casa de madrugada, pegava a maquininha para fazer uma marotice qualquer, e me divertia com aquele negócio." GUARNIERI, Gianfrancesco. *Depoimento*. In: *Depoimentos V*. MEC/SEC/SNT, 1981, p. 64.

CAPÍTULO I: A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*

Antes de adentrarmos na revisão e análise dos textos publicados na imprensa paulista e carioca sobre a peça de estreia de Gianfrancesco Guarnieri, acreditamos que pode ser interessante tecermos brevemente algumas palavras sobre o estado em que se encontrava a crítica teatral em São Paulo e no Rio de Janeiro. Ao processo de modernização e profissionalização do teatro brasileiro, iniciado ao longo da década de 1940, relaciona-se um movimento paralelo no âmbito de nossa crítica de teatro. Em São Paulo, poderíamos dizer que esse processo se inicia em 1941, com a criação da revista *Clima* por parte de Alfredo Mesquita e um grupo de alunos da jovem Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Dentre esses jovens estudantes, encontrava-se Décio de Almeida Prado, cuja atividade na revista em questão significou um primeiro passo a caminho da constituição de uma forma mais minuciosa e especializada de se escrever sobre teatro nos veículos da imprensa da época.

Se, até aquele momento, as colunas sobre teatro eram, em geral, responsabilidade de redatores que não detinham nenhum preparo específico e dividiam esse trabalho com outras atividades para o jornal, a atuação de Décio de Almeida Prado trará um caráter mais analítico ao trabalho do crítico de teatro. Assim, quando estreia *Eles Não Usam Black-Tie* no Teatro de Arena, em 1958, o ex-integrante do grupo da revista *Clima* já é um respeitado intelectual e homem de teatro com ampla atividade, exercendo a função de crítico teatral no jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesse momento, a crítica moderna paulistana já estava consolidada, graças à contribuição, também, de outros nomes de relevo, como Sábato Magaldi, Delmiro Gonçalves, Paulo Mendonça e Clóvis Garcia. Podemos dizer que esse processo de modernização da arte dramática e da análise das peças dentro da imprensa paulistana se deu de maneira relativamente tranquila se compararmos com os embates ocorridos na mesma época, na imprensa carioca, entre críticos mais jovens e críticos mais velhos:

> Enquanto em São Paulo o processo de consolidação do teatro moderno se dá sem maiores resistências, em razão de ser o teatro profissional paulista ainda incipiente em comparação ao da então capital federal, no Rio de Janeiro o embate entre a nova geração de

> atores que vinha reformular a cena e a velha geração de profissionais atrelada às antigas práticas teatrais não se limitaria apenas ao palco, mas iria se estender também à crítica.[23]

De fato, na antiga capital federal, as divergências entre o grupo dos críticos mais velhos e o dos mais jovens irá se tornar cada vez mais aguda ao longo das décadas de 1940 e 1950, até culminar na ruptura dos mais jovens com a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Devido a discordâncias em relação aos critérios de escolha das peças e atores que seriam premiados pela Associação e a reeleição, no ano de 1958, de Lopes Gonçalves para a presidência da mesma, críticos como Barbara Heliodora e Henrique Oscar, entre outros, optarão por se desvincularem da ABCT para fundarem o Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT). Paulo Francis, outro nome de relevo entre os homens de teatro da época, viria se juntar ao Círculo em 1959. Como consequência dos embates travados nesse período, o tom das análises dos membros do CICT será, no mais das vezes, polêmico, se comparado com os textos publicados nos veículos de comunicação de São Paulo na mesma época. Dada essa curta explanação do contexto geral em que se encontrava a crítica na imprensa paulistana e carioca do período, podemos partir para a análise dos comentários que essa crítica produziu sobre a peça que é tema de nossa dissertação.

A Crítica Paulista

No dia 15 de fevereiro de 1958, uma semana antes da estreia de *Eles Não Usam Black-Tie*, no Teatro de Arena, o *Suplemento Literário* d'*O Estado de São Paulo* publicava uma chamada intitulada *Morro Carioca em Arena*[24]. Na curta chamada, acompanhada de imagens, que ocupava um pequeno espaço ao fim da página, anunciava-se a apresentação da peça para o sábado seguinte e citava-se, em seguida, trechos de um texto escrito por Guarnieri acerca de sua peça. Nele, o autor comenta a escolha do

[23] BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A Crítica Teatral Moderna. FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBURG e FARIA (projeto e planejamento editorial). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.
[24] Morro Carioca em Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano II, nº 69, 15 fev. de 1958, Suplemento Literário, p. 5.

ambiente que serviria de cenário para suas personagens: uma favela carioca. De fato, essa opção aparecia como novidade nos palcos paulistas. Mesmo se pensarmos na dramaturgia carioca da década de 1950, apenas duas peças haviam enfocado os habitantes do morro, *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes e *Pedro Mico*, de Antônio Callado. Não obstante, as populações mais pobres e marginalizadas permaneciam recebendo, por parte de nossos dramaturgos, ora um tratamento estereotipado ou cômico, ora um tratamento romantizado, enaltecendo os elementos mais pitorescos da vida no morro. Guarnieri, como veremos mais adiante, embora não consiga romper de todo com essa tendência "romântica" ao desenhar seu retrato dos habitantes da favela, demonstra já na apresentação de sua peça uma preocupação em trazer ao palco os elementos mais humanos dessa população, nas palavras do autor: "dando com seus amores, sentimentos e anseios, seus sambas e suas lutas, características fundamentais do povo brasileiro (...)". Se os *amores*, *sentimentos*, *anseios* e, principalmente, as *lutas* prenunciam um novo tratamento do habitante do morro, o *samba* preserva, em certa medida, o pitoresco e a cor local.

A chamada do jornal cita também mais alguns trechos do texto de Guarnieri. Neles, o autor comenta rapidamente o conflito central da peça, que surge da oposição entre os sentimentos e a ideologia de Tião e o modo de ser das demais personagens: "De um lado a falta de perspectivas, o desajustamento, o medo da vida de um Tião. Do outro – a ideologia de Otávio, o sentimento profundamente proletário de Romana, de Maria e dos verdadeiros moradores de barraco (...)". Mais adiante, o jovem dramaturgo ressalta a simplicidade dos diálogos, que os aproxima da fala popular e tem o potencial de garantir um maior realismo na construção dramática: "(...) nas personagens, além de seu conteúdo humano, pretendi sintetizar uma maneira toda particular de ser (...)". Acreditamos que as palavras de Guarnieri detinham a capacidade de chamar a atenção de um público interessado na construção de uma dramaturgia nacional que tratasse de maneira humana e artisticamente convincente os problemas e as questões concernentes ao povo brasileiro. É possível, também, que a escolha de tal tema pudesse ser vista como uma novidade dentro do repertório do Teatro de Arena. Mesmo se pensarmos que a companhia já vinha passando por um processo de politização na escolha de suas peças, *Black-tie* marcaria um ponto de virada na história da companhia, mudando todas as expectativas que o público e a crítica construiriam em torno das peças levadas ao palco pelo grupo a partir de então.

No sábado seguinte, 22 de fevereiro de 1958, dia da estreia de *Black-Tie*, nova chamada é publicada no *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo*[25], desta vez acompanhada de algumas palavras do diretor José Renato acerca da peça e de sua montagem. José Renato faz menção ao fato de a Companhia Teatro de Arena estar lançando um jovem dramaturgo brasileiro, apresentando isso como o resultado das iniciativas do Arena de fomentar o teatro nacional, descartando qualquer tentativa de compreender a montagem de *Black-Tie* como o cumprimento da já mencionada *Lei 2x1*. Segundo o diretor: "Revelar um autor com as qualidades de Gianfrancesco Guarnieri não é cumprir nenhuma lei de obrigatoriedade de apresentação de peças nacionais, mas justificar e dignificar os três anos de lutas do nosso teatro". José Renato ressalta também a *emoção autêntica* e a *relativa fidelidade* com que Guarnieri retrata o ambiente do morro, fazendo, em seguida, uma breve apresentação das principais personagens, afirmando que são as contrárias convicções de Tião e Otávio, e "em última análise: o orgulho", que constituem o tema principal da peça.

As críticas que aparecerão na imprensa após a estreia de *Eles Não Usam Black-Tie* serão unanimemente elogiosas. Sem deixar de fazer observações a certos defeitos de construção, majoritariamente atribuídos à juventude e à inexperiência do dramaturgo, os críticos paulistas colocarão sempre em primeiro plano os elementos positivos da peça. Em texto publicado na *Folha da Manhã*[26], no dia 27 de fevereiro de 1958, Delmiro Gonçalves contrapõe o trabalho de Guarnieri ao restante da produção nacional que vinha sendo apresentado nos palcos da época. Com tom relativamente desacreditado em relação à *elevação do nível da dramaturgia nacional*, e com severas críticas à produção teatral brasileira[27], Delmiro Gonçalves afirma ser a peça de Guarnieri um feliz caso de um trabalho capaz de despertar o entusiasmo do crítico. Paulo Mendonça, escrevendo para a edição nº 89 da *Revista Anhembi*, em abril de 1958[28], também busca contextualizar a peça no plano geral em que se encontrava o teatro brasileiro, porém parece estar mais apto a admitir que a dramaturgia nacional já passava por um processo de aperfeiçoamento. Para o diretor e crítico teatral, a ausência de bons autores no Brasil não permitiria o

---

[25] "Eles Não Usam Black-Tie" no teatro de Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano II, nº 70, 22 de fev. de 1958, Suplemento Literário, p. 5.

[26] GONÇALVES, Delmiro. Prefácio. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-Tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 10-12.

[27] "Tem se tornado tão medíocre a produção teatral nacional nestes últimos tempos, salvo uma ou duas exceções, que o papel da crítica parece ser o da maior inimiga da arte cênica brasileira. A cada estreia corresponde, geralmente, uma série de críticas severas e desiludidas." *Ibidem*, p. 10.

[28] MENDONÇA, Paulo. Eles Não Usam Black-Tie. *Anhembi*, ano VIII, n. 89, abr. 1958, p. 399-400.

desenvolvimento de um bom teatro brasileiro. Ressalte-se que a existência de bons diretores e atores já seria suficiente para a montagem de belos espetáculos, porém esses nunca chegariam a estar plenamente integrados à realidade local, a não ser através do aperfeiçoamento de uma dramaturgia nacional. Mendonça afirma considerar *A Moratória*, de Jorge Andrade, um primeiro marco desse processo de desenvolvimento de nossa literatura dramática, processo, este, que agora alcançava novo êxito com a estreia de *Eles Não Usam Black-Tie*.

O *enfoque humano* dado pelo dramaturgo às personagens da peça, deixando de lado os elementos mais estereotipados ou exóticos das favelas do Rio de Janeiro, não passou despercebido pela crítica da época. O próprio Delmiro Gonçalves, no seu texto, publicado alguns dias após a estreia do espetáculo, chega a afirmar: "*Eles Não Usam Black-Tie* ficará, por certo, na história de nosso teatro, como a primeira peça séria escrita sobre as favelas cariocas (...)". Sérgio Viotti, renomado ator e crítico de teatro, em texto publicado no *Correio Paulistano* no dia 28 de fevereiro de 1958[29], também ressalta como o samba, elemento exótico comumente associado aos morros cariocas, permanece apenas como pano de fundo na peça de Guarnieri, enquanto o conflito central do drama gira em torno de problemas mais sensíveis, que tocam a vida concreta dos habitantes de tais localidades:

> Na favela de Gianfrancesco Guarnieri a escola de samba é ouvida de longe. E isto por uma razão muito forte. O jovem autor foi buscar nos morros cariocas elementos de conflito humano que lá existem independentes da pressuposta musicalidade dos barrancos onde o samba faz dançar o arvoredo, como dizia Noel Rosa.

Em 14 de março de 1958, uma outra crítica elogiosa de *Eles Não Usam Black-Tie* é publicada na *Crônica Teatral* do jornal *Nossa Voz*[30], veículo de imprensa destinado à comunidade judaica, vinculado à Casa do Povo e produzido por judeus progressistas da cidade de São Paulo. Nela, ressalta-se como as personagens de Guarnieri escapam à mera

[29] VIOTTI, Sérgio. A Favela Desce à Arena. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 104, nº 31.261, 28 de fev. de 1958, Segundo Caderno, p. 6.
[30] "Eles Não Usam Black-Tie", no Teatro de Arena. *Nossa Voz*, ano XII, nº 733, 14 de mar. de 1958, Literatura-Arte-Ciência, p. 8.

estereotipia. Após afirmar que o título da peça de Guarnieri configura uma escolha infeliz por parte do autor, pois alude a uma outra linha de dramaturgia existente na época, representada por autores como Abílio Pereira, Henrique Pongetti e Ibrahim Sued, e considerada pelo crítico como uma dramaturgia de baixa qualidade, o autor do texto assume que a peça do jovem estreante do Arena apresenta um caráter absolutamente diferente do trabalho dos dramaturgos acima citados. Se esses autores se detêm a levar aos palcos os costumes dos membros da alta sociedade, de maneira atrativa ao nosso público, o título da peça de Guarnieri faria pensar em personagens que, buscando constituir o *outo lado da mesma moeda*, seriam "super-heróis proletários de caráter íntegro e positivo", e, neste quesito, tão estereotipados e superficiais quanto as personagens de Abílio Pereira ou Henrique Pongetti. Porém, após demarcar essa primeira má impressão causada pelo título, admite-se que

> a peça de Guarnieri é uma comédia verídica, com personagens vivos, reproduzindo artisticamente um ambiente popular urbano (o morro carioca), com o mínimo de estilização, inaugurando um filão temático que pode levar à excelente comédia e mesmo ao bom drama brasileiro.

De fato, este *filão temático* será bastante explorado pelas obras posteriormente apresentadas pelo Teatro de Arena, bem como pelas demais companhias teatrais de fins da década de 1950 e início da década de 1960, vide *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho; *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes; *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e, mesmo, *Gimba* e *A Semente*, do próprio Gianfrancesco Guarnieri. Essas cinco peças constituem exemplos do momento teatral que se abre com *Black-Tie*. O que todas têm em comum é esse interesse em explorar tematicamente a realidade nacional em seus diversos aspectos, trazendo aos palcos a população que se encontra nas posições mais desfavorecidas dentro da estrutura social brasileira. É o ato de trazer à tona para as plateias teatrais brasileiras esse outro lado do país que constitui aquilo que chamamos na introdução desse trabalho, a partir de texto de Antonio Candido, de *desrecalque* de elementos sociais, étnicos e históricos, em grande parte gerados pela desigualdade, que apenas marginalmente ocupavam espaço na obra de nossos dramaturgos. Sérgio Viotti parece ter compreensão desse processo quando, ao pensar na maneira como a peça de Guarnieri levanta questões relacionadas aos "conflitos sociais e

emocionais do morro", declara: "G.G. tem todo o meu apoio e recebe todo o meu entusiasmo por explorar um campo que ali estava, latente, em nossa literatura teatral, mas que ninguém ia buscar".

Podemos dizer, no entanto, que não foi apenas o ambiente e a classe social das personagens que despertaram o interesse da crítica, mas também o conflito principal da peça, que não deixa de ter caracteres universais. O conflito geracional entre pai e filho é tema recorrente em toda a literatura, porém em *Black-Tie* constatamos, também, por trás do embate entre pai e filho, a oposição entre os valores vinculados à vida coletiva, expressos por Otávio, e o individualismo de Tião. Para Sérgio Viotti, o pai "tem fortes razões político-sociais que o sustentam", ao passo que os motivos que movem o filho são de natureza emocional. Tião revela um forte anseio de *melhorar*, sair do morro e conquistar uma posição social capaz de garantir alguma segurança para sua família, porém o protagonista só consegue pensar essa segurança em termos financeiros. Para o crítico, este dado da personalidade de Tião (em grande parte adquirido no período em que a personagem viveu na casa de seus padrinhos) revela um certo caráter de covardia. Ao comentar o diálogo final entre Tião e Maria, Sérgio Viotti afirma: "O filho, Tião, dá suas razões em termos de covardia, desambientamento e orgulho, numa cena violenta com a noiva (...)". Para o autor da crítica publicada no periódico *Nossa Voz*, o posicionamento de Tião parece apontar para a inútil busca de se procurar *soluções individuais para problemas sociais.* A peça, portanto, constituiria, *em última instância*, uma *advertência* contra os perigos de se tentar seguir pelo mesmo caminho de Tião. Contrapondo-se ao *isolamento egoísta*, o autor de *Black-tie* apelaria, assim, para a *camaradagem e a solidariedade humana*.

A palavra *medo* aparece diversas vezes ao longo da peça para caracterizar o comportamento e as atitudes de Tião. Otávio, Romana e Maria afirmam, em diferentes trechos da peça, que Tião parece revelar um certo medo *de ser pobre, de perder o emprego* ou de participar da greve. Mesmo Guarnieri, na apresentação que faz para a peça, cujos trechos foram publicados no *Suplemento Literário* d'*O Estado de São Paulo*, como mostramos acima, afirma existir um certo "medo da vida" na personagem. Essa palavra parece ter contribuído bastante para a construção dramática do protagonista, como vemos acima na maneira como Sérgio Viotti descreve as motivações que teriam levado Tião a optar pelo ato de furar a greve. Delmiro Gonçalves, ao fazer a apresentação das personagens reitera essa característica do protagonista, ao afirmar que seu "medo da vida

se traduz no desejo de fuga do ambiente que, na verdade, é o único onde, no íntimo, sabe lhe ser possível viver". Para o crítico, Otávio revela, ao contrário, forte "paixão política" e "sentido de humanidade". Se esse medo de Tião revela uma certa insegurança e falta de perspectiva em relação a seu futuro e a maneira como deve resolver os problemas materiais de sua vida, Otávio parece encontrar uma forte sensação de segurança nos seus ideais e em suas paixões políticas. No entanto, uma visão diferente acerca de Tião é apresentada em crítica publicada sem assinatura na edição nº 89 da revista *Anhembi*[31], em abril de 1958. Para ao autor de tal crítica, o protagonista não pode ser considerado um covarde ou um inimigo, quem assim o acusasse estaria fazendo um julgamento simplista e superficial. Nas palavras do crítico, Tião

> É um microcosmo que respirou outros ares e que se opõe, sem nenhuma intenção hostil, ao mundo do morro um tanto enfatuado, um tanto ideológico, demasiadamente rude e absoluto para este meio-citadino que, sem poder renegar a sua origem, por outro lado já não a sente nem pode levá-la em conta.

De fato, como discutiremos ao longo deste trabalho, o julgamento sofrido por Tião na peça levantará diferentes reações por parte da crítica e do público. Embora essa diversidade de reações esteja muitas vezes vinculada às diferentes opções políticas dos próprios críticos, acreditamos que o texto da peça abre margem para o estabelecimento de um debate ético acerca da escolha tomada pelo protagonista.

Uma outra personagem, no entanto, chama atenção pela unanimidade com que a crítica se refere a ela. A mãe, Romana, colocada em uma situação de mediação entre o pai e o filho, que polarizam o conflito principal do drama, é muitas vezes apontada como a personagem mais *bem-acabada* da peça. Segundo Paulo Mendonça: "(...) das personagens, é preciso dizer que a única plenamente realizada é a de Romana, a mãe, brilhantemente interpretada por Lélia Abramo". Clóvis Garcia, em crítica publicada na revista *O Cruzeiro*[32], afirma: "Quanto aos personagens, são de grande força vital e a figura

[31] Ainda Eles Não Usam Black-Tie. *Anhembi*, ano VIII, n. 89, abr. 1958, p. 400-402.
[32] GARCIA, Clóvis. *Os Caminhos do Teatro Paulista: Um Panorama Registrado em Críticas*. São Paulo: Prêmio, 2006, p. 446-447.

da mãe é uma criação dramática inesquecível". O próprio Gianfrancesco Guarnieri, ao relembrar o contato pessoal que teve, durante sua infância, com moradores da favela do Rio de Janeiro[33], afirma ter baseado a personagem Romana em uma das pessoas que conheceu nessa experiência, a mãe de Margarida (sendo Margarida a empregada doméstica que trabalhava na casa dos Guarnieri[34]). Veremos adiante, com novos exemplos, como a crítica em geral mantém um tom bastante positivo na análise que faz dessa personagem.

A construção e o andamento do drama escrito por Guarnieri também foram comentados pelos críticos da imprensa paulista. Para Delmiro Gonçalves, a beleza da peça não transparece apenas em sua *poesia*, mas também nas *situações arquitetadas* pelo autor. Paulo Mendonça sublinha "o equilíbrio do tom, a segurança da linguagem dramática, a firmeza da técnica de construção (...)" que fazem com que *Black-Tie* se assemelhe a uma peça escrita por um autor mais maduro do que um estreante de "vinte e poucos anos". Alguns defeitos, no entanto, também foram levantados, como, por exemplo, a lentidão do segundo ato, que quebraria o andamento do drama, assim como uma suposta *romantização* da favela. A exaltação da *camaradagem* e da solidariedade presentes entre os habitantes do morro, segundo Delmiro Gonçalves, poderia levar a peça a apresentar uma tese contrária àquela que estaria no horizonte do autor. Se Guarnieri pretendia mostrar a luta dos operários pela melhoria de suas condições de vida, esta *romantização* da vida comunitária em meio à pobreza parece fazer com que, em certos momentos, as personagens desejem que tudo se mantenha como está. Ou seja, se caso houvesse uma real mudança nas condições de vida daquela população, isso poderia acarretar uma "transformação psicológica" que colocaria em risco esses próprios elementos exaltados pelo autor, como dito acima, a *camaradagem* e a vida em comunhão dos moradores do morro. A crítica, no entanto, parece ter tratado como irrelevantes os problemas de fatura do texto de *Black-Tie*, frente às qualidades encontradas na peça. A direção de José Renato,

---

[33] Para ilustrar esse contato de Guarnieri com os moradores da favela, inserimos aqui o seguinte trecho de depoimento do autor: "Uma coisa muito importante que me aconteceu foi uma empregada lá de casa, que convivia mais comigo que minha própria mãe. Essa empregada cuidava de mim. Ela tinha uma família vastíssima, paupérrima. [...] eu, às vezes passava os fins de semana no barraco dos parentes de Margarida – esse era o nome da empregada -, e meus pais achavam que esse contato era muito importante para mim." Entrevista de Gianfrancesco Guarnieri a Simon Khoury, in: KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara I: Segredos Pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros. Depoimentos Prestados a Simon Khoury.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 15.

[34] "A Romana, por exemplo, é de fato uma recriação da mãe de Margarida. A Romana tem aquele objetivismo quase fatalista diante do mundo. Esse personagem era muito forte (...)" Entrevista de Gianfrancesco Guarnieri a Simon Khoury. *Ibidem*, p. 16.

bem como as atuações de Lélia Abramo, no papel de Romana, Eugênio Kusnet, como Otávio, Mirian Mehler, como Maria e Gianfrancesco Guarnieri, como Tião, também foram bastante valorizadas, recebendo, na maior parte das vezes, análises positivas por parte da crítica.

Quando *Eles Não Usam Black-Tie* estreou no Teatro de Arena, Décio de Almeida Prado, um dos principais críticos da imprensa paulistana, encontrava-se nos Estados Unidos, tendo deixado o *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo*, do qual era responsável, nas mãos de Sábato Magaldi[35]. Décio de Almeida Prado, portanto, só viria a publicar uma análise da peça de estreia de Gianfrancesco Guarnieri em 1959[36], quando o jovem dramaturgo já tinha sua segunda peça, *Gimba*[37], sendo apresentada no Teatro Municipal, no Rio de Janeiro. A análise do crítico vê, no dilema ético de Tião, um problema capaz de transcender o contexto específico de uma greve de trabalhadores de uma fábrica metalúrgica do Rio de Janeiro. Para Décio de Almeida Prado, o medo de Tião (tema, como vimos, tratado também nos textos de outros críticos) corresponde ao grande medo que muitos indivíduos experimentam na sociedade moderna: "o medo de ser pobre". Tião demonstra coragem ao furar abertamente a greve, não teme o enfrentamento de outros homens, porém não suporta a ideia de permanecer nas condições de vida do morro ao longo de toda sua existência. As alternativas que se encontram abertas para o protagonista, portanto, são: a participação na greve e o alinhamento com o ideal coletivista e suas promessas de um futuro melhor, ou a via do individualismo que aparenta ser mais capaz de responder às necessidades imediatas da personagem. Nas palavras do crítico: "A sua posição [de Tião], no fundo, não diverge muito da de qualquer rapaz de vinte anos chamado a decidir pela primeira vez entre as suas conveniências pessoais e certos apelos de outra natureza, menos egoístas e mais generosos".

Este dilema ético do protagonista teria, portanto, o poder de tocar de perto o público da peça, uma vez que esta é uma escolha com a qual todos nos deparamos em

---

[35] Sábato Magaldi provavelmente seria o responsável, portanto, pela publicação das duas chamadas publicadas pelo *Suplemento Literário*, que citamos no início deste capítulo, como podemos depreender do relato feito pelo crítico em: MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 26-28.

[36] PRADO, Décio de Almeida. Eles Não Usam Black-Tie (e Gimba). In: PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 129-133.

[37] Caberia notar, aqui, que a segunda peça de Guarnieri teria sido levada aos palcos, no Rio de Janeiro pela Companhia de Teatro Maria Della Costa. Já, *A Semente*, por sua vez, terceira peça do dramaturgo, viria a estrear apenas em 1961, em São Paulo, com montagem realizada pelo Teatro Brasileiro de Comédia.

certos momentos, dado que vivemos em uma sociedade de marcada desigualdade e fundamentada num forte individualismo:

> Não é preciso, portanto, ser operário, ter participado da preparação de uma greve, para sentir o impacto das questões propostas com tanta emoção pela peça. O segredo de *Eles Não Usam Black-Tie* é dizer respeito a todos nós, é ter alguma coisa a segredar à consciência de cada espectador.

O drama, no entanto, apesar de se desenvolver através do ponto de vista de Tião, não deixa de apresentar a visão oposta, representada pelo pai, de completa defesa dos interesses coletivos acima da moral individualista. Otávio seria, assim, marcado por um forte traço de otimismo e crença na humanidade, contrastando com o "realismo sem ilusões" de Romana, que o crítico caracteriza como "a figura dramaticamente mais bem desenhada da peça". Guarnieri trabalharia com admirável isenção toda essa diversidade de pontos de vista, dando boas razões para os posicionamentos de todas as personagens. A preferência do autor pelos ideais coletivistas se deixaria revelar, no entanto, ao fim da peça, quando Maria abandona Tião, obrigado a partir sozinho e deixar a favela. Para Décio de Almeida Prado, essa sanção final recebida pelo protagonista foi a maneira que o autor encontrou de externar seu posicionamento, rompendo a neutralidade naturalista e assumindo o ideário político em torno do qual sua obra era construída. É importante ressaltar que, apesar de o dramaturgo assumir um lado no conflito central de sua peça, ele é capaz de evitar uma queda no mero *propagandismo* político, que certamente prejudicaria a qualidade artística de seu texto. Por fim, um traço salientado pelo crítico é a espontaneidade com que a peça parece ter sido escrita, o que, se por um lado, deixa escapar certos defeitos em sua elaboração, tem a virtude de partir da realidade concreta e viva para apresentar um conflito capaz de estar além do contexto específico abordado pela obra.

Outro importante crítico do cenário paulistano, Sábato Magaldi, viria a publicar uma análise de *Black-Tie* em 1962, em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro*[38].

[38] MAGALDI, Sábato. Introdução dos Conflitos Urbanos. In: MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 229-237.

Magaldi ressalta, em seu texto, o fato de, através da peça de Guarnieri, o Teatro de Arena ter inserido os temas próprios dos problemas urbanos gerados pelo processo de industrialização pelo qual o país passava. A luta pela reivindicação de melhores salários, mediante a greve, era, como se sabe, tema ainda inexplorado pela dramaturgia brasileira. Assim como a crítica anterior, Sábato Magaldi vê uma certa *romantização* do ambiente do morro, com sua vida comunitária, que se contrapõe ao "bracejar do indivíduo só", simbolizado pelo ambiente da cidade. O objetivo político da peça também é apontado pelo crítico, que afirma não se poder duvidar da existência de uma tese marxista implícita no texto do jovem autor. No entanto, assim como o fez Décio de Almeida Prado, Magaldi também reconhecerá a relativa isenção com que Guarnieri constrói suas personagens e o andamento do conflito da peça. O dramaturgo dá espaço para que a plateia tire sua própria conclusão frente aos dilemas que são colocados no palco. Tal atitude manteria a "dignidade artística do trabalho".

Para o crítico, o conflito central do drama opõe "duas mentalidades", representadas pelas figuras do pai e do filho. O choque de gerações, no entanto, é colocado de maneira invertida, pois o pai acaba por assumir a posição considerada a correta e mais progressista, embora ortodoxa, enquanto o filho, rompendo com os valores paternos, acaba por trilhar um caminho errante, até que um dia seja capaz de reconhecer a verdade das ideias defendidas pelo pai. Na interpretação de Sábato Magaldi, esse tema se repetirá na obra de Gianfrancesco Guarnieri:

> Na dramaturgia de Guarnieri, *A Semente* vem repetir um tema de *Eles Não Usam Black-Tie*: o pai é quem está certo, defende o ponto de vista ortodoxo, enquanto o filho ou aquele que poderia ser o filho, deserta na luta e só trilhará o caminho exato por sentir o imperativo do exemplo paterno. Na relação psicológica dos caracteres, esse ângulo subentende a existência de uma ordem superior, correta e inquestionável [...] O jovem, ainda perdido no mundo escuro, incapaz de reconhecer logo a verdade, peca contra a certeza inflexível dos velhos.

Isso romperia com o padrão dos "textos reivindicatórios", que colocariam os filhos em uma posição mais progressista e próxima da verdade, em contraposição aos ideais envelhecidos, representados pela figura paterna. A tese apresentada pela peça é, portanto, contrária ao individualismo de Tião, que seria apenas capaz de isolar o sujeito na rejeição dos demais, uma vez que este encontra-se em descompasso com os interesses coletivos. Essa solidão e esse alheamento, próprios do meio citadino, estaria em oposição à solidariedade sempre presente entre os habitantes do morro.

Sábato Magaldi ressalta também a espontaneidade com que é elaborado o drama de Guarnieri, constituindo um elemento marcante na construção das personagens. Assim como os demais críticos, Magaldi afirma ser Romana "a criação mais feliz" do dramaturgo em *Black-tie*, definindo-a da seguinte forma: "uma autêntica mãe, como as generosas figuras do teatro de Brecht". A linguagem utilizada na escrita da peça, recheada de coloquialismos, constituiria também uma fiel descrição do falar natural das populações do morro. Por fim, ressalva-se a queda de intensidade no segundo ato da peça, mas sem perder de vista que a estrutura geral da obra mantém uma fluência própria, fugindo de "fórmulas estabelecidas por escolas antigas e contemporâneas" e "parecendo ditada pelas necessidades interiores do entrecho".

A crítica paulista, como pudemos verificar ao longo destas páginas, respondeu de maneira unanimemente positiva à estreia da peça *Eles Não Usam Black-Tie*. Não seria diferente a reposta do público, que manteve a peça durante longos meses em cartaz na cidade de São Paulo. Após esse período de apresentações no Teatro de Arena da Rua Teodoro Bayma, a peça de Guarnieri seria levada ao público do interior do estado entre os anos de 1958 e 1959. Nesse momento, o impacto causado por *Black-Tie* já ecoava em outras paragens. Veículos da imprensa carioca noticiavam o enorme sucesso causado pela peça de um jovem dramaturgo na cidade de São Paulo. Não demoraria para que a Companhia Teatro de Arena levasse o espetáculo para os palcos do Rio de Janeiro.

A Crítica Carioca

A primeira menção a *Eles Não Usam Black-Tie* que encontramos na imprensa carioca data ainda de abril de 1958[39]. Trata-se de um texto, assinado por Idibal Almeida Pivetta[40], comentando a peça que já se encontrava havia dois meses em cartaz na cidade de São Paulo. Publicado no jornal *O Semanário*, o texto é um relato entusiástico das impressões vividas pelo autor ao assistir à peça de Guarnieri. Dentre os elementos destacados por Pivetta, encontram-se: a poesia que "rescende a cada gesto, a cada frase", capaz de mostrar, desde o primeiro ato, que "na favela, no morro, nos bairros operários, existe felicidade, existe compreensão e acima de tudo solidariedade humana [...]"; o ar local, o característico que faz com que o público sinta-se como "parte integrante da gente do morro, às voltas com os seus problemas" e, por fim, a "mensagem de profundo sentido social", abrindo novos campos a serem explorados pela dramaturgia brasileira, retirando-a dos "ambientes sofisticados", aos quais os autores nacionais se limitavam. Aproximadamente um mês depois da publicação do texto de Idibal Almeida Pivetta, um renomado crítico literário brasileiro viria a comentar, na edição de 22 de maio de 1958 do *Jornal do Brasil*[41], o sucesso que *Black-Tie* fazia nos palcos paulistanos.

Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, apresenta Gianfrancesco Guarnieri como uma "revelação" da dramaturgia brasileira, cujo sucesso poderia comparar-se ao êxito do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que teria constituído a revelação do ano anterior. Para o crítico, *Eles Não Usam Black-Tie* estaria "na linha do "realismo socialista" lançado por Gorki e patrocinado pelos Estados totalitários da esquerda". No entanto, o caráter profundamente humano da peça de Guarnieri transcenderia tal estética limitante, fazendo com que a peça pudesse ser facilmente acusada de "desviacionista" pelos "zelotas da linha justa, como houve católicos que acusaram Suassuna de herege e sacrílego". Segundo Tristão de Athayde:

> o morro carioca, que [a peça de Guarnieri] toma por tema, como está em moda, não lhe é pretexto apenas para sustentar a tese da solidariedade de classe, mas acima de tudo para mostrar o drama da

[39] PIVETTA, Idibal Almeida. "Eles não usam "black-tie". *O Semanário*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 106, 24-29 de abril de 1958, p. 10.
[40] O autor talvez seja mais facilmente reconhecido pelo nome artístico de César Vieira, autor e diretor teatral e um dos fundadores do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo.
[41] ATHAYDE, Tristão. Outra Revelação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 116, 22 de maio de 1958, Primeiro Caderno, p. 3.

> vida cotidiana dos seus habitantes, em suas diferentes particularidades pessoais, e a profunda marca de pureza de seus sentimentos elementares.

O jovem dramaturgo também teria sido bastante feliz em unir, dentro de um mesmo texto, um tema "extremamente local do regionalismo carioca" com "a mais universal das situações". O local diria respeito à ambientação da peça, no morro, focalizando uma família de operários, enquanto que o universal corresponderia ao conflito geracional entre o pai e o filho, o primeiro, disposto a sacrificar "o amor ao dever", enquanto o segundo colocaria o amor "acima da solidariedade de classe". O crítico fecha o texto enfatizando a "magistral" atuação do elenco do Teatro de Arena e ressaltando o salto qualitativo que o teatro brasileiro vinha dando nos anos anteriores: "Já estamos longe, felizmente, do tempo em que uma companhia teatral brasileira era um grande ator cercado de mediocridades".

No dia seguinte à publicação de Tristão de Athayde, no *Jornal do Brasil*, um crítico mais jovem, que participava ativamente do movimento de renovação da crítica teatral no Rio de Janeiro, Henrique Oscar, publica o texto *Um Grande Êxito Atual do Teatro em São Paulo*, no *Diário de Notícias*[42]. O crítico destaca o impacto surpreendente causado pela representação de *Black-Tie*, que, dominando o espectador, faz com que, de certo modo, as falhas do texto de Guarnieri sejam jogadas para segundo plano. Assim, apenas uma reflexão crítica posterior seria capaz de revelar os pontos fracos existentes na peça. A análise de Henrique Oscar traz um elemento novo para sua interpretação. O crítico é capaz de perceber como o tema central, de caráter político, acaba por ser dominado, de certa forma, por um elemento a princípio secundário, que seria a história do amor de Tião por Maria. Para Henrique Oscar, o tema central da peça, "pelas suas componentes políticas e sentimentais, antes deveria causar resistências que seduzir". Porém, o lirismo do amor entre os jovens operários faria com que o público se emocionasse e superaria qualquer resistência por parte do espectador. Nisto, no entanto, se encontraria uma das falhas do texto, pois o final da peça parece inverossímil aos olhos do crítico:

---

[42] OSCAR, Henrique. Um Grande Êxito Atual do Teatro em São Paulo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, nº 10.895, 23 de maio de 1958, Primeira Seção, p. 14.

> [...] parece-nos que jamais uma jovem abandonaria o futuro esposo, aquele de quem vai ter um filho, só porque ele assumiu esta ou aquela atitude política. O amor que a peça mostra entre ambos é daqueles que sobrepairam a qualquer paixão ideológica. Compreendemos que o jovem autor haja forçado esse lado para dar maior ênfase à ideia social de sua peça. Mas nem assim conseguiu tornar esse aspecto dominante, porque sua peça é acima de tudo uma história de amor [..].

Outra evidência de que o fator político acaba por não se colocar numa posição dominante é que o autor da peça não chega a apresentar o "furador de greve" como um traidor, mas como um sujeito que tem fortes razões para tomar tal decisão. A condenação do dramaturgo não parece, segundo o crítico, recair sobre Tião, mas sobre "as condições de vida" que levaram o protagonista a assumir o seu posicionamento. Acreditamos que Henrique Oscar foi capaz de entrever a existência de uma fratura, na peça de Guarnieri, entre o tema político e o drama do protagonista. Iná Camargo Costa, como veremos adiante, em seu livro *A Hora do Teatro Épico no Brasil*[43], desenvolve, de maneira mais elaborada, uma análise que tem um ponto em comum com essa ideia de Henrique Oscar. Para Costa, o tema da greve, de caráter político, pediria um tratamento épico por parte do dramaturgo, não condizendo com a forma dramática em que a peça está escrita. O drama, centrado em Tião, deixaria a luta de classes em segundo plano, ou seja, o tema político seria dominado pela história de amor entre Tião e Maria, como afirma Henrique Oscar. Comentando as acusações de inverossimilhança acerca da escolha de Maria ao final da peça, Iná Camargo Costa afirma que, uma vez que a forma dramática apresenta o ponto de vista de Tião, "a permanência da moça ao lado do rapaz *formalmente* seria mais justificável do que o repúdio. Afinal de contas, *Eles Não Usam Black-Tie* é um *drama*". Retomaremos, com mais vagar, a análise de Costa nos capítulos seguintes deste trabalho.

Henrique Oscar prossegue em sua análise, revelando alguns pontos em comum com aquilo que já estava sendo apontado pela crítica paulista. Em primeiro lugar, a análise da estrutura da peça revela uma queda no segundo ato, no qual "não há progressão da ação dramática, nada nele se acrescenta ao que já se sabe e é de proporções modestas

[43] COSTA, Iná Camargo. Rumo a um Teatro Não-Dramático. In: COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 19-55.

[...]". O jovem crítico destaca também a existência de uma certa *estilização* do morro, promovida pelo dramaturgo, que acaba não sendo reproduzido de maneira absolutamente realista, embora preserve grande autenticidade teatral. Por fim, elogia-se a atuação de todo o elenco, bem como a montagem realizada por José Renato, e anuncia-se que estaria nos planos do diretor fazer uma temporada com a peça nos palcos cariocas.

Vimos, no início deste trabalho, como alguns críticos teatrais brasileiros preocupavam-se, em fins da década de 1950, com o necessário desenvolvimento da dramaturgia nacional, que - acreditava-se - levaria nosso teatro a dar um salto qualitativo e tornar-se uma arte mais próxima e, portanto, mais representativa da sociedade brasileira. Dentro do quadro de pessoas que compartilhavam tal preocupação, encontramos a já citada crítica Barbara Heliodora, que, no início de 1959, publica, no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, uma retrospectiva do teatro paulista no ano de 1958[44]. A autora comenta brevemente o sucesso realizado pela peça de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena. Para a autora, *Black-Tie* "veio a constituir, sem dúvida, o mais importante acontecimento do ano teatral paulista, sob todos os pontos de vista [...]", sendo "o maior sucesso de bilheteria da história do teatro nacional". Além da qualidade do texto e da montagem, a maneira como Guarnieri aborda os problemas dos habitantes do morro é capaz de estar acima de qualquer desavença em relação ao posicionamento político do autor, atraindo um público bastante diversificado em relação à classe social ou opção política, o que, em parte, explicaria o amplo sucesso da peça[45]. Se a peça não cai no sectarismo de um posicionamento político específico, também não retrata o morro através do olhar cômico ou estereotipado, tratando de maneira convincente e incisiva os problemas materiais dos moradores da favela.

O texto de Barbara Heliodora também desperta interesse por conter um dos poucos relatos que temos disponíveis na imprensa acerca da excursão da Companhia Teatro de Arena pelo interior do Estado de São Paulo com a apresentação de *Eles Não Usam Black-Tie*. A autora cita uma fala de Delmiro Gonçalves, que à época era membro da Comissão Estadual de Teatro e que, portanto, acompanhava as atividades teatrais que ocorriam nas

[44] HELIODORA, Barbara. 1958 em São Paulo: Ano Excepcional para os Valores Nacionais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 20, 24 de jan. de 1959, Suplemento Dominical, p. 6.

[45] "[...] se havia alguma coisa de esquerdismo na obra de Guarnieri, não passou daqueles elementos de preocupação com um respeito fundamental à integridade do homem em sua luta pela subsistência e pela felicidade, justamente, talvez, os elementos que levaram um público de todas as classes sociais e de todos os tipos de atividade a aplaudir "Eles Não Usam Black-Tie". *Ibidem*.

cidades de interior. Relatando as apresentações realizadas em uma cidade que não está citada no entrecho, Delmiro Gonçalves afirma:

> Duas companhias que se exibiram recentemente ali foram vaiadas e quase agredidos os seus componentes, devido ao baixo nível artístico dos conjuntos e das peças apresentadas. Em compensação, o Teatro de Arena, apresentando-se dias após a última dessas manifestações de desagrado, foi recebido triunfalmente pela população, calculando seus dirigentes que cerca de 2.500 pessoas se esforçaram por assistir a peça "Eles Não Usam Black-Tie", o que não foi possível, pois o circo onde o espetáculo foi encenado só comportava 1.500 pessoas, número que assistiu e aplaudiu com entusiasmo a exibição.

Segundo Barbara Heliodora, o relato, acima transcrito, data de agosto de 1958 e revela uma importante vitória do teatro brasileiro em suas incursões pelo interior do país. Para a autora, tal acontecimento demonstraria que mesmo nas pequenas cidades começava-se a existir uma exigência maior, por parte do público, em relação aos espetáculos teatrais, de forma que, também nos municípios do interior, as "troupes" improvisadas passavam a dar espaço para a apresentação de companhias profissionais. Com todas estas publicações na imprensa fluminense, não é de se estranhar que começasse a surgir uma certa expectativa de que a peça de Guarnieri fosse levada ao público carioca. Ainda em 1958, o *Jornal do Brasil* anuncia, em coluna assinada por Ruth Silver[46], a montagem de *Black-Tie*, no Rio de Janeiro, para o mês de dezembro do mesmo ano. Cogita-se também a realização de uma filmagem da peça, com direção de Roberto Santos. Outra adaptação cinematográfica anunciada pela imprensa, ainda em 1958, seria realizada pelo cineasta argentino Carlos Hugo Christensen[47], porém, apesar das especulações, tais projetos não chegam a se concretizar e o público carioca só poderia assistir à peça de Guarnieri no ano seguinte, quando o Teatro de Arena realiza a primeira montagem de *Black-Tie*, naquela que era, então, a Capital do país.

---

[46] SILVER, Ruth. Peça de Guarnieri (êxito em São Paulo) no Rio em Dezembro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 125, 01 de jun. de 1958, Suplemento Dominical p. 6.
[47] Panorama Paulistano. *Revista Cinelândia*, Rio de Janeiro, ano VII, nº 138, agosto de 1958, p. 82.

Em 10 de outubro de 1959, o jornal *Tribuna da Imprensa* publica, com a assinatura de Miguel Borges[48], uma matéria acerca do Teatro de Arena, cuja peça de maior sucesso, *Eles Não Usam Balck-Tie*, estrearia no mesmo dia, às 21 horas, no Rio de Janeiro. O espetáculo abriria a temporada da Companhia Teatro de Arena na *cidade maravilhosa*, temporada, esta, que contaria ainda com a exibição de mais duas peças: *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho e *Gente como a Gente*, de Roberto Freire. Faz-se importante ressaltar que, nesse momento, a Companhia já havia superado sua crise financeira e passava a tomar a dianteira no movimento de se impulsionar o autor nacional, com a realização do Seminário de Dramaturgia, que ocorria em São Paulo desde setembro de 1958. Em sua matéria, Miguel Borges ressalta a preocupação dos membros da companhia para com a função social que o teatro poderia exercer, mas um dos pontos que chama mais a atenção do leitor, é que o jornalista reconhece a existência de uma tensão ideológica nas obras do teatro de Arena. Tal tensão se colocaria numa definição entre o drama de caráter psicológico e o teatro ideológico de Bertold Brecht. Ou seja, essa definição entre os dois possíveis caminhos, para o jornalista, não parecia ainda estar clara nessas primeiras peças do grupo, pois se a preocupação para com a função social do teatro aproximaria os dramaturgos do Teatro de Arena das ideias propagadas por Brecht, a forma de suas peças ainda estaria vinculada ao modelo dramático mais tradicional. Miguel Borges conclui sua ideia afirmando que a tendência do Arena seria rumar para uma estética mais próxima do teatro épico brechtiano, de caráter participante, "onde todos os elementos (enredo, personagem, interpretação, direção) se integrem numa abordagem lógica dos problemas objetivos". De fato, ao longo da década seguinte, veríamos se concretizar essa tendência apontada pelo jornalista, com a realização de espetáculos como *Arena Conta Zumbi* (1964) e *Arena Conta Tiradentes* (1967).

Quando *Eles Não Usam Black-Tie* estreou no Rio de Janeiro, Guarnieri já havia escrito e apresentado sua segunda peça, *Gimba, o Presidente dos Valentes*, estreada no Rio em 2 de setembro de 1959[49]. O público carioca, assim, já tinha alguma familiaridade com a dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri, embora a tivesse conhecido primeiro pela sua obra mais recente. Não é de se estranhar, portanto, que algumas críticas feitas sobre *Eles Não Usam Black-Tie* na imprensa fluminense já tragam algumas comparações entre

[48] BORGES, Miguel. Gente, teatro, arena. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano XI, nº 2.964, 10-11 de outubro de 1959, Tabloide, p. 14.
[49] MELLO E SOUSA, Cláudio. Gimba no Municipal. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.551, 30 de ago. de 1959, Revista dos Espetáculos, p. 4.

a primeira e a segunda peça de autor. Ambas as peças contêm elementos em comum, uma vez que têm como cenário uma favela carioca, muito embora o tratamento dado a esse ambiente seja diferente nas duas obras em questão. Para Paulo Francis[50], que publica, em 13 de outubro de 1959, no *Diário Carioca*, sua análise do drama de Tião, na primeira peça do jovem autor predomina a componente social, enquanto a segunda obra é dominada pelo pitoresco, pelo componente idílico, pelo culto do "mito do malandro" e "pelo realce da musicalidade do morro". Poderíamos dizer que a cor local e o caráter idílico com que Guarnieri retrata a favela em *Gimba* também está, de certa forma, presente em *Black-Tie*, embora de maneira mais discreta. Como afirma Paulo Francis, utilizando uma imagem semelhante àquela que vimos na crítica de Sérgio Viotti, no *Correio Paulistano*, na peça de estreia do dramaturgo "ouve-se um violão no fundo, que canta as belezas do sofrimento, mas está em surdina". De fato, poderíamos dizer, mesmo, que a segunda peça de Guarnieri desenvolve com mais ênfase esse elemento que já está presente em *Eles Não Usam Blak-Tie*, assim como *A Semente*, terceira peça do autor, apresentada em 1960, desenvolverá com maior ênfase o tema político, também existente na primeira peça. Poderíamos imaginar uma interligação entre as três primeiras obras do dramaturgo, nas quais a segunda e a terceira avançam por caminhos diferentes que, no entanto, já estão delineados na primeira obra. Voltando, porém, à comparação entre *Black-Tie* e *Gimba*, mais um fator levantado por Paulo Francis é a constante presença do "elemento dinheiro" na primeira, ao passo que na segunda peça, a questão monetária seria tratada de maneira insuficiente, tornando menos explícita sua denúncia social.

Essa análise do crítico carioca faz coro à ideia diversas vezes repetida pela imprensa de que o morro representado em *Eles Não Usam Black-Tie* não é propriamente marcado pela estereotipia ou pelas ideias preconcebidas do senso comum, como afirma Barbara Heliodora[51], em crítica publicada no *Jornal do Brasil*, em 24 de outubro de 1959: "O morro que se pode (e deve) ver atualmente no teatro de arena do STA difere fundamentalmente dos outros, que têm sido apresentados em nossos palcos, por não ser o morro pitoresco de um turista e nem o morro do noticiário policial (...)". Um dos méritos de Gianfrancesco Guarnieri foi conseguir abordar o tema delicado da pobreza presente nas favelas sem ficar preso aos chavões do lugar-comum e sem cair em um reducionismo

[50] FRANCIS, Paulo. Eles Não Usam Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.588, 13 de out. de 1959, p. 6.
[51] HELIODORA, Barbara. *Eles Não Precisam de 2x1*. In: HELIODORA, Barbara. *Escritos Sobre Teatro*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2007, p. 471-479.

de caráter panfletário. Para Paulo Francis, o tema principal da peça é "a responsabilidade moral do indivíduo", onde o protagonista se encontra frente a um dilema ético, forçando-o a fazer escolhas que muitos outros indivíduos poderiam fazer caso se encontrassem nas mesmas condições que Tião: "Guarnieri (...) não transformou o fura-greves num vilão de melodrama". Assim, no confronto entre a busca pelo conforto pessoal e o compromisso para com o bem-estar do semelhante, o dramaturgo apresenta as razões e o posicionamento das personagens, principalmente Tião e Otávio, de forma a permitir que o público faça sua própria escolha. Para Cláudio Mello e Sousa[52], que também assinava algumas críticas no *Diário Carioca*, a peça de Guarnieri tem uma óbvia base marxista. Porém, se o fundamento ideológico da obra pode ser facilmente reconhecido, isso não implica em falta de elaboração ou queda da qualidade artística. Segundo o jornalista, o dramaturgo não é "um panfletário menor", pois "não se atém a fórmulas predeterminadas", preservando uma liberdade criativa "raramente encontrável em escritores comprometidos".

Se há algo de esquemático em *Eles Não Usam Black-Tie*, este algo parece se revelar em dois pontos apresentados por Barbara Heliodora como defeitos "capazes de abalar ligeiramente" a reação que se possa ter em relação à peça. Em primeiro lugar, teríamos a inverossimilhança de uma personagem como Otávio que, segundo a autora, não seria condizente com a classe operária brasileira:

> Otávio, o pai grevista, não nos parece tão verdadeiro quanto alguns outros dos personagens porque representa uma atitude de lucidez e coesão a respeito do problema do trabalho por parte do operariado, que não nos parece refletir a realidade nacional em ambientes semelhantes. [...] Podemos compreender que a intenção de Guarnieri seja didática, orientadora, indicadora das vantagens coletivas para o operariado quando existir essa coesão, mas de qualquer forma a falha existe.

[52] MELLO E SOUSA, Cláudo. Liberdade e Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.589, 14 de out. de 1959, p. 6.

Também Paulo Francis chama a atenção para a maneira como certos elementos existentes em meio ao movimento operário, como os chamados "pelegos", acabam ficando fora da peça. Guarnieri não teria, assim, explorado as possíveis fraquezas do movimento grevista, com a presença de trabalhadores que visam realizar a greve ou utilizar o movimento operário em busca de benefícios próprios. Para Paulo Francis, a adição desses elementos na trama faria com que a peça ganhasse em complexidade. O crítico parece, no entanto, compreender a figura de Otávio como o necessário contraponto à postura de Tião no conflito central da obra. Guarnieri coloca o "fura greves" como herói, dando-lhe todos os motivos para garantir a compreensão e, algumas vezes, a própria simpatia por parte do público. Porém, o que permanece implícito no posicionamento de Tião é o fato de que este "sonha como capitalista", pretende sair da condição de operário, deixar de ser oprimido para se tornar o opressor. Otávio, por seu lado, visa ao bem-estar coletivo, defende uma ideia e está disposto, inclusive, a cometer sacrifícios em nome daquilo que acredita. Sua profissão de fé na luta dos trabalhadores, porém, não está depositada, segundo Paulo Francis, nas "mistificações ideológicas dos intelectuais do proletariado", mas "decorre de uma experiência específica de miséria, e não de jogos teóricos".

O outro ponto que, como parte da crítica paulista já havia afirmado, parece dar mostras um tanto excessivas de um posicionamento político do autor, e que é registrado por Barbara Heliodora como um dos momentos fracos da peça, é a escolha de Maria ao final do drama. Segundo a ensaísta:

> um filho une Maria a Tião, e não acreditamos que – ao menos no morro do Rio de Janeiro – esse laço não fosse o que falaria mais alto, principalmente porque não havia sido dada a Maria, até aquele momento, uma significação político-social: sua solidariedade ao "morro" é uma solidariedade sentimental, e esta ela teria mais forte ainda a Tião.

No que diz respeito às demais personagens, Barbara Heliodora considera que é na figura de Romana, a mãe, que o dramaturgo condensa maior carga *humana*, dando-lhe mais peso e segurança, ao passo que a Chiquinho e Teresinha o autor "empresta a mais

pura ternura". Sem se tornarem personagens "gratuitos" ou "meramente instrumentais", Chiquinho e Teresinha teriam, na peça, a função dramática de completarem a observação, que o espectador pode fazer, do "ciclo da vida". Esse "ciclo" apareceria na trama através dos três casais: Otávio e Romana; Tião e Maria e o jovem casal de adolescentes. Assim os mais velhos representariam "o amor que se solidificou através das boas e más horas passadas juntas", enquanto Tião e Maria representariam o amor que busca se realizar apesar do tumulto gerado pelas circunstâncias e, por fim, o casal mais jovem representaria "o amor que nasce quase que como um brinquedo de criança". Dessa forma, Guarnieri consegue colocar no palco três diferentes momentos da vida espelhados nos três casais formados pelos principais personagens da peça.

Alguns defeitos foram também apontados, principalmente no que se refere à fidelidade com que o autor apresenta o ambiente do morro carioca e seus habitantes. Para Bárbara Heliodora, a peça, quando analisada em seus pormenores, sofre com algumas objeções que, no entanto, parecem se anular frente ao resultado total de sua realização. Dentre as objeções apontadas encontramos: a já citada inverossimilhança e certo esquematismo na personagem Otávio; o recurso da discussão em terceira pessoa no diálogo entre Tião e Otávio no terceiro ato da peça e a linguagem que não parece corresponder completamente à caracterização de um morro do Rio de Janeiro. A totalidade do espetáculo parece, no entanto, ter causado grande impressão na crítica da época, como afirmaram Henrique Oscar e Barbara Heliodora, fato que pode ser exemplificado pela seguinte fala de Pascoal Carlos Magno[53]:

> [...] não há nada a criticar em "Eles Não Usam Black-Tie". A peça de Gianfrancesco Guarnieri funciona como história, texto, exposição do meio e fixação de tipos. Não há uma frase a mais nem situação que não seja perfeitamente justa dentro de seus três atos. Documentário de uma fração da humanidade, traz-nos problemas de luta, amor, alegria revolta, que são, finalmente de toda a humanidade [...]

[53] FERNANDES, Cléber Ribeiro. Eles Não Usam Black-Tie: Crítica (Unânime) Favorável. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano XXIX, nº 9.242, 18 de out. de 1959, Caderno 2, p. 4.

Acreditamos que se pode afirmar que não apenas a crítica sentiu esse poder de atração do espetáculo montado pelo Teatro de Arena, como também o público, que se deixou seduzir pelas impressões trazidas por *Black-Tie*. Para Barbara Heliodora, este era o resultado da intimidade que o texto estabelecia com a plateia. Assim, as personagens pareceriam tão características aos olhos do público, que não seriam necessárias explicações acerca das atitudes que tomam, o que resulta em grande economia nos diálogos e maior naturalidade na ação. Para além do texto, a linguagem cênica também trabalharia a favor da maneira como o enredo parece se desenvolver de modo tão simples e espontâneo, e isto era também resultado de anos de pesquisa que o Teatro de Arena vinha fazendo em busca de uma linguagem capaz de atingir de maneira mais completa a plateia brasileira. A consequência disto, segundo a autora, é o estabelecimento dessa sensação de intimidade, comparável apenas àquela sentida pela montagem de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e a revelação teatral de "uma essência de maneira de ser brasileira que é imediatamente identificada" pelo público que assiste ao espetáculo. Esse reconhecimento de uma certa brasilidade no texto de Guarnieri atingiria a todos, independentemente de classe ou camada social da qual o espectador pudesse provir, pois haveria, antes de tudo, um "denominador comum" gerado pela linguagem, pela emotividade, pela experiência social no mesmo ambiente, "mesmo que seja entre dois pontos distantes desse mesmo ambiente".

O cronista Paulo Alberto[54], em sua coluna *Rola Mundo*, no *Diário de Notícias*, também não se furtou a escrever algumas linhas sobre *Black-Tie*, apontando a brasilidade não ornamental do texto de Guarnieri. O cronista compara o espetáculo do Teatro de Arena à peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, estreada no Rio de Janeiro em 1956. Enquanto a peça do já reconhecido poeta carioca retratava, com tintas bastante coloridas, a vida no morro, evidenciando certo "tipicismo" em sua concepção do cenário da favela, as características nacionais de *Black-Tie* não eram colocadas de maneira tão óbvia perante o espectador. Para Paulo Alberto, o nacionalismo de *Eles Não Usam Black-Tie* é de caráter mais intrínseco. Já para Paulo Francis, seria impossível assistir ao espetáculo sem pensar no contexto do país como um todo, que, em meio a um processo de desenvolvimento, fazia com que os dirigentes políticos e o próprio povo se deparassem constantemente com dilemas como o de Tião, tendo de escolher entre o caminho mais

[54] ALBERTO, Paulo. Eles Não Usam Black-Tie. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXX, nº 11.345, 8 de nov. de 1959, O Metropolitano, p. 3.

capaz de, à curto prazo, garantir maior conforto (ou privilégios, no caso das elites), ou seguir o caminho mais exigente, que pode acarretar em sacrifícios pessoais pelo bem de todos. No entanto, ao contrário de Barbara Heliodora, Paulo Francis afirma que o espetáculo deveria antes "atordoar" o público do que o seduzir. Isto porque uma plateia tão acostumada aos grandiosos espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), acostumada "a identificar a reluzente vedeta entre os meros atores, ao "faz de conta" dentro do "faz de conta", seria um choque se deparar com uma peça onde os atores "parecem seres humanos".

Cláudio Mello e Sousa[55], no *Diário Carioca*, em 24 de outubro de 1959, parece entrever uma certa contradição no amplo sucesso de público do espetáculo. Para o jornalista, *Eles Não Usam Black-Tie* "é uma peça de teatro popular", o que limitaria seu campo de ação ao público popular, constituído principalmente por trabalhadores. É o operariado que constituiria a plateia sobre o qual a peça pretenderia influir. Segundo Cláudio Mello e Sousa, tal pretensão estaria evidente na apresentação que Gianfrancesco Guarnieri escreveu para o programa da peça. Porém, o que se constatava é que o público que assistia a *Black-Tie*, ao menos no Rio de Janeiro, era constituído por pessoas de "classe média no mínimo". A boa receptividade da peça sobre a plateia, portanto, demonstrava, para o jornalista, a grandeza da peça de Guarnieri. Em matéria publicada no jornal *Novos Rumos*, periódico que funcionava como uma espécie de órgão de comunicação semi-oficial do PCB, a jornalista Beatriz Bandeira afirma em entrevista feita com Odulvaldo Vianna Filho alguns dias após a estreia da peça no Rio de Janeiro: "Era interessante de ver-se o grande número de senhores que, por sua condição social, jamais se preocuparam ou interessaram por uma greve, chorando e sofrendo com os problemas de uma família proletária"[56]. Essa questão relacionada à plateia que marcou presença nas apresentações de *Black-Tie* em São Paulo, tanto na capital do Estado, quanto no interior, assim como no Rio de Janeiro, mereceria uma análise mais detida, pois se por um lado o Teatro de Arena havia, de certa forma, se colocado em uma posição de contraponto à maneira como tradicionalmente se fazia teatro no TBC, por outro lado, seu amplo sucesso demonstrou a maturidade do público para absorver as inovações trazidas pela companhia. Buscaremos abaixo expor um pequeno esboço de tal análise, que não pode ser feita de

[55] MELLO E SOUSA, Cláudio. Black-Tie e Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.598, 24 de out. de 1959, p. 6.
[56] BANDEIRA, Beatriz. Teatro Nacional em Novo Rumo: "Êles Não Usam Black-tIe". *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, ano I, nº 35, 23-29 de out. de 1959, p. 4.

maneira dissociada das reflexões acerca do *difuso nacionalismo* presente na sociedade brasileira da época, do qual falamos na introdução deste trabalho, bem como deve estar ligada a uma análise social relacionada à ampliação de nosso público teatral que agora passava a englobar novos setores da classe média, como professores e estudantes universitários, que parecem ter sido tão importantes para a formação do público do Teatro de Arena.

Por fim, no que diz respeito ao elenco que apresentou a peça, Barbara Heliodora cita algumas substituições que ocorreram, ainda na temporada em São Paulo: Eugênio Kusnet foi substituído por Xandó Batista, no papel de Otávio, enquanto Miriam Mehler foi substituída por Vera Gertel, no papel de Maria. Já para a realização da temporada no Rio de Janeiro, duas substituições são feitas: Gianfrancesco Guarnieri, que vai apresentar a peça *Gimba* no exterior, dá lugar a Oduvaldo Vianna Filho, no papel de Tião e, no papel de Teresinha, Dirce Migliaccio substitui Celeste Lima. As atuações são, em geral, bem recebidas pela crítica carioca, que apresenta apenas pequenas objeções, como no caso em que Paulo Francis afirma: "Oduvaldo Vianna Filho carrega nos acessórios da caracterização, a ponto que, algumas vezes, sua emoção sempre genuína, fica soterrada em trejeitos", porém logo em seguida afirma que o ator é "o "Tião" perfeito em concepção". Elogios também são direcionados a Lélia Abramo, no papel de Romana e Xandó Batista, no papel de Otávio, bem como aos demais atores coadjuvantes que compõem o elenco. A direção também é apresentada de modo positivo, pela maneira como integra o elenco e traz autenticidade para o texto de Gianfrancesco Guarnieri.

O Público

Apesar de muito termos salientado o sucesso da peça de estreia de Gianfrancesco Guarnieri, pesquisa realizada por Richard Roux mostra que o público não fora atraído imediatamente ao Teatro de Arena logo após a estreia de *Black-Tie* em São Paulo. Segundo depoimento de José Renato, ao longo das duas primeiras semanas em que a peça esteve em cartaz, ainda não se podia prever a adesão que a plateia paulistana demonstraria ao espetáculo algum tempo depois. Após citar um elogioso comentário de Sábato de Magaldi sobre *Black-Tie*, Roux afirma:

> Entretanto, apesar da apreciação favorável de Sábato Magaldi, o sucesso não veio imediatamente. As duas primeiras semanas foram mornas e José Renato considerava mesmo a montagem de uma nova peça em lugar de *Eles Não Usam Black-Tie*.[57]

Não demoraria, no entanto, para a peça ganhar notoriedade entre uma plateia formada majoritariamente por estudantes de classe média, como bem atesta o próprio Guarnieri em depoimento: "Quanto a *Black-Tie*, realmente, começou com um público que era de uma intelectualidade paulistana, principalmente, e alguns jovens"[58]. De fato, no mesmo período em que o Teatro de Arena levava ao palco o drama do operário Tião, parecia haver um processo de surgimento de um novo público teatral em São Paulo, já não mais necessariamente ligado às grandes produções do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Poderíamos afirmar que a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, contribuía para o surgimento de uma plateia formada por esses estudantes, professores e intelectuais, cujos valores se aproximavam do campo político da esquerda. A Companhia Teatro de Arena se beneficiou desse processo na medida em que conseguiu se colocar como um grande articulador desse público, papel que o grupo viria a cumprir com maior ou menor eficácia até fins da década de 1960. Em um curto texto, chamado *Feitos da burguesia*[59], Antonio Candido apresenta como, nesse período, iniciativas que poderiam ser vistas, a princípio, como meramente aderentes a uma cultura burguesa (aqui poderíamos citar a fundação da própria Universidade de São Paulo, a formação do Teatro Brasileiro de Comédia e o consequente surgimento da Escola de Arte Dramática, da qual nasce o Teatro de Arena no início da década de 1950), passavam a dar condições para que em seu próprio seio fossem gerados movimentos contestatórios que colocavam em causa a realidade nacional:

---

[57] "Cependant, malgré l'appreciation favorable de Sábato Magaldi, le succès ne vint pas immédiatement. Les deux premières semaines furent mornes et José Renato envigea même le montage d'une nouvelle pièce em remplacement de *Eles Não Usam Black-Tie*". ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953-1977)*. Université de Provence, 1991, p. 137. (Tradução do autor)

[58] LABAKI, Aimar; GUARNIERI, Gianfrancesco. Mesa II. In: GARCIA, Silvana. *Odisseia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 45-76.

[59] CANDIDO, Antonio. Feitos da Burguesia. In: *Discurso*. São Paulo, nº 11, 9 de dez. de 1979, p.125-130.

> No fim do decênio de 50 e 60 a coisa começou a mudar. Naquela altura, começamos a ver no Brasil, não de maneira isolada, através de vanguardas, mas como grandes movimentos de estudantes, populares e intelectuais, um esboço de movimento muito mais intenso, capaz de interessar setores mais vastos da sociedade em seus diversos níveis. A respeito disto, poderíamos realmente falar de um tipo de cultura que, embora influenciada por pessoas que na sua maioria eram individualmente da burguesia pela origem, estavam desprendendo-se dos valores burgueses. Refiro-me às coisas como as tentativas de teatro popular, as caravanas para o Nordeste que viu surgir a obra de Paulo Freire, o cinema novo etc.[60]

Algumas tentativas de levar suas obras para além dessa plateia do centro da cidade de São Paulo foram realizadas pelos integrantes do Arena: "Mas nós realizamos espetáculos também em salões de clubes, com um número de espectadores muito maior do que o do Teatro de Arena, realmente muita gente"[61]. De fato, a crítica de Cláudio Mello e Sousa, citada ao fim do tópico anterior, sobre a contradição aparente de *Black-Tie* consistir em uma peça de caráter popular, ao passo que contava com um público majoritariamente da classe média ou da classe alta (e no Rio de Janeiro é possível que esta contradição tenha se tornado mais visível, pelo fato de que a peça foi montada em um teatro de arena dentro de um Shopping Center), apresenta um problema que se tornaria central para alguns integrantes da Companhia. Aos olhos de Oduvaldo Vianna Filho, por exemplo, a percepção desse problema se tornaria cada vez mais aguda até chegar ao ponto em que o ator e dramaturgo de *Chapetuba F.C.* decidiria deixar o grupo de José Renato, Guarnieri e Augusto Boal, para fundar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), no Rio de Janeiro, em inícios da década de 1960. Quando *Black-Tie* é apresentada, começava-se a entrar na ordem do dia um debate acerca do que significava fazer teatro popular no Brasil. Vianninha, já na época de seu afastamento do Arena, viria a afirmar que a companhia sofria de uma contradição fundamental, aquela de buscar se colocar como *porta-voz das massas* em um pequeno *teatro de cento e cinquenta*

---

[60] *Ibid.*, p. 128.
[61] LABAKI, Aimar; GUARNIERI, Gianfrancesco. Mesa II. In: GARCIA, Silvana. *Odisseia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 45-76.

lugares[62]. Se pensarmos nessa questão que seria levantada posteriormente, podemos remeter a um cálculo feito por Richard Roux[63], em que este afirma que em um ano de teatro lotado, com uma apresentação de terça-feira a sexta-feira e duas apresentações no sábado e no domingo, *Eles Não Usam Black-Tie* pode ter alcançado, no teatro da rua Theodoro Bayma, em torno de 62.400 espectadores. É claro que nesse número não estão presentes as apresentações realizadas em circos, praças públicas, associações, etc. Comparando-se com os números obtidos por uma companhia teatral de sucesso na França, veremos que, por exemplo, o TNP (Théâtre National Populaire) de Jean Vilar, apenas no mês de março de 1958, alcançou 83.521 espectadores com 41 representações de *Ubu Roi*.

É preciso levar em conta, frente a tais números, como bem afirma Roux, que o *público potencial* de teatro em São Paulo era bem reduzido em relação ao público francês, sendo composto quase que inteiramente por intelectuais e estudantes: "Este público, vindo da pequena classe média, iria, no entanto, garantir sozinho o sucesso do Teatro de Arena, uma vez que se faz necessário levar em conta a pequena porcentagem da população brasileira que ia ao teatro no fim dos anos 50"[64]. Dentro das condições do teatro brasileiro da época, é inegável o sucesso de *Black-Tie*. Sua novidade consiste não apenas no tema tratado por Guarnieri, mas também no fato de mobilizar uma plateia que se veria cada vez mais identificada com uma arte de características *nacionais* e *populares*, permitindo ao Teatro de Arena intervir cada vez mais no debate político e social do país. Veremos mais adiante como a peça de Guarnieri expressava os projetos, os anseios e os dilemas desse jovem público paulistano que tanto viria a marcar a vida cultural brasileira ao longo da década de 1960, período em que, para relembrar um célebre ensaio de Roberto Schwarz[65], a esquerda brasileira viveria em tempos de hegemonia cultural, apesar das sucessivas derrotas políticas pelas quais viria a passar.

---

[62] FILHO, Oduvaldo Vianna. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 90-97.

[63]ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953-1977)*. Université de Provence, 1991, p. 139.

[64] "Ce public, issu de la petite classe moyenne, allait cependant assurer seul le succès du Théâtre Arena, car il faut tenir compte du faible pourcentage de la population brésilienne qui allait au théâtre à la fin de ces années 50". (Tradução do autor). ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953-1977)*. Université de Provence, 1991, p. 139.

[65] SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969.In: SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

CAPÍTULO II: A CRÍTICA ACADÊMICA

Vimos como a crítica da imprensa da época sobre *Black*-Tie foi unanimemente favorável à peça e, nesse sentido, pouco polêmica. Talvez não possamos dizer o mesmo dos trabalhos acadêmicos que viriam a ser produzidos, trazendo novos comentários e contribuições para a sua análise. Os primeiros trabalhos acadêmicos sobre *Eles Não Usam Black-Tie* aparecem entre os anos de 1979 e 1980. Trata-se de duas dissertações de mestrado que se dedicarão a fazer uma análise geral da obra de Guarnieri, autor que, nesse momento, já é um dramaturgo que conta com vinte anos de trabalho e ao menos nove peças levadas ao palco. A dissertação apresentada por Elza Cunha de Vincenzo[66], *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*, de 1979, é provavelmente o primeiro trabalho acadêmico a se dedicar a realizar um estudo capaz de dar um amplo panorama à obra do dramaturgo. Nele, encontramos todo um capítulo[67] dedicado à peça que nos interessa. Para Vincenzo, *Black-Tie* apresenta a percepção da *existência de uma nova realidade*, na qual o proletariado urbano caminha, de maneira cada vez mais decidida, para se afirmar como classe. E isso ocorre não apenas pelo notável aumento numérico do operariado fabril, graças ao ponto de inflexão no processo de industrialização do Brasil ocorrido nos anos 50, mas também pela pressão cada vez mais marcante que essa classe passava a exercer, frente à sociedade brasileira, em busca de melhores condições de vida, haja vista as diversas mobilizações e greves levadas a cabo por sindicatos de trabalhadores ao longo daquele período[68]. Dentro de tal contexto, Guarnieri adotaria, para a autora, a *perspectiva do povo* para produzir a sua obra, afirmando a possibilidade de um teatro de *inspiração popular* capaz de se contrapor àquele que permanece preso a *perspectivas* europeizantes e elitistas *das camadas dominantes*. Segundo Vincenzo, essa postura se manteria presente de modo marcante ao longo de toda a obra do dramaturgo.

---

[66] VINCENZO, Elza Cunha. *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

[67] Nas primeiras páginas desse capítulo, a autora buscará recuperar algumas críticas anteriores sobre *Black-Tie* produzidas na imprensa, embora - provavelmente por se tratar de um trabalho que não está unicamente focado na peça de estreia de Guarnieri e por ser uma primeira tentativa de realizar tal tarefa - essa recuperação nos pareça um tanto limitada. Nosso interesse residirá, portanto, majoritariamente em uma das seções desse capítulo, *A estrutura dramática de Black-Tie, uma peça de inspiração popular*, em que a autora se propõe a apresentar a sua própria análise da peça.

[68] Aqui a autora se baseia no seguinte trabalho: COHN, Gabriel. Problemas da Industrialização no século XX. *Brasil em Perspectiva*. São Paulo: Dir. Europeia do Livro, 1971.

No que diz respeito à estrutura mesma da peça, a pesquisadora reconhece a ausência de qualquer tipo de elemento formal inovador ou revolucionário do ponto de vista estético, mas afirma que, em *Black-Tie*, o dramaturgo "lança mão de elementos já comprovados quanto à eficácia dos resultados". Um deles seria o tratamento realista adotado pelo autor, que contribuiria para a eficiência do texto em sua comunicabilidade com o público: "O realismo é o modo estético mais familiar e mais acessível ao espectador médio. Aplicado à análise da realidade social circunstante, garantia (e garante!) o reconhecimento imediato e sem complicações"[69]. Para a autora, o espectador brasileiro já se familiarizara com essa forma, graças à explosão do cinema neorrealista italiano do período pós-guerra. Sabemos, de fato, que essa escola cinematográfica foi uma das principais influências estéticas para o teatro de Guarnieri:

> Tive muita influência, como autor, do cinema neorrealista italiano. [...] O que nos impressionava no cinema neorrealista italiano era a maneira como eles enfocavam as coisas, do tratamento do tema, era a necessidade de mostrar as coisas com bastante realismo, sem confetes e serpentinas. Você observa que nas minhas peças e nas do Vianinha as cenas são curtas e justapostas, há contrapontos nas mudanças das cenas, a narrativa é bem veloz. Nossa geração teve uma influência muito grande do cinema italiano.[70]

O conflito central de *Black-Tie*, envolvendo pontos de vista antagônicos entre pai e filho, para Vincezo, ao mesmo tempo que apresentava uma oposição daquelas "que Aristóteles apontava entre as mais eficientes", trazia dois elementos que rompiam a repetição e *redundância* do *esquema*. Primeiramente, como já fora mencionado por Sábato Magaldi[71], há uma inversão no conflito geracional, no qual o pai assume a posição progressista e o filho apresenta uma postura mais conservadora. Outro elemento é o modo como essa oposição ultrapassa o âmbito meramente familiar, se alçando ao nível de uma

---

[69] VINCENZO, *op. cit.*, p. 44.
[70] KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara I: Segredos Pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros; Depoimentos Prestados a Simon Khoury*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
[71] MAGALDI, Sábato. Introdução dos Conflitos Urbanos. In: MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 229-237.

discordância entre duas formas de ver o mundo. Esses dois posicionamentos, no entanto, radicam em um elemento externo mais profundo, a luta de classes:

> A peça não coloca explicitamente uma luta de classes: Tião e Otávio são ambos operários urbanos e, aparentemente, se opõem apenas como indivíduos. Mas, visto o conjunto, em escala maior, o que se configura é uma grande luta entre a classe dominada, a que ambos pertencem (e por pertencerem a ela têm os problemas que têm), e a outra, a classe dominante, sem cuja "dominação" não se teria criado aquele conflito.
>
> Objetivamente, o que a peça esboça em seu microcosmo é uma disparidade entre duas formas de consciência dentro da mesma classe.[72]

Assim, acima do embate entre pai e filho, paira a luta de classes e os interesses da burguesia, elementos que, embora não apareçam explicitamente no palco, são sempre referidos e podem ser compreendidos como os verdadeiros causadores do drama que se passa no barraco de Romana. Vincenzo dedicará também algumas páginas para responder a alguns apontamentos da crítica que viam a queda dramática do segundo ato e a excessiva *romantização* do morro como defeitos da peça. Para a pesquisadora, esses dois fatores existem, de fato, em *Black-Tie*, porém não podem ser considerados como problemas. Assim, a queda dramática no segundo ato poderia ser vista, mesmo, como um elemento conveniente dentro de uma peça estruturada em três atos, na qual, ao crescendo que deve ocorrer da metade para o final do primeiro ato, deveria se seguir uma pausa que preceda uma nova elevação do *tônus dramático*, encaminhando a peça para o seu desenlace. O importante, para Vincenzo, é que esse *intervalo* no meio da peça não se perca em apresentar dados e informações desnecessárias, o que jogaria toda essa estrutura no vazio. No entanto, para a analista, o que ocorre em *Black-Tie* é que o segundo ato está prenhe de importantes informações para o enredo da peça, como o diálogo entre Romana e Maria, em que Maria apresenta suas preocupações em relação à maneira como Tião deverá agir no dia da greve, bem como o fundamental diálogo entre Tião e Jesuíno, que teria como função impedir que Tião fosse simplesmente julgado como um vilão perante o público.

[72] VINCENZO, *op. cit.*, p. 47.

Vincenzo nota também uma certa ausência de vilania na obra de Guarnieri, fator que se relacionaria à própria visão que o dramaturgo apresenta da favela, onde os atos que poderiam ser considerados moralmente repreensíveis são, na verdade, resultado das condições de vida miseráveis, aliadas a uma certa ingenuidade ou à falta de uma consciência capaz de revelar a verdadeira raiz dos problemas que afligem as personagens. Assim, para a autora: "Não há, portanto, a simples romantização ou idealização desse mundo e da vida que nele se vive, como tem entendido em geral a crítica, mas a sua descrição à luz de uma filosofia social e de uma convicção". De fato, não há, na obra de Guarnieri, uma análise fria ou densamente teórica da luta de classes e de seus elementos mais complexos. A obra do dramaturgo está carregada de protesto e emoção, resultado de se tentar adotar de maneira terna, indignada e, algumas vezes, ingênua, aquela *perspectiva do povo*, da qual a autora falava no início de sua análise. O trabalho de Vincenzo resulta em uma crítica bastante favorável em relação a toda a obra do autor, posicionando-se em defesa das peças mesmo naqueles pontos que importante parte da crítica jornalística preferiu apontar como defeitos.

Já a dissertação de Lúcia Maria Mac Dowell Soares[73], *O Teatro Político do Arena e de Guarnieri*, datada de 1980, é, em muitos aspectos, contrária às teses defendidas pelo trabalho de Vincenzo, resultando em uma crítica menos positiva às obras do dramaturgo. Vencedor do *V Concurso Nacional de Monografias*, de 1980, promovido pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro), o trabalho de Soares buscará apresentar a dramaturgia de Guarnieri, bem como todo o projeto do Teatro de Arena, como filiados à ideologia nacional-desenvolvimentista, tão em voga em fins da década de 1950. Essa filiação se tornaria palpável a partir de dois elementos: o nacionalismo e a compreensão da função social que o intelectual deve exercer. Se, para Vincenzo, o fato de Guarnieri buscar assumir uma *perspectiva popular* em suas peças não é visto como um elemento que precisaria ser criticamente problematizado, para Soares, ao fazer isso o dramaturgo apresentava uma concepção do artista como *demiurgo da ação social*, reproduzindo elementos da ideologia dominante presentes no ideário nacional-desenvolvimentista. Para a autora, Guarnieri e o Teatro de Arena, estariam, assim, passando por cima das diferenças de classe ao buscar se colocarem como porta-vozes do "povo", ou seja, da classe trabalhadora. Esse apagamento de tais diferenças seria resultado dessa relação ideológica

[73] SOARES, Lucia Maria Mac Dowell. *O Teatro Político do Arena e de Guarnieri*. In: *Monografias*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/Inacen, 1983, pp. 10-103.

com o projeto político em voga, que concebia uma ideia de povo e nação sem tocar no problema das contradições de classe[74]. Assim, uma das teses que a autora buscará defender nesse trabalho pode ser resumida na seguinte afirmação: "[...] o TA se verá marcado por uma contradição básica: querer constituir-se como grupo de teatro progressista, trazendo, contudo, em sua proposta, alguns traços ideológicos pertinentes a um discurso conservador"[75].

Ora, essa concepção do artista como *ilustrador das massas* remeteria à nossa tradição literária, em parte enformada no período romântico, quando o engajamento do escritor, em termos nacionalistas e patrióticos, era um aspecto recorrente de nossa produção literária. Para Soares,

> [...] o sentimento de missão social do escritor e a palavra engajada na retórica do convencimento têm largo traço histórico na literatura brasileira. E constatamos que o Arena ver-se-á informado por esses mesmos fatores constitutivos encontrados na literatura, trazendo-os à cena teatral[76].

Para Soares, a proposta das peças de Guarnieri é denunciar as condições de vida das classes mais pobres e dar voz aos trabalhadores, tudo isso dentro de uma visão ideológica pretensamente de esquerda que busca demonstrar o papel revolucionário a ser exercido pela classe social em questão. Surpreende-se, no entanto, um certo esquematismo na elaboração das personagens, levando a uma *planificação* que as transforma em *tipos*, carentes de maior densidade psicológica individual. O compromisso assumido pelo autor para com o operariado o levaria a pintar sempre essas personagens com tons idealizados, apresentando o trabalhador como *o paradigma da virtude natural*. Para a autora: "Não haveria, nesse sentido, uma distância muito grande entre a inscrição do índio na literatura nacional e o operário do moderno teatro brasileiro".

---

[74] A concepção teórica acerca do nacional-desenvolvimentismo, apresentada por Soares, se encontra no trabalho de: FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. O tempo das ilusões. *In*: CHAUÍ, Marilena (Org.). *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.151-209.
[75]SOARES, *op. cit.*, p. 11-12.
[76]*Ibid.*, p. 13.

A autora utilizará ainda algumas páginas de seu trabalho para falar especificamente sobre *Eles Não Usam Black-Tie*. Para ela, a peça de estreia de Guarnieri, ao lado de *A Semente*, inaugura o teatro político no Brasil, alcançando tamanho sucesso que a dramaturgia nacional, pelo menos até 1964, daria continuidade ao caminho aberto pelo jovem dramaturgo[77]. Em *Black-Tie* são perceptíveis, dentro de seu ponto de vista, aqueles dois elementos que tanto caracterizam a obra do autor: a ideia do artista como aquele que deve exercer a função de *despertar a consciência* das massas, assim como uma certa idealização um tanto ingênua dessas mesmas *massas trabalhadoras*. Guarnieri, como um artista que acredita na *dignidade* do homem, teria emprestado essa *dignidade* às suas personagens-operários, concebendo-as sob o crivo de sua própria visão de mundo:

> "E é nessa visão "dignificada" dos personagens que têm fé na luta de sua classe que reside a idealização da peça. Pois estes personagens podem ser pobres, tristes, mas são sempre incorruptíveis, solidários, verdadeiros heróis da pobreza e da luta contra a injustiça social, o que não deixa de ter sua beleza, porém um tanto de mistificação"[78].

No entanto, se a proposta política do Teatro de Arena se via vinculada ao projeto político nacional-desenvolvimentista, como a autora afirma diversas vezes ao longo de seu trabalho, admite-se que isso não ocorre de modo absoluto em *Eles Não Usam Black-Tie*. Isso porque, apesar de haver o já mencionado posicionamento do artista como *porta-voz das massas oprimidas*, para a autora, nessa peça não há a simples reprodução da ideia de aliança de classes, tão cara ao ideário desenvolvimentista da época, mas há sobretudo uma discussão acerca das questões do proletariado, da maneira como ele pode agir e das escolhas que precisa fazer na luta por condições de vida mais dignas. Do mesmo modo, apesar de Soares ter se referido a uma tendência de *planificação* das personagens na dramaturgia de Guarnieri, admite também que isso não ocorre com as personagens centrais de *Black-Tie* (refere-se a Tião, provavelmente) e *A Semente* (Agileu). Há uma evidente referência à ordem social que faz com que Tião tome as decisões que toma ao

[77] *Gimba* não consta na análise de Soares, embora ela se detenha a estudar a dramaturgia de Guarnieri desde a peça de estreia até *Um Grito Parado no Ar*.
[78]SOARES, *op. cit.*, p. 45.

longo da peça, no entanto, nem por isso a personagem chega a sofrer um esvaziamento psicológico, mas, ao contrário, apresenta-se de maneira bastante elaborada *dramaticamente* e *ficcionalmente*, segundo Soares.

O trabalho conta também com uma entrevista, apresentada em anexo, que a autora fez com Guarnieri, na qual ela o questiona justamente acerca desses pontos que ela tanto problematiza na obra do autor. A resposta do dramaturgo, negando a ideia de que os membros do Teatro de Arena buscassem se colocar na posição de *demiurgos da ação social*, pode nos interessar a título de debate:

> [...] nós nunca pretendemos ser demiurgos de nada, de coisa nenhuma.[...] Não é que a gente tivesse um programa dentro da cabeça, que a gente colocasse: eu vou sentar e escrever a obra. Vou representar dessa maneira etc. Não foi nada disso. Nós tínhamos uma colocação diante do teatro: a gente achava o teatro importante, a gente achava que era uma relação social importante, não podia encarar isso de maneira leviana. Mas jamais se colocando em posições de paternalizar. Era uma necessidade, que estava no nosso limite. A gente começava a fazer as coisas muito dentro da gente, dentro do que a gente era. Os melhores trabalhos que nós fizemos foi quando a gente conseguia ser absolutamente sincero, tirar de dentro e não querer até discutir muito e dizer: olha, não, deixa, é isso que eu estou querendo fazer"[79].

Os trabalhos de Vincenzo e Soares parecem apresentar duas posições antagônicas em relação à possibilidade de o artista engajado conseguir verdadeiramente assumir aquela *perspectiva do povo* sobre a qual falava a primeira pesquisadora. Como assumir tal postura sem passar por cima das contradições de classe? Até que ponto o artista pode de fato *falar pelo povo* ou pretender tornar a sua arte um veículo de conscientização política sem cair num mero esquematismo, apontado por Soares, que redundaria numa excessiva idealização da classe trabalhadora? Essas parecem ser as questões que se colocam quando analisamos os dois trabalhos acima apresentados. A base teórica de Vincenzo se encontra nas ideias do filósofo e crítico fortemente influenciado pelas ideias

[79] *Ibid.*, p. 96.

de Lukács, Lucien Goldmann, para quem a estrutura do texto literário incorpora a *visão de mundo*, ou estrutura de pensamento, da classe social a que o escritor pertence. A validade da obra estaria, assim, relacionada ao grau em que o artista elabora de modo coerente essa *visão de mundo*:

> "Para Goldmann, as obras literárias não devem ser vistas, em primeiro lugar, como a criação de indivíduos, mas sim daquilo que ele chama de "estruturas mentais transindividuais" de um grupo social – ou seja, a estrutura de ideias, valores e aspirações que esse grupo compartilha".[80]

Essas *visões de mundo* são, portanto, fatos sociais e os grandes artistas e filósofos são aqueles capazes de configurar em suas obras, de modo adequado, esse conjunto de ideias. A forma, na obra de arte, seria, para ele, "determinada pelo conteúdo para o qual o escritor encontra uma expressão adequada"[81]. Essa predominância do conteúdo sobre a forma parece também estar implícita em alguns pontos da análise de Vincenzo, como pretendemos demonstrar mais adiante. Para termos uma visão mais clara do posicionamento do próprio Guarnieri acerca desse debate, vale recorrermos a um texto que o dramaturgo publicou em 1959, com o título de *O Teatro Como Expressão da Realidade Nacional*[82]. Nele, encontramos um trecho bastante significativo, no qual o autor irá expor aquilo que vê como uma necessidade dos dramaturgos brasileiros, ao menos daqueles que estivessem preocupados em expressar a realidade do país, de buscarem colocar sua arte a serviço das *forças do progresso*, assumindo uma postura em defesa das classes trabalhadoras, a partir de uma visão calcada na *filosofia marxista*:

> Não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. Para analisarmos com acerto a realidade, para movimentarmos nossos

[80] EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 63.
[81] GOLDMANN, Lucien. *Ciências Humanas e Filosofia*. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1967, p. 107.
[82] GUARNIERI, Gianfrancesco O teatro como expressão da realidade nacional. In: *Revista Brasiliense*, São Paulo: Brasiliense, n.25, p.121-126, Set/Out, 1959.

> personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialético-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico.

Ora, o desejo de Guarnieri de assumir a defesa da classe operária, falar sobre os seus problemas e assumir a sua perspectiva ou *visão de mundo* se torna evidente neste pequeno artigo escrito pelo autor um ano após a estreia de *Black-Tie*. No entanto, poder-se-ia questionar se o artista, não sendo oriundo da classe social em questão, seria capaz de expressar a *estrutura de pensamento* (para usar a terminologia de Goldmann) dessa classe. Na entrevista com Guarnieri, apresentada ao fim do trabalho de Soares, quando questionado justamente sobre essa possibilidade, o dramaturgo responderá do seguinte modo:

> P – Mas há uma diferença de classe entre você e o operário.
>
> R – Existe, existe, mas eu acho que ele pode falar de mim e eu dele. Por que eu posso tratar do problema de uma mulher e eu não sou uma mulher? Não há escritoras fabulosas que tratam do masculino, às vezes melhor do que o próprio homem? Temos autores que têm personagens femininas que eles tratam da melhor maneira. Eu acho que é um erro muito grande a gente achar que precisa ter a vivência efetiva. Você pode ter essa vivência do entendimento.[83]

Acreditamos que essa fala de Guarnieri responde bem à questão apresentada. O artista necessita dessa possibilidade de falar sobre o outro, por mais distante que este outro possa parecer estar de sua vivência concreta. Mas será que Guarnieri logrou expressar em sua obra, essa *vivência do entendimento*, da qual fala acima? Veremos mais adiante como, em *Black-Tie*, o dramaturgo, apesar de buscar expressar o drama das classes menos favorecidas, não consegue antes deixar de falar sobre seus próprios dilemas e os de sua própria classe social, a saber, uma certa classe média intelectualizada. A segunda questão que se coloca é acerca da possibilidade, portanto, de se assumir esse compromisso em

[83] SOARES, *op. cit.*, p. 95.

defesa da classe operária, sem que por isso a obra se torne demasiadamente esquemática. Podemos, para pensarmos acerca dessa questão, remeter a uma carta escrita por Friedrich Engels à escritora Minna Kautsky, na qual, ao comentar o romance mais recente que esta havia escrito, Engels irá argumentar que, embora não fosse contrário à ficção de tendências políticas, acreditava que seria melhor que essas tendências aparecessem de uma maneira não tão explícita, mas que permanecessem implícitas no texto:

> Um romance baseado no socialismo realiza o seu propósito [...] se, descrevendo com diligência as relações mútuas reais, desfazendo as ilusões convencionais sobre elas, ele quebra o otimismo do mundo burguês, induz dúvidas quanto ao caráter eterno desse mundo, embora o autor não ofereça qualquer solução definida ou tome partido abertamente[84]

Nos parece que quando se trata de produzir uma obra artística engajada, não bastará simplesmente falar de maneira explícita sobre as questões políticas que se quer levantar. As palavras escritas por Engels mostram o quanto o autor precisa ser cauteloso ao produzir uma obra capaz de juntar eficientemente as qualidades artísticas ao ideal político. Assim, só podemos compreender ou aceitar as afirmações de Guarnieri em seu artigo de 1959, se a relativizarmos em relação ao seu momento histórico, quando, ao lado da necessidade de novos autores nacionais, se colocava também a demanda por uma dramaturgia voltada para os elementos específicos da sociedade brasileira, particularmente para o *homem do povo*. Podemos entender que há momentos em que o artista se vê mais ou menos compelido a tratar de maneira mais clara e explícita as questões da classe social que busca defender. Isso, no entanto, não constitui a característica principal que virá a garantir a validade da obra literária ou teatral. Ou seja, a obra de Guarnieri não é boa ou ruim simplesmente porque fala de modo explícito sobre a classe trabalhadora. Podemos apenas afirmar que o fato de se falar abertamente sobre o movimento operário nos palcos da época constituía, certamente, uma novidade, porém, se há qualidades artísticas no texto de Guarnieri, isso decorre mais do modo como a classe trabalhadora é retratada do que pelo fato dela ser tematizada.

---

[84] EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 86.

Em seu trabalho Soares irá, por sua vez, buscar sua fundamentação teórica em algumas ideias de Walter Benjamin, apresentadas no ensaio *O Autor como Produtor*[85]. Nele, o filósofo alemão se dedicará a pensar sobre o papel da obra de arte dentro das relações de produção da época em que é produzida. Assim, é possível pensar as diversas técnicas e formas artísticas existentes dentro de um determinado momento histórico como elementos que constituem a *força produtiva* da arte, ou seja, um determinado estágio de desenvolvimento da produção artística, o que envolve também as *relações sociais* existentes entre o artista e seu público.

Dentro dessa concepção teórica, o artista revolucionário seria aquele que, para além de assumir uma *perspectiva* da classe trabalhadora no plano do conteúdo de sua obra, busca também revolucionar essas *forças produtivas*, desenvolvendo novas técnicas que modifiquem as *relações sociais* entre artista e público. Dessa forma, para além de transmitir uma *mensagem* política através das formas artísticas já existentes dentro da sociedade burguesa, o artista engajado deve se preocupar também em revolucionar essas mesmas formas artísticas, transformando, por exemplo, seus leitores e espectadores em potenciais colaboradores no processo de criação. Assim, a obra pretensamente revolucionária do ponto de vista do *tema* ou do *conteúdo*, mas que não o fosse do ponto de vista da *forma*, teria o caráter paradoxal de poder acabar assumindo no fundo um caráter conservador ou, no mínimo, seria facilmente acoplada aos meios de expressão já consolidados, passando a compor o *universo cultural simbólico* da classe dominante. Por consequência, o artista que se coloca como *porta-voz* das classes trabalhadoras, sem realizar a devida reflexão acerca de seu papel dentro do *processo de produção* da arte, pode acabar contribuindo para a manutenção da ideologia dominante. Para Soares, é justamente o que ocorreu com o grupo Teatro de Arena:

> (...) a arte revolucionária deve conjugar um engajamento político com a transformação da linguagem. O Arena tenta realizar esse duplo engajamento, porém este foi comprometido pela ausência de colocação teórica, por parte do grupo, de uma reflexão de seu papel social no processo de produção cultural. Suas tentativas, ainda que bem intencionadas, esbarram num modo de pensamento de cunho

[85] BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p.85-99.

> paternalista, solidário, com toda a maneira de ver o artista como o "ilustrador" das massas, aquele que detona a ação social.[86]

É possível, portanto, compreender que, para a autora, *Black-Tie* acaba por cair nessa armadilha de, embora sendo uma peça pretensamente engajada, fazer coro à ideologia conservadora que suporta a visão do artista acima mencionada. Isso porque a peça não apresenta qualquer tipo de revolução do ponto de vista técnico e formal. Os trabalhos de Vincenzo e Soares, portanto, apresentam visões diametralmente antagônicas, com a primeira autora considerando a obra de Guarnieri como progressista do ponto de vista político, pois tematiza a classe trabalhadora, e, consequentemente, dentro da visão teórica assumida, como válida e apropriada também do ponto de vista artístico. A segunda pesquisadora considera a obra do dramaturgo como conservadora do ponto de vista político e artístico, uma vez que não propõe nenhum tipo de ruptura formal, o que a leva a assumir uma posição muito mais crítica em relação à peça. Acreditamos que no trabalho de Vincenzo a ênfase recai sobre o conteúdo da obra. Sendo o conteúdo justo, ou seja, assumindo ele a *perspectiva* da classe trabalhadora, restará ao dramaturgo apenas encontrar a forma que mais adequadamente expressará este conteúdo em termos de garantir o estabelecimento de uma comunicabilidade com o público. Porém, na análise de Soares, a preocupação recai com mais ênfase sobre a forma. Sendo a forma conservadora, não há como o conteúdo ser progressista. Acreditamos que essa discordância patente já nos primeiros trabalhos acadêmicos produzidos sobre *Black-Tie* revelam justamente as contradições internas presentes na obra. Tais contradições seriam mais bem exploradas no trabalho de Iná Camargo Costa[87], como veremos adiante.

No ano de 1982, Edélcio Mostaço publica seu livro *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*[88], no qual faz toda uma recuperação histórica do teatro brasileiro desde o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia até fins da ditatura militar. Embora a preocupação do autor seja apresentar uma interpretação para todo este longo período, algumas palavras no livro são dedicadas à peça de estreia de Guarnieri. O terceiro capítulo, *Seminário de Dramaturgia: Um teatro de Classe no Pacto Populista*, se abre

---

[86] SOARES, *op. cit.*, p. 39.
[87] COSTA, Iná Camargo. Rumo a um teatro não-dramático. In: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
[88] MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

com alguns comentários sobre *Black-Tie*. Para Mostaço, um primeiro elemento a chamar atenção da crítica e do público foi o tratamento dado ao proletariado, apresentado não como "*original, folclórico, naïf*", nem a partir dos estereótipos do *malandro* ou do *bom trabalhador*, tão presentes nas letras dos sambas que marcaram presença na década de 1950. Para o crítico, os operários de *Black-Tie* são dotados de uma *psicologia*, bem como de uma *ideologia*, e se vêm envoltos com um problema concreto próprio de sua classe, a greve. Assim, essas personagens se aproximariam mais daqueles proletários que marcaram presença nos romances de certos autores da década de 1930, como Jorge Amado e José Lins do Rego. De fato, Guarnieri chegaria a comentar, em entrevista posterior, a importância de Jorge Amado em sua formação política e literária, ainda no período de sua adolescência:

> Comecei, como muitos jovens de hoje, com Jorge Amado. Li *Capitães de Areia*, um livro incrível, não é, um livro que a gente lê, fica encantado e começa a querer ler tudo, todos os livros do Jorge Amado. Depois é que comecei a ler o resto e tudo mais.[89]

Podemos dizer que, pela falta de maior tradição de um teatro político ou popular no Brasil, Guarnieri teve de buscar no romance engajado dos escritores nordestinos da década de 30, bem como no cinema neorrealista italiano do período pós-guerra, os elementos necessários para criar uma dramaturgia interessada capaz de falar sobre os assuntos mais polêmicos concernentes à classe trabalhadora e sua organização política. Há também em *Black-tie*, como veremos adiante, ecos da tradicional comédia de costumes brasileira da década de 1930, mas isso não recairá sobre os aspectos mais políticos que garantiram a novidade do texto.

Em conformidade com a maior parte da crítica, Mostaço aponta certa idealização e certo reducionismo dado ao tratamento do espaço do *morro*. Com ares de *sociedade pré-capitalista* e construído em uma oposição geográfica ao espaço da *praia*, o morro assume um caráter *edênico* e, por consequência, não contém as contradições internas, advindas de uma maior variedade de *tipos sociais*, para além do trabalhador industrial. Para

[89] KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara I: Segredos Pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros; Depoimentos Prestados a Simon Khoury*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.22.

Mostaço, há um certo determinismo positivista mesclado às ideias marxistas subjacentes ao texto:

> A tese marxista, mas deturpada pelo pior positivismo, de que as circunstâncias geram os indivíduos (Tião não teria uma identificação com a gente do morro porque morou o tempo todo como pajem de uma casa da cidade) adquire igualmente certa ingenuidade e vacuidade de justificativas, uma vez tratar-se de um drama realista (que beira muito próximo as fotografias naturalistas) e não uma farsa ou comédia de costumes, que permitiriam mais tranquilamente certas generalizações.[90]

Podendo ser caracterizado como um *espetáculo de tese*, para Mostaço, *Black-Tie* daria o impulso para o uso de uma estética que seria mais amplamente explorada através dos textos produzidos pelo *Seminário de Dramaturgia* do Arena nos anos subsequentes, o realismo socialista. Essa ideia, no entanto, nunca foi, de fato, muito bem aceita pelo dramaturgo, apesar de suas afirmações presentes no já citado texto *O Teatro como expressão da realidade nacional*[91]. Guarnieri parece ter buscado reforçar, em entrevistas posteriores, o caráter espontâneo e universal de sua primeira obra: "Eu não acho que *Eles Não Usam Black-Tie* seja uma peça política. (...) Há um aspecto que a torna atemporal e universal: é a questão que faz o individual prevalecer sobre o coletivo, seja na sociedade ou na família"[92]. Poderíamos mesmo ver nessa oposição de ideias entre Mostaço e Guarnieri mais um elemento contraditório em *Black-tie* que é, por um lado, uma peça engajada que não esconde o posicionamento político do dramaturgo ao lado da classe trabalhadora, enquanto, por outro lado, apresenta um conflito central entre pai e filho que não deixa de ter certo caráter *universalizante* na maneira em que contrapõe a defesa da coletividade e a postura individualista de Tião. Esse conflito central da peça, em tese, poderia interessar (como interessou) mesmo àqueles que não estavam engajados nas lutas das classes trabalhadoras e é isso que permite ao dramaturgo defender que sua peça não

---

[90] MOSTAÇO, *op. cit.*, p. 36.
[91] GUARNIERI, *op. cit.*
[92] SANTOS, Valmir. "Atemporal", "Black-Tie" chega a São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 de mar. de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3103200101.htm> Acesso em 10 de mar. de 2020.

constituía essencialmente um espetáculo de tese, apesar de seu posicionamento político evidente.

Ao longo de seu livro, Mostaço não esconde sua adesão à proposta estética do Oficina, o que o faz tecer algumas críticas bastante rígidas ao grupo do Teatro de Arena. No entanto, seus comentários sobre *Black-Tie* não deixam de citar o pioneirismo da obra, embora se ressaltem ao menos dois aspectos negativos: o reducionismo no tratamento do espaço do *morro* e a relação da peça com a estética do realismo socialista.

Em 1987, a Global Editora publicou uma coletânea chamada *O Melhor Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*[93], com prefácio e organização de Décio de Almeida Prado. Com o título de *Guarnieri Revisitado*, o prefácio escrito pelo crítico traria alguns novos comentários acerca de *Eles Não Usam Black-Tie*. Tendo agora um certo distanciamento histórico, diferentemente de quando escrevera sua primeira crítica sobre o dramaturgo em 1959, Décio de Almeida Prado afirma ser *Black-Tie* o grande marco histórico de nosso teatro naqueles movimentados anos que vão de 1955 até 1960. Seu significado histórico está relacionado ao fato de ter propiciado uma reviravolta a favor das peças nacionais e a capacidade da peça de unificar dois elementos até então considerados díspares em nosso palco: *teatro* e *povo*. Aqui, o crítico aproxima *Black-Tie* de *A Semente*, uma vez que ambas se passam entre as classes trabalhadoras, seus enredos orbitam em torno do acontecimento de uma greve, bem como "ambas contrapõem a partir desse acontecimento central, a firmeza dos pais e uma certa indecisão e fraqueza moral dos filhos". Ressaltem-se ainda as semelhanças no ponto de vista estrutural: as duas peças constituem *histórias bem contadas*, seguindo alguns princípios eficazes apontados já por Aristóteles, como também havia afirmado Vincenzo.

Ressalta-se também o *otimismo revolucionário* de Otávio, mesclado com certas preocupações partidárias relacionadas aos debates em torno do stalinismo, que ocorriam entre as fileiras do PCB naquele momento. Otávio não compreende as críticas dirigidas ao *velho* (epíteto através do qual Stalin é referido pela personagem), apresentadas pela intelectualidade da esquerda da época. Esse ponto de vista obreirista é de tal ordem que a ligação do pai de Tião com o ambiente do morro, a classe trabalhadora e os valores ali vivenciados parece leva-lo a desejar a greve pela simples atmosfera de solidariedade e união de classe que esta proporciona: "Ele quer não tanto alterar como aproveitar ao

[93] GUARNIERI, Gianfrancesco. *O Melhor Teatro Gianfrancesco Guarnieri*. Global Editora, 1987.

máximo a vida comunitária proporcionada pelo morro, usando os movimentos coletivos para apertar ainda mais esses laços de companheirismo”[94]. Por fim, Décio de Almeida Prado percebe a possibilidade de existência de um arquétipo presente tanto em *Black-Tie*, quanto em *A Semente*: o “do pai que sacrifica seu filho pelo bem da humanidade”. Já em seu ensaio de 1988, *O Teatro Brasileiro Moderno*[95], o crítico e professor da Universidade de São Paulo faz alguns outros apontamentos sobre a peça, afirmando que as primeiras obras de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho constituem dramas realistas, embora de natureza diferente do antigo realismo de Zola. Dentro de uma linha mais próxima de Ibsen e Tcheckov, esses jovens autores buscariam, através da técnica realista, transparecer seus pontos de vista sem romper com a naturalidade do texto. No entanto, para o crítico, a forma realista impunha ainda certos obstáculos a essa tentativa de expor com clareza o argumento político do autor: “O criador, tendo de apagar-se perante as suas criaturas, introduz uma grave contradição interna se reaparecer em cena para doutrinar – nem era outro o defeito das peças de tese”[96].

E assim passamos do trabalho de Prado para o de sua orientanda, Cláudia de Arruda Campos, cuja tese de mestrado *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Arena*[97], foi publicado pela editora Perspectiva, no ano de 1988. Campos desconstrói, em certa medida, a ideia de que *Black-Tie* seria a peça que teria dado nascimento ao autor nacional. Para a autora, essa postura advém de uma *aura* que a peça chegou a conquistar por conta do estrondoso sucesso que fez, mas o fato é que obras de autores nacionais já eram montadas com uma certa frequência desde fins da década de 1940, com o surgimento do TBC e da Escola de Arte Dramática. Para citar apenas os nomes de alguns dramaturgos lembrados pela autora, temos Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida, Pedro Bloch, Silveira Sampaio, etc. No entanto, se a peça de Guarnieri conquistou essa posição proeminente em relação às demais obras de autores nacionais encenados naquele período, isso se deve, segundo Campos, à capacidade do jovem dramaturgo de “estabelecer a ponte entre a qualidade artística que o teatro passara a exigir e a

---

[94] PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *O Melhor Teatro Gianfrancesco Guarnieri*. Global Editora, 1987, p. 6.
[95] PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
[96] *Ibid*., p. 68-69.
[97] CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

comunicação imediata com a plateia, pela abordagem de problemas que lhe estão próximos e a utilização de recursos que facilitam a aproximação".

Campos encontra, em *Black-Tie*, uma fusão bem trabalhada entre um sentimentalismo oriundo do cinema neorrealista italiano e uma comicidade que encontra suas raízes na tradicional comédia de costumes brasileira das décadas de 1920 e 1930. Já apresentamos como Vincenzo também aponta para esse parentesco entre a obra de Guarnieri e o cinema italiano da época, cuja temática girava sobretudo em torno dos problemas sociais e econômicos enfrentados pelos trabalhadores italianos do período pós-Segunda Guerra Mundial. De fato, encontramos em *Black-Tie* uma bela junção de um enredo com alta carga dramática, em torno do conflito central entre Tião e Otávio, intercalado por cenas de certa comicidade, sobretudo aquelas que contam com a presença de Chiquinho e Teresinha no segundo ato da peça. Para Campos, o sucesso de uma obra como essa, engajada e politicamente comprometida com certas visões da esquerda da época, encontra-se ligado ao processo histórico pelo qual o país parecia passar em fins da década de 1950:

> O sucesso da peça corresponde à captação dos rumos da cultura e do movimento social do país. No limiar da década de sessenta, um processo político-social que parece oferecer bases para uma revolução burguesa, de modo a superar a condição de dependência e subdesenvolvimento do país, informa o predomínio de tendências nacionalistas e, se não radicais, ao menos reformistas.

Os comentários de Campos sobre a peça de estreia de Guarnieri não são muitos, afinal, o trabalho da autora se dedicará a apresentar uma análise mais pormenorizada dos musicais do Arena. Quase dez anos depois da publicação de *Zumbi*, *Tiradentes*, Iná Camargo Costa faria uma revisão desse teatro político produzido pelo Arena, CPC da UNE, Opinião e Oficina, no período que vai de 1958 até, pelo menos, fins da década de 1960. Seu livro, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, conta, em seu primeiro capítulo, com uma sofisticada análise da peça de estreia de Gianfrancesco Guarnieri. Com o título de

Rumo a um Teatro Não-Dramático[98], nesse capítulo a autora posiciona *Black-Tie* como uma obra que se inscreve no limiar da entrada do teatro épico brechtiano no Brasil. A peça se encontraria, portanto, num momento de encruzilhada em que novas formas teatrais passavam a ser colocadas no horizonte do teatro brasileiro, com o intuito de darem conta dos temas políticos que se impunham aos nossos dramaturgos. *Black-Tie*, no entanto, ainda é uma peça ligada à forma dramática tradicional, como outros críticos já haviam salientado anteriormente, e nisto residiria o problema fundamental da peça, pois para Costa:

> Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático).[99]

Assim, nas palavras de Roberto Schwarz, que escreveu o prefácio do livro de Iná Camargo Costa: "(...) a convenção do drama burguês, para o qual o diálogo entre indivíduos é o fundamento último da realidade, exclui do teatro as dimensões decisivas da vida moderna, que são de massa". Desse modo, a contradição entre forma e conteúdo, sobre a qual falamos um pouco acima, em *Eles Não Usam Black-Tie*, aponta a maneira como a busca de novas formas teatrais, mais ligadas ao teatro épico brechtiano, entrava na ordem do dia na dramaturgia nacional. As experiências levadas aos palcos em seguida, com a montagem de *A Alma boa de Setsuan*, pelo teatro de Maria Della Costa, peças como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e a proposta dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes apenas ressaltam como o direcionamento de nosso teatro engajado em direção ao épico se fazia latente. Porém Guarnieri, que, até aquele momento, como a própria autora afirma, certamente não havia lido Brecht, não tinha como saber disso. E podemos, mesmo, nos perguntar se tais experiências posteriores teriam se dado com a mesma intensidade e vigor se não fosse o sucesso feito por *Black-*

[98]COSTA, Iná Camargo. Rumo a um teatro não-dramático. In: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 19-55.
[99] *Ibid*., p. 24.

Tie que, se não abriu as portas ao autor nacional, no mínimo o colocou em maior evidência e, se não conseguiu conjugar uma forma teatral adequada com o tema que trazia ao palco, no mínimo inovou ao simplesmente propor o tema dos trabalhadores que se organizam para uma greve.

Se *Black-Tie* constitui um texto tão contraditório, essa contradição se faz também presente no conflito central entre Tião e Otávio. Isso porque o drama é apresentado pelo ponto de vista do primeiro, dando sustentação ao seu posicionamento individualista, enquanto o assunto épico acaba por sustentar o ponto de vista do segundo, em defesa da greve. Costa, assim como Décio de Almeida Prado, reconhece em Otávio um certo tipo de "militante de base formado durante a vigência da chamada "política obreirista" do PCB". Isso num momento em que os debates acerca do stalinismo e suas formas de organização se tornavam cada vez mais presentes nas fileiras do Partido Comunista, após as denúncias apresentadas no XX Congresso do PCUS (Partido Comunista da União Soviética). As opiniões apresentadas pela personagem dão a entender que para essa parcela "stalinista-obreirista" de militantes, tais debates internos dizem respeito apenas aos intelectuais e "desocupados" que não precisam se preocupar com o custo de vida que tanto aflige a classe trabalhadora. Tião, por sua vez, alçado a herói dramático, é aquele que atrairá de maneira mais eficaz os sentimentos de um público que muitas vezes chegou a considerar injustificada sua expulsão do morro e o abandono por parte de sua noiva[100]. Para Costa, com o protagonista, o dramaturgo certamente buscava "examinar, com a distância possível, os desastres e as contradições da ideologia liberal no horizonte dos que só contam com os mecanismos do favor para afirmar a sua 'independência'".

Vimos como a queda dramática do segundo ato foi apontada como um dos defeitos da peça, tornando-se um dos pontos de debate na crítica sobre *Black-Tie*. Segundo Costa, sendo o assunto da peça um assunto épico, ele não precisa ser trabalhado com grande intensidade ou *vigor dramático*, portanto não é a partir dessa queda somente que poderemos tirar conclusões em relação à qualidade do texto. Na verdade, no primeiro quadro deste segundo ato, por exemplo, Guarnieri se utilizará de alguns recursos épicos,

[100] Décio de Almeida Prado, por exemplo, cita o descontentamento de certas espectadoras em relação à sanção sofrida por Tião ao fim da peça: "Apenas no final intervém o autor, fazendo a noiva abandonar o operário que, traindo a greve, traíra os seus amigos e companheiros. Algumas espectadoras protestaram contra semelhante desfecho em nome da psicologia feminina".PRADO, Décio de Almeida. Eles Não Usam Black-tie (e Gimba). PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

na conversa entre Tião e Romana, para tornar o público ciente de uma antiga prisão de Otávio em uma greve anterior, que justificaria o fato de Tião ter ido morar na cidade com seus padrinhos, ao mesmo tempo que cita uma discussão entre Otávio e Tião na noite anterior, ao fim da festa de noivado deste último. Esse expediente permitiu que o dramaturgo mantivesse fora do palco uma cena que já contraporia pai e filho no início da peça e que conteria, assim, uma altíssima carga dramática. Se o terceiro ato, porém, recuperaria a tensão inicial, perdida no segundo, o protagonista do drama acabaria por ter, nele, a cena roubada com o crescimento das demais personagens, principalmente Romana. É ela, por exemplo, que vai até a delegacia libertar Otávio e embora isto não seja apresentado em cena, é pelo desdobramento dessa ação que o espectador fica esperando enquanto acompanha a conversa entre Tião e seu cunhado João, no início do segundo quadro do terceiro ato da peça.

Um dos problemas fundamentais causados por essa cisão entra a forma e o conteúdo da obra é o da limitação espacial operada pelo dramaturgo. Afinal, embora seja a greve o tema central, ela não aparece no palco em nenhum momento. A escolha pela forma dramática limitou o palco ao *barraco de Romana* e o enredo a um drama familiar, enquanto todos os acontecimentos diretamente relacionados à greve e à luta dos trabalhadores ocorre fora dos palcos e são apenas narrados ou remetidos pelas personagens aos ansiosos espectadores que aguardam o desenrolar dos acontecimentos. Mas uma das conclusões mais interessantes do trabalho de Costa é apresentada quando ela relaciona essa contradição interna presente na peça de Guarnieri com as contradições presentes na esquerda e na sociedade brasileira de fins da década de 1950:

> A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado – do PCB, em sua política de aliança de classes, passando pelo PTB, o principal instrumento de intervenção governamental nas organizações trabalhistas, aos sindicatos, federações e confederações devidamente controladas pelo Ministério do Trabalho. E seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias

> estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil.[101]

Gostaríamos de partir dessa citação para tecermos algumas reflexões acerca da obra, buscando levar em consideração as diferentes afirmações feitas pelos trabalhos acadêmicos até aqui apresentados. Dentre os elementos mais presentes em toda a crítica com que temos lidado até agora certamente encontraremos a questão da romantização ou idealização do espaço do morro e da classe trabalhadora. Vimos como Mostaço aponta o morro como um espaço edênico na peça, apresentando características de uma espécie de sociedade pré-capitalista, onde reinaria a solidariedade entre os seus habitantes. Essa ordem de valores solidários parece estar muito bem sintetizada em Otávio, com seu *otimismo revolucionário*, como aponta Décio de Almeida Prado. Otávio é um sujeito apegado a esse espírito coletivista e solidário do espaço em que habita. Assim, contrariamente à ideia apresentada por Vincenzo de que Guarnieri assume a *perspectiva do povo* ao escrever sua obra, nos parece haver muito mais a adoção de uma perspectiva da esquerda da época sobre o que era ou deveria ser o trabalhador urbano industrial, a saber, um trabalhador engajado, consciente, solidário e disposto a assumir a defesa de sua classe. Que há uma romantização e um certo reducionismo no tratamento do espaço da favela e seus habitantes, isso pode ficar muito claro se fizermos uma breve comparação entre a peça de Guarnieri e os diários de Carolina Maria de Jesus, catadora de papel e moradora da favela do Canindé, em São Paulo, escritos na mesma época, entre os anos de 1955 a 1960, e publicados com o título de *Quarto de Despejo*[102]. Compare-se, por exemplo, todo o universo de valores apresentado na favela de Guarnieri com aquele presente na da escritora negra em seu livro, no qual encontramos frases como: "A única coisa que não existe na favela é solidariedade"[103].

É evidente que poderiam haver especificidades que diferenciassem um morro do Rio de Janeiro, como o retratado em *Black-Tie*, de uma favela de São Paulo, como aquela que aparece no livro de Carolina Maria de Jesus. De toda forma, sobressai o tratamento não propriamente realista do dramaturgo. Não podemos, no entanto, inferir que uma obra terá maior ou menor validade simplesmente pelo grau de realismo que o artista é capaz

---

[101] COSTA, *op. cit.*, p. 39.
[102] JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.
[103] *Ibid.*, p. 16.

de projetar nela. Caberia neste momento perguntar: quais são os elementos que dão, afinal, validade para a peça de estreia de Guarnieri para que tanta tinta tivesse sido gasta em sua interpretação? Há, num primeiro plano, o significado histórico da peça em um momento crucial de formação de uma dramaturgia propriamente brasileira, mas acreditamos também que as próprias contradições internas à peça a ajudaram a expressar, de maneira talvez inconsciente para o dramaturgo, o processo histórico pelo qual passava o país. Como apontado por Costa, na citação acima, à contradição entre forma e conteúdo na peça, corresponde um quadro político tão contraditório quanto, no qual o conteúdo progressista das lutas das classes trabalhadoras que afloravam na década de 1950, bem como aquilo que havia de progressismo na ideologia nacional-desenvolvimentista, acabava por encontrar seu entrave nas formas políticas conservadoras das instituições existentes no país. Assim como a escolha de um conteúdo revolucionário como a luta de classes seria incompatível com a forma do drama familiar tradicional, as lutas da classe trabalhadora e a efetiva superação do subdesenvolvimento brasileiro preconizada pelo nacional-desenvolvimentismo, também se mostravam incompatíveis com as formas tradicionais da política brasileira. *Black-tie* não deixa de revelar as contradições em que mergulhava a própria esquerda, não apenas aquela do *obreirismo pecebista* de Otávio, mas também a esquerda mais ligada à intelectualidade e às classes médias, que é a que compunha, em geral, o público mais disposto a frequentar os espetáculos do Teatro de Arena.

No conflito central entre Tião e Otávio, podemos entrever que o pai corresponde ao trabalhador revolucionário construído no imaginário dos militantes do antigo Partido Comunista, enquanto Tião corresponderia a uma pedra no sapato do projeto desses militantes, simbolizando, por sua vez, todo um setor mais jovem de trabalhadores cada vez mais dispostos a trilhar o caminho do individualismo na busca de sua felicidade. Embora seja na figura do pai que boa parte do público encontraria maior correspondência ideológica, é ao lado de Tião que a plateia acabava por se posicionar eticamente ao fim da peça[104]. A maneira como ela é construída acaba por expressar os próprios dilemas de uma esquerda estudantil dividida entre o desejo revolucionário e a moral individualista burguesa, entre ideias progressistas e formas de organização conservadoras. Portanto, o valor de *Black-tie* está também em representar em profundidade esses dilemas e

[104] Retomamos aqui a citação feita a texto de Décio de Almeida Prado, presente na nota número 99 do presente trabalho.

contradições vividos na sociedade brasileira de fins da década de 1950. Incorrendo num salto cronológico, vemos algumas das questões que estamos tratando aqui presentes também em um artigo de Heloisa Pontes e Sérgio Miceli, publicado já em 2012, intitulado *Memória e Utopia na Cena Teatral*[105]. Para os autores, Guarnieri, ao tentar incutir alguma verossimilhança à sua peça, pautou-se no imaginário comum de sua geração, *alimentado* pela participação política e pela militância no Partido Comunista. Assim, se *Black-Tie* corresponderia à *visão de mundo* ou *perspectiva* de uma classe social, seria a da classe à qual pertencia o próprio dramaturgo, de forma que a peça funcionaria como a síntese de elementos presentes no imaginário de toda uma juventude de classe média que via no palco a representação de seus próprios impasses:

> *Eles não usam black-tie* é o desaguadouro de tudo que sentia o jovem autor, a súmula de experiências de militância, familiar e pessoal, os horizontes e valores da utopia política que norteava a conduta daquela geração de artistas de esquerda. O personagem do filho (Tião) condensa, de fato, os dilemas e impasses com que então se defrontavam o autor e seus pares. [...] O imaginário progressista daquele público de classe média cultivada encontrou no drama operário, e no desenlace inesperado, surpreendente, uma gama de experiências que se prestava de modo ideal como espelho projetivo de suas próprias idiossincrasias.[106]

Assim, partindo de um ponto de vista como esse, poderíamos afirmar que mesmo aquilo que inicialmente pode ser visto como um defeito da peça, acaba por poder ser analisado também como um elemento revelador dos mais interessantes. Isto porque *Black-tie* nos parece ser capaz de demonstrar como a obra literária é capaz de sintetizar as contradições concretas presentes na vida social e expressá-las de maneira estética, ou seja, transformando essas contradições em um elemento interno à obra. Não queremos dizer que o dramaturgo pretendia conscientemente produzir uma obra que revelasse essas

[105]PONTES, Heloisa; MICELI, Sergio. Memória e Utopia na Cena Teatral. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 241-264, Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752012000400241&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em 26 de Fev. 2020.
[106] *Ibid.*, p. 255.

contradições, mas que elas talvez se encontrassem tão latentes que ao produzir sua peça, ele não teve como escapar a elas ou, talvez, nem tenha mesmo chegado a percebê-las ao longo do processo de escrita, o que, em tese, não diminui em nada o valor artístico da peça.

Uma outra questão, de caráter mais teórico, também surge nesse momento de nossa análise: seria, afinal, a forma dramática essencialmente conservadora? Seria apenas através do teatro épico que se poderia falar sobre temas progressistas ou revolucionários? A análise de Iná Camargo Costa chegou a causar certa polêmica acerca das possibilidades de se realizar um teatro político dentro de uma forma teatral tradicional como o drama. Sábato Magaldi viria a responder à autora no texto *Polêmica do Teatro épico*[107], no qual chega a questionar a afirmação, feita por Costa, de que o assunto da greve constituiria, em si, um tema épico. Para Magaldi, os problemas da peça estariam muito mais relacionados a uma certa imaturidade do dramaturgo estreante do que propriamente à forma dramática escolhida pelo autor. O drama não seria, assim, uma forma essencialmente conservadora:

> Caberia afirmar que um assunto seja épico ou dramático? Não vejo por que a greve deva ser julgada, em si, tema épico. O tratamento é que pode ter uma ou outra forma e Gianfrancesco Guarnieri, que em 1958 estava familiarizado com o drama e não com o teatro épico, escolheria forçosamente o primeiro, que dominava. As falhas se creditam mais ao dramaturgo imaturo, que estreava com "Eles não Usam Black-Tie". E as restrições que se lhe imputam não empanam seu admirável significado histórico. Nada decreta que o drama seja conservador, e ele poderá abrigar conteúdo progressista ou não.

Sem querermos esgotar uma questão tão ampla, acreditamos, assim como Sábato Magaldi, que a forma épica não é a única forma possível para aqueles que pretendem fazer um teatro político e progressista. Buscaremos demonstrar como isso não é incoerente com a análise de *Black-tie* como uma peça contraditória, que acabamos de

[107] MAGALDI, Sábato. Polêmica do Teatro Épico. In: MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 293-296.

desenvolver. A forma épica pode ser, e acreditamos que é, aquela que expressa um conteúdo progressista com maior eficácia e clareza (o que é fundamental em um teatro engajado), mas isso não nos dá o direito de descartar qualquer outra possibilidade. A possibilidade de que o drama também possa conter assuntos que, a princípio, seriam considerados exclusivamente épicos também é apontada por Augusto Boal, em texto publicado em 1959, quando do lançamento da peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e republicado em *Arte e Revista*, no ano de 1981[108]:

> Confunde-se também "realidade brasileira" com realismo, quando na verdade ela pode ser transcrita, artisticamente, não só nesse, como em outros estilos. O próprio expressionismo, estilo altamente subjetivo, procura transcrever uma realidade subjetiva que tem origem no mundo real. Para cada conteúdo, devemos procurar a sua adequação formal correta. Se quisermos captar uma visão irracional do mundo, realizaremos melhor essa tarefa através do surrealismo, da mesma forma que vamos demonstrar criticamente que o "ser social" condiciona o pensamento social, devemos recorrer a formas épicas. Porém, não necessariamente. Creio que, apesar da enorme liberdade e dos amplos caminhos abertos pelo teatro épico, qualquer conteúdo épico pode ser transcrito dramaticamente.

A forma dramática, de fato, se comparada com a proposta do teatro épico, pode conter certos elementos que tendem a torná-la mais conservadora, tais como: sua tendência a focar quase que exclusivamente as inter-relações individuais sem se preocupar com os condicionamentos sociais que permeiam essas relações; a *purificação* do público por meio da *catarse* e da descarga de emoções, geradas pela identificação sentimental com o herói dramático, o que leva o espectador a esquecer aquilo que se passa fora do teatro, reduzindo o espetáculo a um mero entretenimento; o encadeamento rigoroso dos acontecimentos, de forma a sugerir a condição inexoravelmente trágica do ser-humano, não apresentando as diferentes possibilidade de escolha das personagens

[108] BOAL, Augusto. *Tentativa de Análise do Desenvolvimento do Teatro Brasileiro*. In: *Arte em Revista*, nº 6, São Paulo: Kairós, 1981.

dentro das situações apresentadas, etc[109]. No entanto, nem por isso acreditamos que se possa afirmar que uma peça escrita dentro da forma dramática será sempre uma peça conservadora, afinal, para além das importantes reflexões produzidas dentro desse debate teórico entre *forma* e *conteúdo*, há o papel exercido pela obra dentro do momento histórico em que ela está inserida. O debate acerca da forma não pode fechar nossos olhos para a relação da peça com seu contexto histórico e a maneira como ela age na vida social e na realidade concreta. Talvez possamos mesmo dizer que a forma condiciona a obra a ser mais ou menos progressista, porém isso só se realizará mediante a função social exercida pela própria obra. Acreditamos, portanto, que em certas condições históricas apenas o teatro épico será capaz de corresponder a um fazer teatral realmente progressista; em outras condições, no entanto, uma peça dramática pode também assumir uma posição progressista frente às demais produções teatrais de seu tempo.

Assim, embora *Eles Não Usam Black-Tie* seja uma peça contraditória, fraturada em sua economia interna, ainda acreditamos poder ser possível afirmar que ela não deixou de ser uma peça progressista para o momento em que foi escrita e encenada. Em outras palavras, dentro das condições em que se encontrava o teatro brasileiro na década de 1950, *Black-Tie* significou um passo adiante na constituição de um teatro político engajado que daria os frutos subsequentes com o seminário de dramaturgia, o CPC da UNE, os musicais do Arena e as demais experiências da década de 1960. Guarnieri, em sua primeira peça, como em grande parte de sua obra, de fato não procurou transformar as formas teatrais, modificando ou socializando os meios de produção da obra de arte, mas foi capaz de dar uma notável contribuição na reformulação da função exercida pelo drama dentro da sociedade brasileira, abrindo o espaço para um teatro que fosse capaz de falar abertamente sobre os problemas políticos que se colocavam. Se a *forma* ainda era conservadora, isso não elimina o papel progressista historicamente exercido pela peça, como também nos permite perguntar se *Black-tie* poderia, afinal, ter exercido esse papel caso não tivesse sido escrita da maneira como foi. Se não for ir longe demais, poderíamos mesmo traçar um paralelo, afirmando que *Black-Tie* teria sido tão progressista para o teatro brasileiro, quanto o nacional-desenvolvimentismo, ao qual se aliava a esquerda do período, o fora para o campo da política e da economia nacionais. Isto implica dizer que se trata de um progresso relativo, prenhe de contradições internas e englobando

[109] Uma comparação entre as principais características da forma dramática com o teatro épico pode ser encontrada em: ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico de Brecht. In: ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico.* São Paulo: Perspectiva, 2018, p.145-174.

tendências antagônicas. Mas ainda assim, e por isso mesmo, acreditamos que seria um erro considerá-los como simplesmente e absolutamente conservadores, o que significaria fechar os olhos para essas próprias contradições.

É interessante notarmos, após termos passado por um amplo conjunto de críticas feitas à peça, que nenhum crítico atuante no período em que *Black-Tie* foi encenada chegou a apontar na obra um caráter conservador. Este tipo de leitura só foi possível a partir dos trabalhos acadêmicos desenvolvidos depois da década de 1980, quando, já ao fim ou após a queda da ditadura militar, parte da intelectualidade brasileira se dedicou a estudar e revisar o que havia sido o nacional-desenvolvimentismo brasileiro de 1950, bem como procurou refletir, de maneira crítica, sobre a atuação das esquerdas durante o período imediatamente anterior e posterior ao golpe de 1964[110]. Em parte, são também esses os elementos que estão em jogo nos trabalhos de Soares, Mostaço, Campos e Costa[111]. Mas, de fato, o texto de *Black-Tie*, tornamos a repetir, por conta de suas contradições, dá margens para que essas leituras sejam feitas, tanto aquelas entusiasmadas de fins da década de 50, quanto as mais críticas e rigorosas das décadas de 1980 e 1990. Se adentrarmos no século XXI encontraremos um novo grupo de trabalhos que também merecerão ser mencionados. Diógenes André Vieira Maciel, em seu artigo *Um teatro sobre desclassificados: o nacional-popular como perspectiva de análise da dramaturgia brasileira*[112], defende que o gênero dramático, embora inicialmente se prestasse à representação de temas particularmente relacionados ao universo da burguesia, foi se desenvolvendo ao longo do século XX de forma a abarcar também, mesmo que com certas contradições, um novo universo temático relacionado ao operariado e às preocupações de ordem social. O teatro brasileiro, por sua vez, segundo o autor, não teria logrado grandes resultados ao longo do século XIX, de forma que o gênero dramático só adentraria plenamente no Brasil quando as formas dramáticas tradicionais já se encontravam

---

[110] A influência do pensamento de Walter Benjamin, em voga entre parte da intelectualidade brasileira do período, parece ter também contribuído para a realização dessas análises.

[111] Segundo Maria Christina da Silva (2008), o trabalho de Maria Sylvia de C. F., *O Tempo das Ilusões*, no qual se baseiam as críticas da tese de Soares ao nacional-desenvolvimentismo, constitui, por sua vez, um ensaio sobre o livro *ISEB: Fábrica de Ideologias*, de Caio Navarro de Toledo. Para Maria Christina da Silva (2008): "Os princípios defendidos por esse autor são oriundos das tradições intelectuais dos pensadores da escola de sociologia da Universidade de São Paulo, que a partir de finais da década de sessenta e durante a década de setenta se notabilizou por desenvolver uma profunda crítica ao paradigma nacional-desenvolvimentista defendido pelos intelectuais do ISEB." SILVA, Maria Christina da. *O Teatro de Arena na arena do Brasil*. Dissertação de mestrado. UFMG: Belo Horizonte: 2008, p. 40-41.

[112] MACIEL, Diógenes André Vieira, Um teatro sobre desclassificados: o nacional-popular como perspectiva de análise da dramaturgia brasileira. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab. *Dramaturgia e teatro*, Maceió: EDUFAL, 2004, p. 121-140.

superadas na Europa. Com isto, o drama brasileiro teve seu período de florescimento em um momento no qual essa forma teatral já se desenvolvia no sentido de incorporar as classes subalternas em seu universo temático, o que de fato ocorre em *Black-tie*, por exemplo. Assim, o teatro de Arena, ao buscar representar a classe operária nos palcos a partir de um certo *nacionalismo crítico*, teria contribuído para transformar a figura do pobre ou do trabalhador como um elemento dos mais marcantes e específicos do teatro brasileiro:

> A representação do povo, iniciada com Martins Pena, vai pouco a pouco se tornando a marca do "realmente nosso" na dramaturgia brasileira, perpassando os tempos e atingindo uma elaboração crítica e realista da realidade nacional, nas obras de Gianfrancesco Guarnieri.

Podemos mencionar também, dentre os estudos mais recentes, alguns trabalhos produzidos com interesse mais historiográfico acerca do Teatro de Arena de São Paulo, alguns deles se detiveram em tecer alguns comentários sobre *Black-tie*, embora não tenham necessariamente a intenção de produzir uma crítica literária acerca da peça. Temos, dentro desta linha de estudos alguns dos trabalhos de Rosangela Patriota[113], a dissertação de mestrado de Maria Christina da Silva[114] e o doutorado de Nádia Cristina Ribeiro[115]. Já na *História do Teatro Brasileiro*, publicada pela editora Perspectiva, com direção de João Roberto Faria, encontramos alguns comentários sobre *Black-tie* de autoria de Maria Silvia Betti[116]. Para a autora, a *concepção realista* e a *estrutura coloquial* da peça, assim como o fato de adentrar tematicamente em um campo ainda pouco usual no teatro brasileiro de então, são características que diferenciam *Black-tie* das demais obras

---

[113] PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomás; PATRIOTA, Rosangela (org.) *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Programa de mestrado em História – Universidade Federal de Uberlândia; PATRIOTA, Rosangela. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de Eles Não Usam Back-Tie e O Rei da Vela. In: *História e Cultura: espaços plurais*. Uberlândia: Asppectus/Nehac, 2002.

[114] SILVA, Maria Christina da. *O teatro de Arena na arena do Brasil*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008 [tese de mestrado].

[115] RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos do Brasil contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. Universidade Federal de Uberlândia, 2012 [tese de doutorado].

[116] BETTI, Maria Silvia. A Politização do Teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBERG e FARIA (projeto e planejamento editorial). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013, p. 175-194.

teatrais da época. Ao comparar a peça de estreia de Guarnieri com *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, Betti apontará que ambas focam seu conflito na *esfera da consciência individual*, partindo de dilemas éticos que precisam ser enfrentados por seus protagonistas. Ocorre, no entanto, que os protagonistas de tais peças não constituem propriamente *sujeitos da ação*, pois se encontram na posição de explorados, de forma que o dilema encontra um impasse que, no entanto, a forma realista adotada pelos jovens autores não era capaz de revelar, pois este impasse se encontrava para além da *esfera da consciência individual* das personagens.

Mais recentemente[117], dois artigos buscaram colocar em questão um problema com o qual gostaríamos de finalizar este segundo capítulo desta dissertação: *Eles Não Usam Black-Tie* é uma peça atual? No artigo *Mais humor, menos política*, Reinaldo Cardenuto[118] partirá de uma remontagem da peça, realizada em 2011 e dirigida por Dan Rosseto, mostrando como o eixo político, preponderante no texto, acabou por ser diminuído em sua importância, favorecendo nesta remontagem o aspecto humorístico ligado à comédia de costumes. Tais reajustes na dramaturgia da peça colocam em questão a atualidade do texto, uma vez que foram realizados de maneira consciente pelos organizadores desta remontagem, Dan Rosseto e Flávio Guarnieri:

> Na avaliação compartilhada por ambos, exposta em depoimento concedido por eles no ano de 2011, a dimensão política presente na peça original de Gianfransco Guarnieri, que implicava uma adesão ideológica e afetiva ao engajamento comunista do personagem Otávio,

---

[117] Há outros trabalhos que tecem comentários sobre *Black-Tie* que poderíamos citar a nível de registro: o trabalho de Nosella, que parte da análise de Iná Camargo Costa para tecer algumas comparações entre a peça e o filme *Eles Não Usam Black-Tie*, dirigido por Leon Hirszman, e a tese de mestrado de Carlos Rogério Gonçalves da Silva, que busca tecer algumas reflexões relacionando a peça com alguns debates que ocorriam no PCB da época acerca da liderança de Luís Carlos Prestes (o autor identifica em Prestes o "velho" sobre o qual fala Otávio na peça, enquanto todos os demais críticos identificaram o "velho" como Stálin, o que é muito mais provável). NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Eles Não Usam Black Tie: a forma como conteúdo histórico-ideológico. In: *Revista Cerrados*, Brasília, v. 19, nº 29, 26 de out. de 2010. Disponível em:< http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8296/62937> Acesso em 10 de jun. de 2020; SILVA, Carlos Rogério Gonçalves da. *O militante em cena: Gianfrancesco Guarnieri e Eles Não Usam Black Tie*. Universidade Estadual Paulista: São Paulo, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127946>. Acesso em 10 de jun. de 2020. [Tese de mestrado].

[118] CARDENUTO, Reinaldo. *Mais humor, menos política: Uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro*. Varia hist.: Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 293-325, Agosto, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752016000200293&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em 26 Fev.. 2020.

> não faria mais sentido em um Brasil no qual o ideal revolucionário, tendo perdido sua condição hegemônica anterior, encontrava-se pulverizado ou deslocado para as margens do pensamento artístico-cultural.

Assim, compreendendo a contemporaneidade como um momento de esvaziamento dos projetos políticos e culturais da esquerda brasileira, Rosseto e Flávio Guarnieri veriam, segundo Cardenuto, uma maior "abertura" do campo cultural, livrando o artista da necessidade de assumir um compromisso ideológico ou social, de forma que ele poderia agora atuar em função de um teatro voltado para o *divertimento* e para a *comoção emocional do espectador*. Uma remontagem de *Black-tie* exigia, portanto, uma redução da importância do aspecto mais explicitamente político, privilegiando e ampliando aqueles elementos que garantiam, no texto original, uma certa dosagem de humor. Não nos cabe pensar aqui sobre as possíveis consequências desse reajuste na fatura interna do texto (o próprio Cardenuto mostra como isto interfere no conflito entre Tião e Otavio, tornando ainda mais injustificada a expulsão de Tião do barraco de sua família), mas poderíamos nos questionar se as modificações no mundo do trabalho contemporâneo ou o aparente esvaziamento do ideário socialista nas últimas décadas teria, de fato, retirado a atualidade do texto de Guarnieri. Essa é a mesma questão que preocupa Anna Carolina Botelho Takeda no artigo *O Romantismo em Eles Não Usam Black-tie: sentimento de uma época ou esperança que persiste?*[119]. Ao comparar a peça de 1958 com duas produções cinematográficas mais atuais, o filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert e *Dois dias, uma noite* (*Deux jours, une nuit*), dirigido pelos irmão Luc Dardenne e Jean-Pierre Dardenne, a autora afirma:

> Se em 1950 reflorescia o pensamento revolucionário responsável por dar sustentação aos movimentos operários e estudantis lutarem contra a constituição da vida burguesa, na crença de uma sociedade em que prevaleceria o valor de uso, em 2016, a figura romântica de Otávio, bem como sua crença na vida não reificada não

[119] TAKEDA, Anna Carolina Botelho. O Romantismo em Eles Não Usam Black-Tie: sentimento de uma época ou esperança que persiste?. In: *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 8, nº 2, agosto–dezembro de 2016, p. 337-338. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/395.pdf> Acesso em 15 de jun. de 2020.

> encontrariam muitos espaços nas atuais produções culturais. A força do capital internacional-corporativo-onipresente parece avassalar a possibilidade de resistência dos indivíduos ao mundo capitalista e, de certa forma, até mesmo ditar como devem ser controladas as pautas a serem discutidas pelos movimentos sociais.

Vimos, neste capítulo, como *Black-Tie* mantém uma relação profunda com o momento histórico na qual foi concebida, pois expressa de maneira implícita as contradições presentes na sociedade brasileira e no projeto da esquerda da época. No entanto não acreditamos, assim como Takeda, que a peça esteja datada e que não tenha mais nada a nos dizer. Mesmo que o movimento histórico das últimas décadas, com a queda do muro de Berlim, a implantação do neoliberalismo e a consequente fragmentação da classe trabalhadora, que nos países ocidentais vai se tornando cada vez mais localizada no setor terciário, tenha levado a um momentâneo esvaziamento dos movimentos trabalhistas ou revolucionários do tipo que são retratados na peça, não podemos dizer que os ideais de transformação presentes em Otávio, por exemplo, não possam voltar a emergir de novas maneiras em novas formas de organização dos trabalhadores ou mesmo da juventude. Em um momento de crise estrutural do capitalismo, como parece ser o que vivemos, a radicalização política, tanto para a direita quanto para a esquerda, pode fazer ressurgir essas formas de política e organização mais radicais que têm sido deixadas de lado nas últimas décadas de democracia liberal, mas que não estão de todo desaparecidas. Uma vez que problemas fundamentais da sociedade capitalista estão longe de serem superados, é ainda possível que a perspectiva revolucionária volte a assumir uma certa importância no debate político do século XXI.

Porém, mesmo que isto ocorra, não seria o suficiente para garantir que *Black-Tie* seja uma peça atual, uma vez que o novo contexto pode exigir que o teatro engajado busque novas formas de expressão mais capazes de falar sobre os problemas da contemporaneidade. De toda forma, por suas próprias contradições, como demonstramos acima, a peça não deixa de ter um certo aspecto universal, em grande parte relacionado ao dilema ético de Tião, que pode garantir sua sobrevivência, despertando o interesse de novas gerações. Em pouco mais de 60 anos, a peça de Guarnieri rendeu uma grande quantidade de debates, análises e posicionamentos por parte da crítica e dos leitores. Acreditamos que isso demonstra o poder de mobilização da obra e aponta para sua

capacidade de suscitar não apenas a emoção dos espectadores, mas também a sua reflexão acerca da sociedade brasileira e das próprias escolhas que é preciso fazer frente aos problemas colocados pela alta desigualdade econômica do país.

CAPÍTULO III: ENTRE O MORRO E A CIDADE: UMA POSSÍVEL ANÁLISE DE *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*

Temos visto, até agora, a farta produção crítica existente sobre *Eles Não Usam Black-Tie*, tanto no âmbito da imprensa, quanto no âmbito acadêmico. Sem deixar de dialogar com os textos e autores que temos apresentado até aqui, gostaríamos, agora, de esboçar uma possível análise da peça de Gianfrancesco Guarnieri. A tarefa que nos impomos, portanto, não é das mais fáceis em termos de originalidade. Quando tanta coisa já foi escrita acerca de uma mesma obra, será raro nos depararmos com um trabalho capaz de trazer novas contribuições para a fortuna crítica da mesma. Não temos, portanto, grandes pretensões de apresentar novidades acerca do texto, mas apenas de, levando em consideração todos os ensaios com os quais temos lidado até aqui, propor uma via possível de leitura que poderá sintetizar alguns elementos já presentes naquilo que foi escrito de mais relevante sobre a peça. Acreditamos que tal trabalho poderá contribuir para a apreciação da mesma pelos leitores interessados ou pelos pesquisadores que venham a se debruçar sobre *Eles Não Usam Black-Tie*, sobre a obra de Gianfrancesco Guarnieri ou sobre a trajetória do Teatro de Arena.

Nossa análise partirá de alguns conceitos que iremos buscar à obra de Antonio Candido. Por mais que esse importante crítico literário brasileiro pouco tenha escrito sobre teatro ou dramaturgia[120], algumas de suas ideias e métodos de análise poderão nos guiar no desenvolvimento deste trabalho. Sabemos, por exemplo, que, ao redigir sua obra *Formação da Literatura Brasileira*, Candido optou por deixar de fora os textos teatrais, fato do qual parece ter se arrependido posteriormente, como podemos concluir a partir da leitura de seu *Prefácio da 1ª edição* do livro:

> O preparo deste livro, feito por etapas, de permeio a trabalhos de outra especialidade, no decorrer de muitos anos, obedeceu a um plano desde logo fixado, por fidelidade ao qual respeitei, na revisão, certas orientações que, atualmente, não teria escolhido. Haja vista a exclusão

[120] Para mais informações sobre os escritos de Antonio Candido sobre teatro, ler: FARIA, João Roberto. *Antonio Candido e seus Escritos sobre Teatro Brasileiro*. Revista USP, São Paulo, nº 118, p. 69-88, jul/ago./set. 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-dossie-5-antonio-candido-e-seus-escritos-sobre-teatro-brasileiro/ > Acesso em 17 fev. 2019.

> do teatro, que me pareceu recomendável para coerência do plano, mas importa, em verdade, num empobrecimento, como verifiquei ao cabo da tarefa.[121]

Tal expressão, apresentando certo pesar por ter deixado de fora as obras teatrais da análise levada à cabo em seu trabalho, demonstra como os textos dramáticos não estavam fora dos horizontes do crítico. Ensaios como *A culpa dos reis: mando e transgressão no Ricardo II*[122], sobre a famosa peça de Shakespeare, ou *A Educação Pela Noite*[123], sobre o *Macário*, de Álvares de Azevedo atestam a competência e o interesse do estudioso em analisar também os textos dramáticos. Mas é em outra de suas obras, *Literatura e Sociedade*[124], que Candido apresentará certos conceitos e uma certa metodologia de trabalho que poderíamos aplicar nos estudos tanto de poemas, romances, como mesmo de peças de teatro. Neste livro, que consta de alguns ensaios de caráter predominantemente teórico

> está formulado, em planos cada vez mais particularizados, o problema fundamental para a análise literária de grande número de obras, sobretudo de teatro e ficção: averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce.[125]

O autor busca, assim, nos ensaios aos quais se refere na citação acima, superar de maneira dialética uma antiga dicotomia, presente na crítica literária, entre os fatores externos e os fatores internos de uma obra, ou seja, entre a valorização desmedida do conteúdo social do texto literário e, de outro lado, a desconsideração deste conteúdo social em detrimento da análise puramente formal. De fato, dentre as correntes críticas que se

---

[121] CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017, p. 14.
[122] CANDIDO, Antonio. *A Culpa dos Reis: Mando e Transgressão no Ricardo II*. In: NOVAES, Adaulto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 120-138.
[123] CANDIDO, Antonio. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 2000.
[124] CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
[125] *Ibid*., p. 1.

fizeram presentes, ao menos no Brasil, entre a segunda metade do século XIX e boa parte do século XX, vemos uma oscilação entre estas duas posições que tendem a tratar este problema de modo pouco dialético. Se, num primeiro momento, houve certa tendência a ver o valor de uma obra como algo relacionado à sua capacidade de exprimir certos aspectos da realidade, vimos em seguida o surgimento de uma posição oposta que deixava para segundo plano a expressão desses elementos externos na obra, dedicando-se, assim, a estudar quase exclusivamente as operações formais existentes na mesma. Essa segunda vertente tendia a desconsiderar as diversas formas de condicionamento social que pudessem agir sobre o texto. Candido, no entanto, busca adotar uma visão mais complexa que integre estes dois fatores, social e formal, e que seja capaz de analisar o fator externo como elemento constituidor da fatura mesma do texto literário. Ou seja, o crítico busca estudar como um elemento presente na realidade social torna-se um dado interno da estrutura da obra. Questionado, em entrevista dada à crítica argentina Beatriz Sarlo, acerca de tal problema metodológico, Candido afirma: "Mi obsesión ha sido penetrar este aparente misterio: de qué modo la realidad psicológica y social se transforma en algo que la expresa admirablemente pero que es otra cosa: una estructura de palabras"[126]. Essa transformação do conteúdo social - presente na realidade concreta do escritor e do leitor - em uma estrutura literária é o que constitui o processo batizado pelo crítico de *redução estrutural*. Este termo indica que parte do trabalho crítico e analítico do estudioso diz respeito à busca, na fatura do texto, da maneira como a realidade é *reduzida* a essa estrutura literária que, por sua vez, acaba fundando uma espécie de realidade própria, de forma que a obra literária não é um mero reflexo do mundo concreto, mas é uma expressão dele:

> (...) meu esforço desde o começo foi saber como é que o meio social e os traços que caracterizam a sociedade se manifestam na obra não como tema, mas como fatura; de que modo aquilo que está na sociedade se torna uma coisa totalmente diferente, que é o texto literário[127].

---

[126] SARLO, Beatriz. *Antonio Candido: para um Critica Latinoamericana.* In: ANTELO, Raúl (org.). *Antonio Candido y los estudios latino-americanos*. Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana da Universidade de Pittsburg, 2002, p. 35-45.

[127] JACKSON, Luiz Carlos. *A Tradição Esquecida: Os Parceiros do Rio Bonito e a Sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

Para tanto, será preciso encontrar, na obra com a qual se trabalha, os *elementos mediadores* capazes de organizar em profundidade, tanto os dados sociais e históricos da realidade, quanto os dados ficcionais e simbólicos dessa mesma obra. Esses *elementos mediadores* estão presentes no texto na medida em que o autor, imerso em um processo mais ou menos consciente de criação artística, busca configurar uma imagem válida e eloquente da realidade, que se encarna em soluções formalmente eficazes. Apresentados teoricamente em *Literatura e Sociedade*, tais conceitos constituirão os pressupostos metodológicos para alguns dos mais interessantes ensaios de Antonio Candido, tais como *Estrutura Literária e Função Histórica*[128], acerca da epopeia *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, e o famoso ensaio *Dialética da Malandragem*[129]. Comentando esse último, Roberto Schwarz expressa da seguinte maneira os conceitos acima apresentados:

> *Formalização estética de circunstâncias sociais; redução estrutural do dado externo; função da realidade histórica na constituição da estrutura de uma obra*: de diferentes ângulos, são formulações do que interessa a Antonio Candido nesse ensaio. Designam o momento em que uma forma real, isto é, posta pela vida prática, é transformada em forma literária, isto é, em princípio de construção de um mundo imaginário.[130]

Uma maneira de tentar atingir essa organização profunda do texto é buscando, através de uma leitura minuciosa, as tensões em torno das quais se movem as personagens e o enredo da obra. No caso da peça de Gianfrancesco Guarnieri, o próprio título já pressupõe uma relação de oposição e de possível tensão entre *aqueles que usam black-tie* x *aqueles que não usam black-tie*. Ora, o termo *black-tie* refere-se à uma designação metonímica do traje de gala, que gera uma imediata identificação de classe com uma determinada elite social e econômica. O título poderia, portanto, à época, já sugerir uma

---

[128] CANDIDO, Antonio. *Estrutura Literária e Função Histórica.* In: CANDIDO, Antonio*. Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 153-172.
[129] CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In: CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
[130] SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, Salvo Engano, de "Dialética da Malandragem"*. In: SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 129-155.

relação que a peça estabelecia com aquilo que vinha sendo representado nos palcos brasileiros até aquele momento. Se as peças de dramaturgos brasileiros de então focavam, no mais das vezes, naqueles *que usam black-tie*, essa peça pretendia seguir por um caminho diferente. Observemos, no entanto, com mais vagar, a maneira como é construída tal oposição para que possamos julgar se através dela se organiza a estrutura profunda do texto. O primeiro ato se inicia com a apresentação do *barraco de Romana*, que servirá de cenário durante a peça. Não bastasse a própria referência à moradia como *barraco*, a descrição do cenário ressalta sobremaneira a classe social daqueles que o habitam, há uma mesa, *caixotes que servem de bancos*, *apenas uma cadeira* e dois colchões onde dormem Tião e seu irmão Chiquinho. A linguagem utilizada pela escrita de Guarnieri também denota a fala própria dos habitantes do morro, buscando mimetizar a fala coloquial de uma população menos escolarizada. A cena se inicia com a entrada de Tião e Maria, que irá revelar para Tião que está grávida. Fora de cena, ouve-se Juvêncio, sambista do morro, cantando, em meio à chuva, uma canção de sua autoria.

Sabemos que esse primeiro quadro da peça não constava nas primeiras versões escritas por Guarnieri, tendo sido adicionado posteriormente, provavelmente quando a peça já passava a ser discutida junto ao diretor José Renato e os demais membros do Teatro de Arena[131]. Sua função parece ser a de apresentar as principais personagens e criar uma expectativa do espectador em relação ao conflito que se desenrolará no palco. Isso ocorre, por exemplo, quando já se toca, logo no primeiro diálogo em que Otávio aparece, na questão da greve e no momento, já mencionado, em que Maria revela sua gravidez para Tião. O passado de Tião na casa de seus padrinhos, dado importante de sua história e, aparentemente, formador de sua personalidade, também já é referido no entrecho. O diálogo entre o jovem casal, logo ao início da peça, já trará, portanto, importantes informações sobre o protagonista. Interessante é notarmos a fala de Maria sobre o comportamento de Tião durante o período que este viveu no *Flamengo*, fazendo referência à maneira como ele havia sido tratado pelos seus padrinhos da cidade.

[131] No acervo de Gianfrancesco Guarnieri, presente no Centro de Documentação Teatral (C.D.T.), da Escola de Comunicação e Artes (E.C.A.), da Universidade de São Paulo (U.S.P.), é possível encontrar versões anteriores da peça de Guarnieri, que mostram que este quadro não constava nas primeiras versões da peça. A peça se iniciava, originalmente, pela cena da festa de noivado de Tião.

Comentando um caso amoroso que Tião tivera, durante esse período de sua vida, com "uma filhinha do papai"[132], vizinha de seus padrinhos, Maria afirma:

> MARIA – (...) Tu era um grande mentiroso. Dizia pra menininha que era estudante, contava uma porção de vantagem, até que um dia ela ia te pegando servindo de babá. Aí, quando tu viu ela, quis escondê o carrinho da criança atrás do murinho da praia. O garoto caiu, machucou a cabeça e tu levou uma bruta surra de teus padrinhos, e a menina não quis mais nada com você![133]

Ficamos sabendo, assim, que o protagonista era submetido a uma relação de exploração, como ficará mais evidente em fala proferida por Romana nos quadros seguintes da peça, quando esta afirma que Tião era usado como *pajem* de um bebê da família com que morava. Iná Camargo Costa identifica essa relação de Tião com seus padrinhos como uma *prática de escravidão atenuada*, não pouco comum no Brasil da época, que se dava através da *adoção informal* de crianças provindas de famílias extremamente pobres[134]. Será interessante notarmos que a mentira de Tião contada para sua ex-namorada, se fazendo passar por um estudante da cidade, constitui uma primeira tentativa de Tião de vivenciar uma espécie de ascensão social, buscando assumir, ainda que de modo ilusório, a identidade de alguém pertencente àquele espaço próprio de uma classe social mais alta. A personagem voltará a recorrer ao mesmo expediente, ou seja, buscará novamente vivenciar, de maneira enganosa, uma experiência de ascensão social, na ocasião em que inventa ter sido chamado para ir ao escritório de um certo "cineasta" de nome estrangeiro. Essas pequenas mentiras de Tião, mais do que apontarem para uma fraqueza de caráter do protagonista, apresentam as ambições da jovem personagem. Cremos nós, no entanto, que elas podem estar também relacionadas a algumas questões que dizem respeito à estrutura mesma da peça, como procuraremos demonstrar adiante. No desenrolar do diálogo, a relação de oposição entre *aqueles que não usam black-tie x*

---

[132] GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-Tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 20.

[133] *Ibid*., p. 20.

[134] "[os padrinhos de Tião] são representantes de uma camada da sociedade brasileira que, adotando informalmente os chamados "filhos de criação", na realidade exploram uma forma atenuada de escravidão ainda hoje em prática". COSTA, Iná Camargo. Rumo a um Teatro Não-Dramático. In: COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 19-55.

aqueles que usam black-tie, pressuposta no título da peça, será mais desenvolvida na letra do samba que Juvêncio toca e Tião cantarola num determinado momento da conversa:

Nosso amor é mais gostoso,
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço mais apertado
Nós não usa as "bleque-tais".

Minhas juras são mais juras
Meus carinhos mais carinhoso
Tuas mãos são mãos mais puras,
Teu jeito é mais jeitoso...
Nós se gosta muito mais,
Nós não usa as "bleque-tais"...[135]

Aqui, a relação de oposição, referida acima, ganha contornos mais definidos. Em um primeiro momento, já podemos notar a grafia do termo inglês *black-tie*, corretamente grafado no título da peça, e o tom de deboche com que é grafado o mesmo na letra da canção. A escrita da expressão como *bleque-tais*, pela proximidade sonora entre o vocábulo *tie*, do inglês, com o pronome demonstrativo *tais*, do português, reforça o distanciamento entre o *eu-lírico* da letra da canção para com essa elite identificada pelo traje de gala. Com o título da peça e a letra do samba de Juvêncio, vemos como o elemento social do antagonismo de classes já está marcadamente presente no drama antes mesmo que a greve passe a fazer parte da peça. Este antagonismo de classe, queremos crer, se desdobra numa oposição geográfica entre o espaço do morro e o espaço da cidade. Não à toa, a letra da canção é apresentada momentos após Tião revelar que não *se ajeita muito no morro* e que, portanto, tem pretensões de deixar este espaço após o casamento, retornando ao lugar que habitara e cujas vantagens pôde ver e vivenciar, ainda que de maneira bastante parcial e ilusória. De fato, esse "nós", presente na letra do samba de Juvêncio, refere-se aos moradores da favela, cujos valores e modo de viver encontram-se

[135] GUARNIERI*, op. cit*., p. 24.

em oposição com os dos moradores da cidade, estes já apresentados na figura dos padrinhos de Tião. O espaço da cidade se caracteriza, na peça, como espaço não dramático - uma vez que não aparece nos palcos em nenhum momento, sendo apenas remetido pelas personagens - marcado pela exploração e pela falta de intensidade dos afetos. Assim, de acordo com a letra do samba de Juvêncio, o *amor*, a *saudade*, os *abraços*, as *juras*, etc. só seriam plenamente vivenciados no espaço do morro pelos seus moradores.

Se retornarmos ao conceito de *elementos mediadores*, veremos que em meio ao intenso processo de urbanização das capitais do sudeste brasileiro nos anos 1950, que relegava à vida nas periferias as populações mais marginalizadas, o autor associa a cidade e seu centro aos valores e ideologias da classe dominante, a burguesia, com seu individualismo e sua sede pelos ganhos materiais, ao passo que o morro acaba por se associar aos valores opostos, à solidariedade e à vida comunitária. Dessa forma, a oposição entre a favela e a cidade se coloca como *elemento mediador* que, existente na realidade social, aparece na obra como *princípio estruturador* da peça, pois, como veremos, é a partir dessa oposição que os personagens deverão assumir uma posição, desencadeando todo o conflito da obra. O fato de que o ambiente citadino permaneça fora de palco, também é um elemento que faz com que o público crie uma visão mais distanciada de seus habitantes, assim como a representação dramática dos moradores do morro busca criar uma proximidade maior entre o público e a população marginalizada. Temos, portanto, de um lado, o morro, como espaço dramático da representação, da proximidade, do afeto e dos valores relacionados à vida comunitária e à solidariedade entre os trabalhadores; de outro, a cidade, como espaço não-dramático, do distanciamento, da frieza e do cultivo dos valores relacionados ao individualismo e à legitimação da exploração burguesa. Conforme os demais personagens – Otávio, Romana, Chiquinho, Terezinha – vão povoando a cena, vemos como os valores do samba de Juvêncio estão, de fato, presentes em suas atitudes, isto se tornará mais claro no segundo quadro deste primeiro ato, com a festa de noivado de Tião.

Nesse segundo quadro, o autor fortalece a coesão vivenciada pela vida em comunidade dos moradores da favela. A apresentação de Bráulio, por exemplo, feita através de uma conversa entre Otávio e Romana durante os preparativos para a festa de noivado de Tião e Maria, é, nesse sentido, exemplar como expressão desse modo de ser solidário que o autor exibe nas suas personagens-operários: “É capaz até de vender as

calças pra prestá um favor”[136]. A canção de Zé Kéti, “A voz do morro”, que toca na vitrola quando Otávio consegue consertá-la, reforça também esses mesmos princípios, relacionando-os, talvez, a um certo traço de brasilidade, ao qual se associa o samba, localizando na esfera do morro o reduto de um verdadeiro espírito da nacionalidade brasileira: “Eu sou o samba/ Sou natural daqui do Rio de Janeiro/ Sou eu quem levo a alegria/ para milhões/ de corações brasileiros/ Mais um samba/ Queremos samba/ Quem está pedindo é a voz do povo do país”[137]. Precisamos relembrar aqui alguns dos apontamentos feitos na introdução deste trabalho acerca dos elementos de caráter um tanto nacionalistas que habitavam tanto o imaginário político do campo da esquerda, quanto as obras de arte produzidas na segunda metade da década de 1950. Essa mesma música de Zé Kéti, por exemplo, já havia sido utilizada, alguns anos antes, na trilha sonora de um influente filme nacional do período, *Rio, 40 graus*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1955. É de se imaginar que o filme, que consta de caracteres do cinema neorrealista italiano que tanto influenciou Guarnieri, também o tenha inspirado para que o dramaturgo buscasse expressar a vida de operários e moradores da favela em sua peça. Tal filme pode ter sido determinante para que Guarnieri escolhesse colocar essa música no segundo quadro de *Eles Não Usam Black-Tie*.

Conforme o andamento da peça, vamos conhecendo também, ainda nesse segundo quadro, as posições assumidas pelos personagens, tanto no campo político - conforme tecem comentários acerca da possibilidade da greve -, mas também a posição que ocupam dentro da oposição *morro x cidade*. Nesse sentido, apenas o posicionamento de Tião parece, nesse momento, romper a coesão das demais personagens. Romana aparece já com certa força de caráter e uma visão da vida que pendula entre uma dureza e um certo realismo, expressos na pequena passagem em que comenta com Otávio a perda da filha Jandira. O ponto de vista político de Otávio se delineia com clareza, a ponto de, como vimos nos capítulos anteriores, críticos como Iná Camargo Costa[138] e Décio de Almeida Prado[139] conseguirem localizá-lo nos debates internos que ocorriam no PCB da época. De fato, falas como a que segue, proferida em resposta à uma pergunta de Tião acerca do que

---

[136] *Ibid..*, p. 30.
[137] Zé Keti. A Voz do Morro. Latin Grooves – Samba. BMG BRASIL LTDA. , 1971.
[138] COSTA*, op. cit.*
[139] PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri Revisitado. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *O Melhor Teatro Gianfrancesco Guarnieri*. Global Editora, 1987.

estava sendo discutido no jornal operário que Otávio lia, permitem que o possamos caracterizar como um militante stalinista da velha guarda do partido:

> TIÃO – [...] O que é que diz aí a vanguarda esclarecida?
>
> OTÁVIO – Que tá tudo podre e que é preciso dá um jeito, isso, é que devia dizê; Mas esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar! E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vivê, e eles discutindo se o velho era personalista ou não! Que vão tomá banho![140]

Faz-se, portanto, importante que tenhamos algumas informações acerca dos debates que ocorriam dentro PCB, principal agremiação de esquerda da época, ao qual o próprio autor se via vinculado. Ora, se fizermos uma breve revisão histórica, veremos que a entrada do ideário comunista em terras tupiniquins só pôde se dar tardiamente, após a vitória da Revolução Bolchevique, em 1917. Para João Quartim de Moraes[141], a consciência política dos marxistas brasileiros se dará, em um primeiro momento, através da compreensível, porque pioneira, assimilação acrítica da teoria, bem como da *cristalização dogmática da concepção bolchevista do marxismo*. Para Moraes, tal paradigma de pensamento, de caráter dogmático e sectário, seria vigente entre os marxistas brasileiros até a década de 1950 e encontraria sua expressão mais evidente em certas obras literárias de Jorge Amado, principalmente no livro *Vida de Luís Carlos Prestes* e a trilogia *Os Subterrâneos da Liberdade*. Na década de 1950, no entanto, o PCB passará por intensas reformulações em seu posicionamento político. Essas terão, como causas principais, o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, e a apresentação do relatório sobre os crimes de Stálin, realizada por Nikita Kruchov, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1956. Segundo Raimundo Santos[142], a

---

[140] GUARNIERI*, op. cit.*, p. 39.

[141] MORAES, João Quartim de. *A Evolução da Consciência Política dos Marxistas Brasileiros*. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, vol. II, p. 43-102.

[142] SANTOS, Raimundo. *Crise e Pensamento Moderno no PCB dos Anos 50*. In: MORAES, João Quartim de; REIS, Daniel Aarão (org.). *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, vol. I, p. 199-228.

resenha dos debates sobre o XX Congresso ocorridos na imprensa comunista brasileira entre os anos de 1956-1957 revela um "custoso esforço de superação do dogmatismo – levando o PCB a distanciar-se dos populismos russo e chinês – em direção a um pensamento muitíssimo mais moderno que a cultura política prevalecente na esquerda da época". Assim, o Partido abandonará, aos poucos, a antiga linha de enfrentamento revolucionário, em prol da adoção de um programa de reformas de caráter nacional e democrático, envolvendo importantes mudanças em sua análise da conjuntura política brasileira. Já no pleno do Comitê Central do Partido, em agosto de 1957, para além do afastamento, que vinha ocorrendo, de antigos dirigentes, acusados de dogmatismo e considerados culpados pela inércia partidária, se buscará construir um clima mais favorável à divergência, à livre circulação de ideias e à maior autonomia das bases partidárias. Mais do que tudo, o pleno de agosto de 1957 revela o quão desatualizada estava a dirigência que se encontrava à frente do partido até então e o quanto sua reprodução na estrutura de poder do partido havia se tornado impossível.

Ora, nesse contexto, as bases ideológicas do stalinismo, reinante até então nas fileiras da esquerda brasileira, se verão atacadas por uma intelectualidade que parecia ganhar cada vez mais relevo no campo progressista. Não é outro o fato ao qual o autor parece se referir na fala de Otávio acima transcrita. Considerando os depoimentos dados pelo próprio dramaturgo[143], veremos que o processo de escrita da peça já se inicia no ano de 1956, quando esses debates começam a ganhar voz. Seria, portanto, de se esperar que Guarnieri não estivesse alheio a eles e que pudesse ter, inclusive, um posicionamento frente aos dilemas que se colocavam. De toda forma, o autor não deixa de trazer ao palco uma personagem que assume um posicionamento claro acerca dos caminhos que deveriam ser trilhados pela esquerda brasileira. Por outro lado, o posicionamento de Tião também ganha contornos mais claros nesse segundo quadro da peça. A princípio, uma maior caracterização da personagem se dará num diálogo entre Otávio e Romana, ainda enquanto ambos fazem os preparativos da festa de noivado:

> OTÁVIO – Eu às vezes fico pensando na situação do Tião. Ele não se sente bem com a gente não!...

[143] "Eu morava com meus pais na Rua Áurea, na Vila Mariana, quando escrevi *Eles Não Usam Black-Tie*, em 1956". Roveri, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri:um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 75.

> ROMANA – Por quê?
>
> OTÁVIO – Ele viveu bem com os padrinho... A mudança foi dura pra ele...
>
> ROMANA – Tião não ia fica servindo de pajem toda vida, ia?
>
> OTÁVIO – Mas a mudança foi dura... Tião ainda hoje é o tipo do rapaz da cidade, feito pra morá em apartamento...
>
> ROMANA – É melhó do que morá em barraco...
>
> OTÁVIO – Claro! Mas geralmente o sujeito melhora de casa e muda as ideia. O problema de Tião é esse – mora em casa errada! Dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta... Tião, não. Ele não quer melhorá, ele quer voltar a ser...[144]

As falas acima já apontam para um dos problemas centrais da peça. Se pensarmos que toda a obra se estrutura a partir da oposição *morro x cidade*, veremos que Tião é o único personagem a cruzar ambos os espaços. De sua experiência no *Flamengo*, resta-lhe a introjeção dos valores individualistas burgueses e o anseio pela ascensão social; de sua vivência no morro, preserva-se o amor sincero por Maria e a honra que manifestará ao furar abertamente a greve e aceitar as consequências de sua ação. É a esse impasse vivido pela personagem que Otávio parece se referir, pois, dividido entre os valores inconciliáveis desses dois espaços distintos, o protagonista parece um sujeito inadaptado em meio à comunidade do *morro*. De fato, veremos como Tião constitui uma personagem mais complexa, diferindo, desta forma, de todas as demais personagens com que divide a cena. Isso porque, ao ter ido habitar a cidade, o protagonista foi colocado na posição de pajem e parece não perceber que jamais teria sido aceito naquele espaço, a não ser em tal posição. Ou seja, Tião habitou a cidade sem que tenha, de fato, sido aceito, a não ser na condição de explorado. Viveu na cidade, sem que tenha feito parte dela. Porém, ao retornar para o morro, já não consegue, nele, se reconhecer, desejando retornar ao espaço que habitara. O drama de Tião, para além da pressão que experimenta por conta do casamento e da gravidez de Maria, vincula-se ao fato de que, entre os dois polos que

[144] GUARNIERI*, op. cit.*, p. 34.

formam a estrutura da peça, ele não se vê capaz de aceitar o espaço que lhe cabe e deseja mudar-se para o espaço que não o aceita.

Quando Otávio afirma que assim que o sujeito "melhora de casa", logo "muda as ideia", podemos ver o abismo existente no universo dos valores entre os dois polos da oposição à qual nos referimos. O caso do "marido da Estefânia", narrado por Romana um pouco adiante na conversa, ao mesmo tempo que parece contestar a ideia de que "melhorá" só seria possível "com muita luta", acaba por também reforçar de modo implícito esta oposição que já estava presente na fala de Otávio:

> "ROMANA – Estefânia é que não precisou de muita luta pra melhorá de vida! Marido dela era porteiro de um clube grã-fino. Muito puxa-saco, esperto que nem ele só, arrumou dinheiro emprestado e alugou um apartamento. Fizeram rendez-vous, tá bem?! Agora já compraram apartamento; o marido deixou a portaria e trabalha no escritório do clube. E é respeitado. Tudo quanto é sócio é freguês do rendez-vous. Tem todos eles na mão... Tão felizes, contentes... e sem muita luta, seu Otávio!..."[145]

Esta pequena narrativa nos parece interessante, pois apresenta o único caso presente em toda a peça de um personagem que consegue ascender de classe e sair do morro para ir habitar o espaço da cidade, lá permanecendo. Porém, é preciso salientar que tal ascensão, dentro dessa estrutura da obra, só é possível mediante a *esperteza* e sobretudo o *puxa-saquismo dos patrões grã-finos*.

A segunda aparição de Tião no palco, que se dá ainda nos preparativos de sua festa de noivado, contribui para a caracterização da personagem e a apresentação de seus dilemas. Já mencionamos que a personagem incorreria novamente no expediente de uma mentira que lhe possibilitasse a experiência ilusória da almejada ascensão social. Trata-se da "chance" que Tião afirma ter tido na indústria cinematográfica. O fato de que o protagonista recorra duas vezes à mentira parece apontar para o fato de que sua tão almejada ascensão social e consequente saída do morro só pode ser vivenciada em seu

[145] *Ibid.*, p. 35.

imaginário, uma vez que, para além da rígida estrutura social brasileira que impossibilitaria essa mobilidade, tal ascensão também não seria possível a não ser mediante a abdicação dos valores relacionados à vida do morro, aos quais o protagonista se encontra preso. O dramaturgo, assim, já aponta para a impossibilidade dos planos de Tião e prenuncia o caminho que será tomado pela personagem. Entre os dois espaços possíveis apresentados pela estrutura da peça, o lugar de Tião é este não lugar, uma utopia individual que se expressa em seu imaginário através das mentiras ou do devaneio, como o que encontramos no diálogo da personagem com Romana no início do segundo ato:

> TIÃO – Tô pensando...
>
> ROMANA – Na morte da bezerra?
>
> TIÃO – Em como seria bom viajá. Pegava um avião e zuuuuuum! Ia embora. Tomava café aqui, almoçava na Bahia... Jantava no México... Dormia no Japão... Eu e a Maria... Já imaginou se Maria fosse japonesa que gozado?[146]

Talvez seja interessante pensarmos também sobre a presença do cinema na peça. Seja na citação que Tião faz à Brigitte Bardot na primeira cena, seja nesta segunda mentira de Tião ou quando, já no terceiro ato, Chiquinho cita um filme de *Oscarito* que ele teria assistido junto a Terezinha, a presença do cinema nos faz pensar no quanto esta forma artística estava presente, enquanto produto, para o consumo dos membros mais jovens da classe trabalhadora brasileira da época. Salvo a referência ao filme de *Oscarito*, as demais referências cinematográficas parecem relacionar o cinema à um produto cultural estrangeiro que poderia – lembremos do nacionalismo presente nas fileiras da esquerda da época – agir sobre a formação ideológica desse extrato mais jovem da classe trabalhadora, representado sobretudo nas personagens Tião e Jesuíno. Este último, inclusive, conta uma história mentirosa, muito parecida com a de Tião, apresentando o mesmo cartão do mesmo *cineasta italiano*, para afirmar que também teve a sua *chance no cinema*. Assim, poderíamos pensar que essas mentiras, aliadas ao fato de que o cartão do *cineasta Antônio Di Rocca* fora encontrado por ambos na entrada do morro, despejado

[146] *Ibid.*, p. 54.

como lixo, representariam a maneira como estes produtos estrangeiros da indústria cultural alcançavam esta população de trabalhadores: como a venda de um sonho mentiroso e irrealizável e como o amontoado de um lixo jogado na entrada da favela. Adiantando-nos no texto, para além do cinema, uma outra aparição da indústria cultural, se dará ao fim da peça quando, significativamente, o samba de Juvêncio é roubado por outro artista para tocar na rádio. Assim, esta indústria, elemento do espaço da *cidade*, aparece como uma espécie de ameaça externa que, ao mesmo tempo que forma ideologicamente jovens trabalhadores como Tião e Jesuíno, se apropria, sem qualquer ética, das belezas originárias e legítimas do morro para fins comerciais.

De fato, os habitantes do morro de Guarnieri parecem não estar inclusos na lógica capitalista moderna. Se retomarmos a ideia apresentada por Iná Camargo Costa[147], de que a forma dramática dificultaria a representação das contradições da sociedade capitalista e suas lutas de classe, poderíamos pensar que, frente a essas dificuldades formais, o dramaturgo viu-se obrigado a incorrer num certo reducionismo, retratando o espaço do morro como um espaço quase "bucólico", tradicional, de vida em comunidade. Um espaço onde, internamente, as pessoas basicamente poderiam viver indiferentes às contradições sociais. Assim, se o capitalismo se impõe, é como ameaça externa, aquilo que está do lado de fora e nem no palco se torna presente. Tudo ocorre, na verdade, como se os operários já estivessem prontos para viver uma espécie de sociedade *comunista*, caso não fossem forçados a se submeter à condição de explorados. Assim, essa ameaça que paira sobre os trabalhadores coloca em risco seu modo de viver próprio, solidário e poético. Podemos, no entanto, também relacioná-la a essa ameaça de entrada do capital estrangeiro e seus produtos culturais no país, colocando em risco de vida as tradições culturais e o modo de sociabilidade solidário existente entre as classes populares brasileiras (pelo menos dentro das ideias e idealizações aparentemente compartilhadas por setores da esquerda da época).

Se isto que estamos a dizer estiver correto, poderíamos ver, neste segundo quadro da peça, como a oposição *morro x cidade*, princípio estruturador da obra, se desdobra em outro conjunto de oposições ideologicamente relacionadas à primeira. Ao ambiente do morro corresponde os traços de nacionalidade e *brasilidade*, relacionados ao samba, aos valores solidários e alegres (tão presentes na imagem, compartilhada pelo senso comum,

[147] COSTA, *op. cit.*

que o brasileiro construiu de si mesmo) apresentados pela maior parte das personagens da peça e o falar próprio do *povo*. À cidade corresponde, como vimos, ao lugar da frieza oposta à *cordialidade*, lugar da plena vigência dos valores do capitalismo que ameaçam destruir esse romântico reduto das tradições brasileiras mais legítimas, que é, na peça, a favela. De fato, se pensarmos no *morro* como o espaço da tradição e da comunidade, não será difícil perceber o deslocamento da velha oposição romântica entre *campo* e *cidade* para a oposição que vemos presente em *Eles Não Usam Black-Tie*. Nem parece ser outro o choque de gerações entre Otávio e Tião, senão o choque entre uma tradição legítima e uma certa inovação que, ao trazer os valores individualistas, deturpa os princípios vigentes naquele ambiente. Otávio não apenas defende os valores solidários presentes na favela, mas é também representante de toda uma tradição de lutas trabalhistas que se explicitam na sua posição política. Tião, por outro lado, com suas ideias individualistas, vai na contramão desta tradição e de seus elementos de *brasilidade*. Assim como ocorria na realidade política do Brasil da época, vemos, na peça, como um certo projeto da esquerda, representado, em partes, por Otávio, e os traços de nacionalidade, presentes nos habitantes do morro, constituem um único emaranhado ideológico. Na estrutura da peça, o posicionamento em defesa da classe trabalhadora e em defesa das tradições culturais brasileiras se confundem e o operário engajado em suas lutas se torna a figura central que representa, de maneira genérica e romântica, o *povo brasileiro*. Nem será impossível notarmos, na letra da canção de Juvêncio, ecos do famoso trecho da Canção do Exílio, de Gonçalves Dias. O tom de exaltação de uma certa sentimentalidade característica da nação, com o uso de uma construção sintática semelhante nos versos, nos sugere esta aproximação:

Nosso céu tem mais estrelas,

Nossas várzeas têm mais flores,

Nossos bosques têm mais vida,

Nossa vida mais amores.

(Canção do Exílio)

Nosso amor é mais gostoso,

Nossa saudade dura mais

Nosso abraço mais apertado

.....

Minhas juras são mais juras

Meus carinhos mais carinhoso

Tuas mãos são mãos mais puras,

.....

Dessa forma, todo esse amálgama ideológico, ao qual nos referimos acima, que abrange as lutas trabalhistas e a defesa dos caracteres nacionais, se faz presente no texto de Guarnieri através das personagens moradoras do morro, brasileiros simples e solidários. Apenas esta parcela da população seria detentora daquele "treco" ao qual Otávio, por falta de meios melhores para expressar esse conjunto de valores, se refere em conversa com Tião ainda ao longo deste segundo quadro da peça: "aquele treco que só a gente tem aqui dentro"[148].

Vimos como na estrutura da peça, Tião constitui uma personagem ambígua, uma vez que se encontra dividida entre os dois espaços que organizam o universo dos valores presentes no texto. Otávio já afirma, no primeiro ato, o quanto ele não acreditava que Tião tivesse aquele "treco", ao qual nos referimos. É essa posição cindida de Tião que originará o conflito entre o protagonista e seu pai. Tal conflito, que se vai construindo desde o primeiro ato, se torna mais nítido na narrativa que Romana faz, no início do segundo ato, da discussão que Tião e Otávio teriam tido na festa de noivado, no dia anterior. Iná Camargo Costa já apontou o acerto do dramaturgo ao não colocar em cena essa discussão cheia de carga dramática logo ao início da peça, recorrendo, portanto, a um expediente de caráter épico ao colocá-la mediante uma narrativa contada por um terceiro[149]. A função da fala de Romana, no entanto, é reforçar o conflito e os antagonismos entre os espaços *cidade* x *morro*, bem como entre Tião e Otávio. Tião, não se lembrando, por conta da embriaguez, do embate que teve com seu pai, pergunta:

---

[148] GUARNIERI, *op. cit.*, p. 41.

[149] "Se apresentada no primeiro ato, no presente dramático de sua ocorrência, a discussão entre os dois bêbados teria que mobilizar uma fortíssima carga emocional [...]. Como deslocou para o segundo ato o confronto em forma de relato, Guarnieri pôs em ação uma das modalidades do efeito de distanciamento reclamado com tanta insistência por Brecht". COSTA, *op. cit*., p. 28.

> TIÃO – O que foi que eu disse?
>
> ROMANA – Um monte de ingratidão... Que o culpado da tua vida era teu pai... Que a gente devia tê te deixado com seus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisa tá trabalhando e um monte de besteira...[150]

Este pequeno trecho já demonstra como, sem que haja grandes desenvolvimentos em relação ao enredo da peça, boa parte desse segundo ato terá por função reforçar os conflitos e contradições presentes no texto. É assim, por exemplo, que Maria apresentará a desconfiança em relação ao comportamento que Tião pretende adotar no dia da greve. Maria revela sua desconfiança para Romana no primeiro quadro deste segundo ato e, depois, para o próprio noivo no curto segundo quadro deste mesmo ato. Aqui, o dramaturgo apresenta a maneira como o posicionamento de Maria se encontra em oposição às ideias apresentadas pelo seu noivo, buscando preparar o espectador para a separação final do casal, que tanto parece ter chocado a plateia da época[151]. As respostas de Tião para as preocupações apresentadas por Maria são de teor grosseiro e, hoje, consideraríamos mesmo, machista, ao afirmar que o problema em torno de sua adesão à greve "não é assunto em que mulhé se mete"[152]. Esta negligência de Tião em ouvir as opiniões e os sentimentos de Maria constitue um erro que se revelará trágico ao final da peça. Em termos estruturalistas[153], poderíamos dizer que se Maria e o filho de Tião são os destinatários pelos quais o protagonista afirma tomar a decisão que toma (furar a greve), veremos como este destinatário estaria, na verdade, no polo opositor ao do protagonista, ou seja, no polo daqueles que, moradores do morro, são contrários à atitude tomada por Tião. Embora o protagonista não deseje notar, as relações afetivas de Maria em relação ao espaço do morro e de seus habitantes também são evidentes para o leitor e o espectador da peça:

---

[150]GUARNIERI, *op. cit.*, p. 55.
[151] Relembremos os comentários de Décio de Almeida Prado, citados na nota número 100 deste trabalho.
[152]GUARNIERI, *op. cit.*, p. 72.
[153] Ver: UBERSFELD, Anne. *Lire le Théatre*. Paris: Éditions Sociales, 1978.

MARIA – Pera um pouco... Olha a cidade lá embaixo!

TIÃO – Tu não gostaria de ir pra lá?

MARIA – Hum, hum... não. É fria... Eu gosto do morro.

TIÃO – Muito?

MARIA – Eu gosto do pessoal. [...][154]

Talvez esta falta de um maior desenvolvimento no enredo da peça, junto às cenas prosaicas de Chiquinho e Terezinha, que fazem lembrar as velhas comédias de costumes, tão conhecidas da plateia da época, constituam os elementos que causam a sensação de uma queda na intensidade da peça neste segundo ato, como bem havia notado a crítica em geral. Os diálogos entre o casal de adolescentes, Chiquinho e Terezinha, como o que ocorre em meio ao primeiro quadro desta segunda parte da obra, parecem ter pouco sentido estrutural, rendendo-se, em geral, à apresentação de um certo ar cômico e ao mesmo tempo pitoresco, ao tentar retratar, com grandes doses de ingenuidade, este lado mais prosaico da vida dos habitantes do morro. Isso talvez nos dê uma base para pensarmos as velhas categorias do *local* e do *universal*, tão conhecida dos críticos e historiadores da literatura brasileira, dentro da peça de Guarnieri[155]. Poderíamos, assim, relacionar esses elementos tirados das tradicionais comédias de costumes do teatro brasileiro, com as quais o jovem Guarnieri havia tido contado em sua formação[156], bem como os elementos que poderíamos ver como mais pitorescos, dentre os quais sobressai o samba de Juvêncio, como constituintes desse aspecto da peça que visa realçar a *cor local* ao retratar o ambiente da favela. Vimos como a crítica, em geral, foi elogiosa a *Eles Não Usam Black-Tie* justamente pelo fato do dramaturgo ter deixado esse lado mais pitoresco para segundo plano, focando-se no drama urbano e operário, ou na luta entre a moral coletiva e o individualismo, prenhes de elementos que reputaríamos como

[154] GUARNIERI, *op. cit.,* p. 71.

[155] Vimos como Tristão de Athayde busca inserir essas categorias na análise que faz da peça, como demonstramos no primeiro capítulo deste trabalho: ATHAYDE, Tristão. Outra Revelação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 116, 22 de maio de 1958, Primeiro Caderno, p. 3.

[156] "[...] eu assistia óperas, concertos, e comecei a assistir teatro. Eu ganhava entrada do Jayme Costa, pra ir ao teatro." GUARNIERI, Gianfrancesco. *Depoimento*. In: *Depoimentos V*. MEC/SEC/SNT, 1981, p. 63.

universais[157]. Encontramos, como apontado por Cláudia de Arruda Campos[158], a raiz desse aspecto mais universalista de *Black-tie* nos dramas operários do cinema italiano da época.

É verdade que o autor logrou deixar os elementos mais pitorescos do ambiente do morro em segundo plano, o que resultou em fortalecer os aspectos mais fortes e marcantes da peça. Mas nem por isso pôde deixar de inseri-los de todo. Vemos, porém, que estes elementos mais *locais* não interferem na qualidade da obra na medida em que se vinculam aos conflitos e contradições que movimentam a peça. Veja-se, por exemplo, o samba de Juvêncio, altamente significativo, que nos permite, de certa forma, entrever uma chave para a interpretação do todo da peça. A canção de Juvêncio ajuda a construir a oposição entre o espaço do morro e o espaço da cidade, de forma a cumprir uma função na estrutura da obra. O mesmo, talvez, não possamos dizer dos diálogos entre Chiquinho e Terezinha, onde o lado pitoresco do texto aparece sem que contribua para a construção dramática do mesmo, daí a sensação de queda, sentida pelos críticos nos momentos em que predominam tais elementos prosaicos. Se há, no entanto, algo de imprescindível neste segundo ato de *Black-Tie*, sem o qual a estrutura da obra sofreria fortes abalos, ele se encontra no diálogo entre Tião e Jesuíno.

Este diálogo, cuja importância, como vimos nos capítulos precedentes, já fora salientada pela crítica anterior[159], tem por função apresentar ao público a decisão de Tião e Jesuíno de furarem a greve. Nesse sentido, o dramaturgo acaba por criar uma aproximação entre as duas personagens, por conta da tomada de posição mais individualista e o desejo de ascender de classe. Ao mesmo tempo, o autor cria uma grande diferenciação entre o caráter de ambos, a partir dos meios que cada um pretende utilizar para alcançar esses objetivos. Tião pretende furar abertamente a greve, aceitando as consequências e o possível desprezo por parte de seus colegas de fábrica e, mesmo, de seu pai. Jesuíno, por outro lado, teme o julgamento dos demais operários e encontra-se,

---

[157] Lembremos, por exemplo, da crítica escrita por Sérgio Viotti, apresentada no primeiro capítulo desse trabalho e presente no anexo ao fim dessa dissertação: VIOTTI, Sérgio. *A Favela Desce à Arena*. Correio Paulistano, São Paulo, ano 104, nº 31.261, 28 de fev. de 1958, Segundo Caderno, p. 6.

[158] CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

[159] Vincenzo, por exemplo, ressalta a importância deste diálogo: "E é logo a seguir que vem a cena fundamental entre Tião e Jesuíno, em que o espectador toma conhecimento do que Tião pensa da greve, de suas intenções, de suas dúvidas, de seus projetos". VINCENZO, Elza Cunha. *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, p. 50.

portanto, disposto a furar a greve “de combinação” com a gerência, ou seja, entrando para trabalhar sem que os demais operários o vejam. É desse último, também, que parte a ideia de ambos atuarem como “espiões” (“auxiliar de gerência”, no vocabulário hipócrita e pretensamente profissional de Jesuíno), de forma a relatar as movimentações dos trabalhadores para os gerentes da fábrica. Não bastasse isso, o companheiro de Tião parece considerar também um convite para fazer parte da “turma” de ladrões comandada por um certo “grã-fino”. Todas as ideias estapafúrdias do colega são rapidamente repelidas por Tião, de forma a reforçar o seu caráter de personagem ambígua. Isso porque, se deseja ascender de classe e tomar posições individualistas, Tião preserva sua honra e honestidade, aceitando as consequências de seus atos. Não podemos, por outro lado, dizer que Jesuíno também seja uma personagem ambígua, uma vez que não se encontra dividido em seus valores, parecendo considerar, mesmo, a utilização de quaisquer meios, inclusive o crime, para conquistar a almejada ascensão social.

No entanto, as posições de ambos se mostram insuficientes para lhes permitirem superar suas dificuldades e passarem a habitar o espaço da cidade. Para além da notória estratificação social brasileira, as próprias características dessas personagens parecem constituir um empecilho para a realização de seus planos. Tião apresenta a coragem para assumir suas posições, mas ainda é incapaz de romper completamente com a moral imperante no espaço do morro. Jesuíno, por outro lado, embora já tenha rompido com esta mesma moral, não consegue levar a cabo seus planos por conta de um certo traço de covardia que o leva a concretizá-los ou a buscar realizá-los de modo “escondido”. Mas, na estrutura interna da peça, podemos entrever que para passar do morro à cidade e poder usar *black-tie* seria preciso romper com a moral dos habitantes do morro, ao mesmo tempo que o faz com o mais completo descaramento, como expressa Jesuíno em certa altura do diálogo:

> TIÃO – Se metê como ladrão não dá futuro pra ninguém!
>
> JESUÍNO – O pió é essa mania do cara ser direito...
>
> TIÃO – Direito o cara tem que ser.

> JESUÍNO – Direito! Todo o mundo rouba! Os maiorá aí, tão por cima mas não é indo à missa, não! É roubando no duro![160]

O trecho acima apresenta a necessidade que Tião tem de manter-se "direito", ou seja, dentro dos padrões de honestidade vivenciados pelas demais personagens, em contraposição à maior abertura de Jesuíno em relação ao uso de meios não tão exemplares quanto os do colega de fábrica. Ao mesmo tempo que ambos desejam sair do morro, a ambos falta algo que lhes permita concretizar essa meta. Ao insistirem em seus planos, ambos passarão por um final de caracteres trágicos. Jesuíno, no entanto, conforme é apresentado como um sujeito mais propenso à desonestidade, detendo características próximas à covardia, não receberá a empatia do público, assumindo o papel do trabalhador *fura greves* e mau-caráter, já tradicional dentro da literatura socialista anterior a Gianfrancesco Guarnieri.

O terceiro ato se inicia com uma cena na qual acompanhamos os afazeres de Romana na manhã do dia da greve. Enquanto Tião e Otávio partem para a fábrica e a expectativa do público aumenta face ao conflito que se encaminha para o clímax, ficamos presos, neste início, a uma cena que parece descambar novamente para a comédia de costumes no diálogo entre Romana, Chiquinho e Terezinha. Neste primeiro quadro do último ato se sucedem a saída antecipada de Tião para o trabalho, de forma a evitar o pai; a saída de Otávio, após um breve diálogo com Romana, assim como os já mencionados diálogos de Romana com Chiquinho e Terezinha e, por fim, com Maria, que revela à sua sogra que está grávida. É fato, como já fora apontado por Iná Camargo Costa[161], que, neste ponto da obra, tudo gira em torno da personagem Romana, cujo caráter é salientado sobretudo na forma tranquila e sensata com que recebe a notícia da gravidez de Maria. O retorno inesperado de Tião, no entanto, recoloca em cena a questão da greve e de seus efeitos. A aparição de Bráulio, pouco depois, vem confirmar o que o público já esperava e aquilo que o próprio Tião tentava confessar à sua mãe, o protagonista havia, de fato, "furado" a greve. Uma breve discussão entre o protagonista e Bráulio já demonstra a sanção que Tião irá receber entre seus pares. Outras informações, porém, também são

---

[160] GUARNIERI, *op. cit.*, p. 66.

[161] "[...] sendo o drama escrito da perspectiva de Tião, [no terceiro ato] a cena lhe é literalmente roubada pelo crescimento de *todos* os outros personagens [...]. Romana torna-se pivô. Tudo passa a girar em torno dela." COSTA, *op. cit.*, p. 35.

dadas pelo operário mais velho: a greve havia sido vitoriosa, embora Otávio tenha sido preso e levado ao DOPS. Romana, que até aqui tem protagonizado todo este terceiro ato, decide-se por ir até o DOPS com a intenção de libertar seu marido.

Assim nos encaminhamos para o final da obra. Enquanto Romana e as demais personagens estão ocupadas em resgatar Otávio, Tião permanece em cena em diálogo com seu cunhado João que, sempre solícito, busca aconselhar o protagonista, ao mesmo tempo que expressa a impossibilidade de Tião continuar habitando aquele espaço, a não ser que demonstre estar arrependido da ação que tomou ao romper com a moral ali existente:

> TIÃO – Não adianta, cunhado. O que fiz tá feito e eu faria de novo.
>
> JOÃO – Não tou discutindo isso. Tou só dizendo que agora não tem mais jeito. Tu vivê no morro não vive mais. Só se prová que quer voltá atrás.[162]

Mais à frente, Tião quase revelará, em uma de suas falas mais conscientes de toda a peça, as raízes do drama que vivencia:

> TIÃO – Obrigado, velho. Nessa altura, amigo, já não adianta muito, não. É esquisito, não é mais problema de um cara contra outro cara, é um problema maior! Eu sabia que a turma ia dá o desprezo se a greve desse certo, mas não pensava que ia sê assim. Não é só desprezo que a gente sente, é como... Sei lá!... É como se a gente fosse peixe e deixasse o mar pra vivê na terra... É esquisito! A gente faz uma coisa por querer bem e, no fim, é como se a gente deixasse de ser.[163]

Aí, o protagonista parece experimentar, pela primeira vez, com clareza, a tragédia de seu deslocamento, não mais podendo pertencer ao espaço físico, afetivo e ideológico do morro. Pela primeira vez também reconhece que o drama que vivencia não diz respeito

[162] GUARNIERI, *op. cit.*, p. 96.
[163] *Ibid.*, p. 97-98.

apenas a uma simples escolha pessoal, nem pode se resolver no nível do indivíduo. Trata-se "de um problema maior" que, em última instância, diz respeito às contradições de classe que, embora não sejam explicitamente representadas no palco[164], estão por trás de toda a estrutura da obra através da oposição básica *morro x cidade* e, relacionada a ela, a oposição *aqueles que usam black-tie x aqueles que não usam black-tie*.

As demais personagens logo retornam em festa com a soltura de Otávio e a vitória da greve, porém não demoraria para que Tião recebesse a sanção final por conta de suas escolhas. Isto se dá ao longo de três diálogos: o primeiro com Otávio, o segundo com Romana e o terceiro com Maria. O primeiro e o terceiro acabam por selar o destino do protagonista. O diálogo entre Tião e Otávio seria, certamente, aquele que reuniria a maior carga de tensão de toda a peça. O dramaturgo busca ressaltar a intensidade do conflito entre ambos ao utilizar o expediente de Otávio referir a si mesmo através do uso da terceira pessoa:

> 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 toma outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve![165]

Este uso da terceira pessoa no momento de clímax da peça, ao mesmo tempo que busca exagerar a carga dramática do conflito, acaba por dar a ele, não apenas um certo ar melodramático, mas também um caráter um tanto tortuoso que pode romper com a possível expectativa de que houvesse um enfrentamento mais direto entre as opiniões de Otávio e Tião. Ainda aqui, tudo se passa como se os dois polos *morro x cidade*, com suas diversas ordens de valores fossem não apenas inconciliáveis, mas como se o próprio diálogo, ou o próprio conflito direto entre ambos fosse impossível. Após ser expulso de casa pelo pai, Tião enfrentará a sanção de Romana, mais compreensiva, mas nem por isso menos incisiva: "Tu vai vê que é melhó passá fome no meio de amigo, do que passá fome

---

[164] VINCENZO já havia apontado para o fato de que o conflito entre Tião e Otávio, apresentado em cena, desaguavam no problema maior da luta de classes, como o leitor poderá rever em citação presente no segundo capítulo deste trabalho. VINCENZO*, op. cit.*, p. 47.
[165] GUARNIERI, *op. cit*, p. 101.

no meio de estranho!...”[166]. Por fim, o diálogo com Maria selará o destino de Tião que, acreditamos, poderíamos mesmo qualificar de *trágico*.

Em um primeiro nível de análise, poderíamos imaginar que o desterro de Tião completa seu percurso como sujeito incapaz de habitar tanto o espaço do morro quanto o espaço da cidade, concluindo, assim, o destino que o protagonista obstinava em não reconhecer. Tião, de fato, não queria pertencer ao morro, mas não poderia pertencer à cidade, isso porque a força da estrutura social, baseada na diferenciação de classe, era superior à sua capacidade individual de buscar tal ascensão. De fato, na estrutura da peça, não é possível haver uma simples troca de lugares entre os dois espaços. Partir de um espaço para o outro consistiria em mais do que simplesmente passar a residir em um outro lugar, mas implicaria em abandonar toda uma ordem de valores sociais, aceitando a adoção de valores diametralmente opostos aos que se tinha inicialmente. Indo adiante, poderíamos, talvez, pensar que o desterro de Tião revela a posição de deslocamento em que se encontra toda a classe trabalhadora, quando incapaz de se reconhecer como tal, enquanto incapaz de se constituir como classe trabalhadora *para-si*[167], ou seja, de constituir uma consciência de classe. De fato, a *tragédia* final de Tião parece se referir à condição de todo trabalhador que, não sendo capaz de se reconhecer como tal, não consegue, ao mesmo tempo, realizar as ilusões alimentadas pela ideologia que é vendida pelas classes dominantes. Os sonhos de Tião estão em completo descompasso com sua vida material.

No entanto, acreditamos haver também uma outra possibilidade de leitura dentro da qual podemos compreender o conflito entre Tião e Otávio. Se retornarmos ao segundo capítulo desse trabalho, veremos como Heloísa Pontes e Sérgio Miceli, no artigo *Memória e Utopia na Cena Teatral*[168] remetem ao fato de Tião funcionar como símbolo das *idiossincrasias* e *dilemas* vividos pelo autor e pelo público, em grande parte integrante de uma certa classe média intelectualizada que passava a compor, naquele momento, uma ala importante do campo progressista. A partir desses apontamentos, podemos pensar como a ambiguidade de Tião, para a qual temos apontado neste trabalho, corresponde às

---

[166] *Ibid*., p. 104.
[167] CAVALLI, Alessandro. *Classe*. In: BOBBIO, Norberto. *Dicionário de Política*. Brasília: UnB, 1998, v. 1.
[168] PONTES, Heloisa; MICELI, Sergio. Memória e Utopia na Cena Teatral. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 241-264, Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752012000400241&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em 26 de Fev. 2020.

ambiguidades de uma certa ala mais jovem da esquerda brasileira da época que se via no impasse entre a plena aceitação da ordem dos valores relacionados, na peça, ao espaço do *morro*, com a defesa da coletividade, ou ao alinhamento à moral individualista representada pelo espaço da *cidade*. Tião, operário meio citadino, cindido em sua responsabilidade para com os demais e o seu desejo de ascensão social, simboliza em grande medida a problemática com a qual se deparava parte da esquerda da época. Seu choque com Otávio pode, neste sentido, corresponder ao choque de gerações vivenciado dentro das próprias alas da esquerda e, assim, pode estar relacionado com os debates internos ao PCB, aos quais fizemos referência anteriormente. Isso porque, ao contrário de Tião, Otávio é a imagem do trabalhador tradicionalmente construída no imaginário socialista mais ortodoxo e, assim, representa, como já afirmamos, não apenas as alas mais velhas do PCB, mas toda sua tradição de lutas.

Vimos, ao final do primeiro capítulo deste trabalho, quando tecemos alguns comentários sobre o público que compareceu às apresentações do Teatro de Arena, o surgimento desta esquerda de classe média intelectualizada, composta por estudantes e professores oriundos, em partes, da jovem Universidade de São Paulo. Essa ala progressista se tornaria uma das vozes mais ativas dentro desse campo político ao longo da década de 1960[169]. Quando Guarnieri escreve *Black-Tie*, o processo de questionamento das velhas bases stalinistas do Partido Comunista e o surgimento deste novo campo estavam em andamento. No embate entre os valores do *morro*, aos quais a esquerda mais deveria estar ligada, e aos valores da *cidade*, próprios da burguesia e das classes médias, Guarnieri parece tentar apontar para o surgimento de uma nova ala da esquerda que não consegue se desvencilhar dos padrões morais da classe de que é oriunda, ao mesmo tempo que busca assumir a defesa da classe trabalhadora. Nem é outra a condição do sujeito de classe média que, cindido, encontra-se materialmente próximo à classe trabalhadora e ideologicamente próximo da burguesia. Assim, Guarnieri estaria colocando em seu drama operário, os dramas vivenciados pela sua própria classe social, o que podemos entrever a partir do seguinte trecho de depoimento do autor:

[169] Aqui, fazemos referência novamente ao texto de Roberto Schwarz acerca da relativa hegemonia da esquerda no campo cultural da década de 1960: SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969.In: SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

> Eu coloquei no personagem Tião as dúvidas que eram minhas. Eu furaria uma greve para garantir meu emprego e assim sustentar meu filho que vai nascer? Ou não? A história me ensinou que algumas decisões não são assim tão tranquilas. No coletivo é fácil dizer: vamos sofrer juntos, tudo bem, vamos enfrentar isso juntos. Mas as coisas não são tão simples assim. O Tião era um personagem que pensava muito nele e, para que não fosse odiado, coloquei muitas virtudes em sua personalidade. Acho que ao rechear o Tião de coisas tão positivas, eu estava tentando defendê-lo. E, com isso, tentando me defender também.[170]

De fato, o dilema de Tião não é dos mais simples, e o dramaturgo deu-lhe justificativas para as ações que toma. Mas, ao fazer isso, acabou por apresentar todo um problema vivenciado pelos membros do grupo social do qual fazia parte. Assim, se, como afirmamos acima, Otávio encarna uma certa vertente que participou dos debates internos que ocorriam no PCB durante a década de 1950, mais ligada à velha ortodoxia stalinista, Tião, por sua vez, parece simbolizar os dilemas de um jovem setor da esquerda brasileira. Setor este que, se por um lado, já não via, no discurso ortodoxo e sectário de Otávio, as respostas para os problemas sociais e econômicos do país. No entanto, se o drama é focado nos dilemas de Tião, a vitória da greve parece apontar para uma certa simpatia do autor para com os ideais encarnados por Otávio. Afinal, seria Otávio, operário consciente, engajado, incluso nas tradições de luta da esquerda, que não sofre as cisões que Tião experimenta, que seria o sujeito propriamente *revolucionário*[171]. Não podemos, no entanto, inferir que tal expressão dos debates internos à ala progressista brasileira tenha sido feita de maneira consciente pelo autor. Afinal, como bem aponta Antonio Candido, em sua entrevista à Beatriz Sarlo[172], a capacidade dos escritores de captar aspectos

---

[170] Roveri, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 86.

[171] Poderia-se pensar se a peça *A Semente* não apresentaria questões bastante parecidas, onde novamente há o choque entre um militante mais velho e ortodoxo e um jovem operário menos engajado, com a aparente defesa do autor das posições mais ortodoxas, como havia apontado Sábato Magaldi: MAGALDI, Sábato. Introdução dos Conflitos Urbanos. In: MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 229-237.

[172] SARLO, *op. cit*.

significativos da realidade que os circunda é, essencialmente, uma capacidade intuitiva, relativamente independente do trabalho consciente e racional.

Guarnieri, assim, foi buscar nas contradições materiais da realidade social e política brasileira, os elementos que compõem a estrutura profunda de seu texto. A partir da oposição *morro* x *cidade*, o autor opôs, entre esses dois espaços, dois universos de valores antagônicos aos quais as personagens se vinculariam. Focando a ação de sua peça no espaço do *morro*, inseriu aí uma personagem ambígua, cujo dilema representa o dilema real vivido por um jovem setor da esquerda brasileira, constituído majoritariamente por jovens, estudantes, intelectualizados, em grande parte oriundos da classe média, para quem o dogmatismo e a ortodoxia das lideranças mais antigas da esquerda brasileira já não eram elementos capazes de apontar as soluções para o grave problema da desigualdade no país. Para Guarnieri, militante comunista que, desde jovem havia participado do movimento estudantil no PCB, estas questões estavam na ordem do dia[173]. O dramaturgo, no entanto, parece ainda demonstrar certa simpatia pela ortodoxia marxista de Otávio, dando-lhe a vitória final da greve, ao mesmo tempo que apresenta uma grande compreensão pelas escolhas feitas por Tião, embora tais escolhas acabem por levá-lo ao desterro. Um final alternativo para a peça, encontramos em uma versão anterior do texto[174], no qual Otávio, persuadido por Romana, acaba por admitir, ao final, que Tião permaneça em sua casa. Não é difícil compreendermos a razão pela qual o autor optou pela escolha de exilar Tião, que vai viver na casa de um certo *amigo da fábrica*, ao final da peça. Com Otávio readmitindo Tião no último minuto do drama, o impacto causado pela peça no leitor ou no espectador seria muito reduzido. O desterro final, por outro lado, reforça o deslocamento de Tião, incapaz de encontrar seu lugar entre os dois espaços, ao mesmo tempo que aponta para a intensidade de seu dilema e a grave consequência de suas escolhas.

---

[173]Veja-se, por exemplo, o seguinte comentário feito por Guarnieri acerca do movimento estudantil de que participara, no qual o autor parece apresentar a consciência dos problemas relacionados à sectarização do partido, que passava a ser colocada em questão naquele momento: "Era tudo muito fechado, muito cerrado, e com uma orientação partidária firme sobre o movimento que o sectarizava" KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara I: Segredos Pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros; Depoimentos Prestados a Simon Khoury*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 23.

[174] O documento citado encontra-se no Centro de Documentação Teatral (C.D.T.) da Escola de Comunicação e Artes (E.C.A.), da Universidade de São Paulo (U.S.P.). Em relação a este final alternativo, veja-se o seguinte comentário de Guarnieri: "Tentei imaginar outros finais para a peça, mas todos me soaram deprimentes". Roveri, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 87.

Eles Não Usam Black-Tie é, certamente, a peça mais marcante de toda a carreira de Gianfrancesco Guarnieri como dramaturgo. A peça cumpriu papel destacado na história da dramaturgia nacional. Embora tenha sido unanimemente bem recebida na época em que foi levada aos palcos, a qualidade do texto tem sido muitas vezes colocada em questão. É certo que a peça funciona melhor nos palcos do que no papel. Poderíamos dizer que Guarnieri é um escritor dramático por excelência. Seu texto, quando levado aos palcos, tem aquela espontaneidade capaz de dar vida às suas personagens, porém esta mesma espontaneidade parece se adequar mal à leitura individual e recolhida do texto. Acreditamos, no entanto, que a obra apresenta seus pontos fortes naquilo em que o dramaturgo trabalha com mais maestria as contradições e conflitos que buscamos apontar ao longo deste capítulo. Quando o dramaturgo se atém à construção do conflito central de Tião em torno das oposições que constituem a estrutura do texto, ele é capaz de dar-lhe alta carga dramática e é quando a obra ganha mais interesse aos olhos do leitor ou do espectador. Seu ponto fraco está naqueles elementos que visam dar realce ao lado pitoresco da realidade da favela, sobretudo nos momentos em que tais elementos poderiam ser considerados desnecessários para a construção desse conflito e para o fortalecimento da estrutura profunda da peça. No peso entre as virtudes e os defeitos da obra, acreditamos, no entanto, que o saldo acaba por ser positivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A epígrafe que inserimos ao início desta dissertação traduz um pensamento que se revelou cada vez mais verdadeiro ao longo da produção deste trabalho. A revisão crítica da peça de Guarnieri, que aqui desenvolvemos, busca apresentar a vitalidade e a capacidade que o texto literário tem de absorver e incorporar os comentários produzidos pela crítica através do tempo. Assim, *Eles Não Usam Black-Tie* não é apenas uma peça que foi levada aos palcos em 1958 ou um pequeno livro contendo uma peça teatral que era, até alguns anos atrás, distribuído pela Secretaria da Educação do Governo do Estado de São Paulo. *Black-Tie* é também um marco da história da dramaturgia brasileira, uma peça que colocou o autor nacional em uma posição de evidência, uma das primeiras obras teatrais de nosso país a tematizar o trabalhador urbano e o ambiente da favela sem incorrer nos estereótipos tradicionais. É um drama que coloca em questão os tratamentos estéticos possíveis para uma obra de arte que pretende transformar a realidade e é também a síntese afetiva e ideológica dos ideais e sentimentos de uma geração. Tudo isso, nós pudemos ver ao longo desta dissertação. O texto apresenta seus problemas, certamente não é uma obra absolutamente excepcional, mas preparou uma grande reviravolta que se daria no teatro brasileiro, uma vez que este passaria a ser cada vez mais politizado e ousado do ponto de vista estético ao longo dos anos seguintes. A importância histórica da obra de Guarnieri não pode ser diminuída.

Com este estudo que realizamos, buscamos, portanto, contribuir com o trabalho de futuros pesquisadores que venham a se debruçar sobre a peça, sobre a obra de Gianfrancesco Guarnieri ou sobre a trajetória do Teatro de Arena. Na busca dos textos críticos que compõe o *corpus* analisado no primeiro capítulo desta dissertação, pudemos nos deparar com um bom número de análises e críticas instigantes publicadas na imprensa da época e que estavam, até então, esquecidas pelos estudos acadêmicos que vinham sendo produzidos sobre a peça. O segundo capítulo desta dissertação tem o mérito, acreditamos, de reunir de modo sintético os principais debates e polêmicas que circundaram os comentários e os julgamentos feitos pela crítica acadêmica acerca da obra de estreia de Gianfrancesco Guarnieri. Por fim, no terceiro capítulo buscamos deixar uma pequena contribuição nossa às análises e interpretações que vêm sendo produzidas sobre *Black-tie*. Com isso, esperamos ter prestado algum serviço a todos aqueles interessados pela obra de Guarnieri, seja porque se sentem inclinados a melhor compreender a história

da dramaturgia e da literatura brasileiras; seja porque buscam de algum modo refletir sobre as relações entre o texto literário e contexto histórico; seja, enfim porque pretendem, através da obra do autor, refletir sobre as possibilidades estéticas de uma arte que busque assumir uma posição política ao lado das classes menos favorecidas dentro da sociedade brasileira.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS:

ABCT – Associação Brasileira de Críticos Teatrais

CDT da ECA (USP) – Centro de Documentação Teatral da Escola de Comunicação e Artes (Universidade de São Paulo)

CICT – Círculo Independente de Críticos Teatrais

CPC da UNE – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

EAD – Escola de Arte Dramática

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PCUS – Partido Comunista da União Soviética

SNT – Serviço Nacional de Teatro

TA – Teatro de Arena

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TNP – Théâtre Nationale Populaire

TPE – Teatro Paulista do Estudante

USP – Universidade de São Paulo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Ainda Eles Não Usam Black-Tie. *Anhembi*, ano VIII, n. 89, abr. 1958, p. 400-402.

ALBERTO, Paulo. Eles Não Usam Black-Tie. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXX, nº 11.345, 8 de nov. de 1959, O Metropolitano, p. 3.

ATHAYDE, Tristão. Outra Revelação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 116, 22 de maio de 1958, Primeiro Caderno, p. 3.

BANDEIRA, Beatriz. Teatro Nacional em Novo Rumo: "Êles Não Usam Black-tIe". *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, ano I, nº 35, 23-29 de out. de 1959, p. 4.

BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p.85-99.

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A Crítica Teatral Moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.

BETTI, Maria Silvia. Novas Correntes Teatrais. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013, p. 175-194.

BOAL, Augusto. *Tentativa de Análise do Desenvolvimento do Teatro Brasileiro*. In: *Arte em Revista*, nº 6, São Paulo: Kairós, 1981.

BORGES, Miguel. Gente, teatro, arena. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano XI, nº 2.964, 10-11 de outubro de 1959, Tabloide, p. 14.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. *A Culpa dos Reis: Mando e Transgressão no Ricardo II*. In: NOVAES, Adaulto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 120-138.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In: CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. Feitos da Burguesia. In: *Discurso*. São Paulo, nº 11, 9 de dez. de 1979, p. 125-130.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CARDENUTO, Reinaldo. *Mais humor, menos política: Uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro*. Varia hist., Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 293-325, Agosto,

2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752016000200293&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em 26 Fev.. 2020.

CAVALLI, Alessandro. *Classe*. In: BOBBIO, Norberto. *Dicionário de Política*. Brasília: UnB, 1998, v. 1.

COHN, Gabriel. Problemas da Industrialização no século XX. *Brasil em Perspectiva*. São Paulo: Dir. Europeia do Livro, 1971.

COSTA, Iná Camargo. Rumo a um Teatro Não-Dramático. In: COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 19-55.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

"Eles Não Usam Black-Tie" no teatro de Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano II, nº 70, 22 de fev. de 1958, Suplemento Literário, p. 5.

"Eles Não Usam Black-Tie", no Teatro de Arena. *Nossa Voz*, ano XII, nº 733, 14 de mar. de 1958, Literatura-Arte-Ciência, p. 8.

FARIA, João Roberto. *Antonio Candido e seus Escritos sobre Teatro Brasileiro*. Revista USP, São Paulo, nº 118, p. 69-88, jul/ago./set. 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-dossie-5-antonio-candido-e-seus-escritos-sobre-teatro-brasileiro/ > Acesso em 17 fev. 2019.

FAUSTO, Boris. *O Período Democrático: 1945-1964*. In: FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 395-462.

FERNANDES, Cléber Ribeiro. Eles Não Usam Black-Tie: Crítica (Unânime) Favorável. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano XXIX, nº 9.242, 18 de out. de 1959, Caderno 2, p. 4.

FILHO, Hermilo Borba. O Autor Brasileiro. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano X, nº 27, Julho-Dezembro de 1959, publicada em mar. de 1960, p. 117-132.

FILHO, Oduvaldo Vianna. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 90-97.

FRANCIS, Paulo. Eles Não Usam Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.588, 13 de out. de 1959, p. 6.

FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. O tempo das ilusões. *In*: CHAUÍ, Marilena (Org.). *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.151-209.

GARCIA, Clóvis. *Os Caminhos do Teatro Paulista: Um Panorama Registrado em Críticas*. São Paulo: Prêmio, 2006, p. 446-447.

GOLDMANN, Lucien. *Ciências Humanas e Filosofia*. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1967

GONÇALVES, Delmiro. Prefácio. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-Tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 10-12.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Depoimento*. In: *Depoimentos V*. MEC/SEC/SNT, 1981.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-Tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *O Melhor Teatro Gianfrancesco Guarnieri*. Global Editora, 1987.

GUARNIERI, Gianfrancesco O teatro como expressão da realidade nacional. In: *Revista Brasiliense*, São Paulo: Brasiliense, n.25, p.121-126, Set/Out, 1959.

GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosangela. Nacionalismo Crítico – Liberdade – Identidade Nacional. In: GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 135-173.

HELIODORA, Barbara. 1958 em São Paulo: Ano Excepcional para os Valores Nacionais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 20, 24 de jan. de 1959, Suplemento Dominical, p. 6.

HELIODORA, Barbara. *Eles Não Precisam de 2x1*. In: HELIODORA, Barbara. *Escritos Sobre Teatro*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2007, p. 471-479.

HELIODORA, Barbara. O Desenvolvimento de um Teatro Brasileiro. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano IX, nº 23-24, Julho-Dezembro de 1958, publicada em mar. de 1959, p. 124-136.

JACKSON, Luiz Carlos. *A Tradição Esquecida: Os Parceiros do Rio Bonito e a Sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara I: Segredos Pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros; Depoimentos Prestados a Simon Khoury*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

LABAKI, Aimar; GUARNIERI, Gianfrancesco. Mesa II. In: GARCIA, Silvana. *Odisseia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 45-76.

LERNER, Julio. *A Aventura do Teatro Paulista*. [Filme-vídeo]. Produção e entrevistas de Júlio Lerner. São Paulo, série de televisão produzida pela TV Cultura, 1981. VHS.

LIMA, Mariângela Alves de. *História das ideias*. In: *Dionysos*, n. 24, set. de 1978.

MACHADO, Antônio Alcântara. Indesejáveis. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, ano I, n. 1, jan. 1926.

MACIEL, Diógenes André Vieira, Um teatro sobre desclassificados: o nacional-popular como perspectiva de análise da dramaturgia brasileira. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab. *Dramaturgia e teatro*, Maceió: EDUFAL, 2004, p. 121-140.

MAGALDI, Sábato. Dramaturgia Brasileira Moderna. In: MAGALDI, Sábato. *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 117-125.

MAGALDI, Sábato. Introdução dos Conflitos Urbanos. In: MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 229-237.

MAGALDI, Sábato. Polêmica do Teatro Épico. In: MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 293-296.

MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

MELLO E SOUSA, Cláudio. Black-Tie e Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.598, 24 de out. de 1959, p. 6.

MELLO E SOUSA, Cláudio. Gimba no Municipal. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.551, 30 de ago. de 1959, Revista dos Espetáculos, p. 4.

MELLO E SOUSA, Cláudo. Liberdade e Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.589, 14 de out. de 1959, p. 6.

MENDONÇA, Paulo. Eles Não Usam Black-Tie. *Anhembi*, ano VIII, n. 89, abr. 1958, p. 399-400.

MORAES, João Quartim de. A Evolução da Consciência Política dos Marxistas Brasileiros. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, vol. II, p. 199-228.

Morro Carioca em Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano II, nº 69, 15 fev. de 1958, Suplemento Literário, p. 5.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Eles Não Usam Black Tie: a forma como conteúdo histórico-ideológico. In: *Revista Cerrados*, Brasília, v. 19, nº 29, 26 de out. de 2010. Disponível em:< http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8296/62937> Acesso em 10 de jun. de 2020.

OSCAR, Henrique. Um Grande Êxito Atual do Teatro em São Paulo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, nº 10.895, 23 de maio de 1958, Primeira Seção, p. 14.

Panorama Paulistano. *Revista Cinelândia*, Rio de Janeiro, ano VII, nº 138, agosto de 1958, p. 82.

PATRIOTA, Rosangela. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de Eles Não Usam Back-Tie e O Rei da Vela. In: *História e Cultura: espaços plurais*. Uberlândia: Asppectus/Nehac, 2002.

PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomás; PATRIOTA, Rosangela (org.)

Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Programa de mestrado em História – Universidade Federal de Uberlândia.

PIVETTA, Idibal Almeida. “Eles não usam “black-tie”. *O Semanário*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 106, 24-29 de abril de 1958, p. 10.

PONTES, Heloisa; MICELI, Sergio. Memória e Utopia na Cena Teatral. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 241-264, Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752012000400241&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em 26 de Fev. 2020.

PRADO, Décio de Almeida. Eles Não Usam Black-Tie (e Gimba). In: PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 129-133.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Projeto de Resolução do C.C. do P.C.B. sobre os Ensinamentos do XX Congresso do P.C. da U.R.S.S. (20/10/1956), in: CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1943-1964)*. São Paulo: Difel, 1982, v. 3, p. 144-148.

RIBEIRO, Nádia Cristina. *Temas e acontecimentos do Brasil contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. Universidade Federal de Uberlândia, 2012 [tese de doutorado].

ROUX, Richard, *Le théâtre Arena (São Paulo 1953-1977)*. Université de Provence, 1991.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico de Brecht. In: ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p.145-174.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri/ Sérgio Roveri*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

SANTOS, Raimundo. Crise e Pensamento Moderno no PCB dos Anos 50. In: MORAES, João Quartim de; REIS, Daniel Aarão (org.). *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, vol. I, p. 199-228.

SANTOS, Valmir. "Atemporal", "Black-Tie" chega a São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 de mar. de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3103200101.htm> Acesso em 10 de mar. de 2020.

SARLO, Beatriz. Antonio Candido: para una Critica Latinoamericana. In: ANTELO, Raúl (org.). *Antonio Candido y los estudios latino-americanos*. Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana da Universidade de Pittsburg, 2002, p. 35-45.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969.In: SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, Salvo Engano, de "Dialética da Malandragem". In: SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 129-155.

SILVA, Carlos Rogério Gonçalves da. *O militante em cena: Gianfrancesco Guarnieri e Eles Não Usam Black Tie*. Universidade Estadual Paulista: São Paulo, 2015. Disponível

em: <http://hdl.handle.net/11449/127946>. Acesso em 10 de jun. de 2020. [Tese de mestrado].

SILVA, Maria Christina da. *O Teatro de Arena na arena do Brasil*. Dissertação de mestrado. UFMG: Belo Horizonte: 2008 [Tese de mestrado].

SILVER, Ruth. Peça de Guarnieri (êxito em São Paulo) no Rio em Dezembro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 125, 01 de jun. de 1958, Suplemento Dominical p. 6.

SOARES, Lucia Maria Mac Dowell. *O Teatro Político do Arena e de Guarnieri*. In: *Monografias*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/Inacen, 1983, p. 10-103.

TAKEDA, Anna Carolina Botelho. O Romantismo em Eles Não Usam Black-Tie: sentimento de uma época ou esperança que persiste?. In: *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 8, nº 2, agosto–dezembro de 2016, p. 337-338. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/395.pdf> Acesso em 15 de jun. de 2020.

UBERSFELD, Anne. *Lire le Théatre*. Paris: Éditions Sociales, 1978.

VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.

VINCENZO, Elza Cunha. *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

VIOTTI, Sérgio. A Favela Desce à Arena. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 104, nº 31.261, 28 de fev. de 1958, Segundo Caderno, p. 6.

ZÉ KÉTI. A Voz do Morro. Latin Grooves – Samba. BMG BRASIL LTDA., 1971.

ANEXO A – MATERIAIS JORNALÍSTICOS CONSULTADOS PARA A ESCRITA DO PRIMEIRO CAPÍTULO DESTA DISSERTAÇÃO

Morro carioca em arena

O Teatro de Arena apresentará, a partir de sábado vindouro, "Eles não usam black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri. Sobre sua peça de estreia, assim se exprimiu o autor:

"A idéia de escrever "Eles não usam black-tie" surgiu de uma necessidade. Necessidade de escrever sobre minha gente. E' com profundo reconhecimento que me recordo daqueles que me proporcionaram os primeiros contactos com gente de morro, lá no Rio de Janeiro. E' nesse ambiente de favela carioca que situei minhas personagens — operarios e mulheres de operarios — gente que se aboleta em favelas tristes, dando com seus amores, sentimentos e anseios, seus sonhos e suas lutas, caracteristicas fundamentais do povo brasileiro. (...)

Um conflito central move minhas personagens — a luta entre duas formas de pensar. De um lado a falta de perspectivas, o desajustamento, o medo da vida de um Tião. Do outro — a ideologia de Otavio, o sentimento profundamente proletario de Romana, de Maria e dos verdadeiros moradores de barraco. (...)

Nos dialogos, preferi a simplicidade, procurando não esquecer a beleza de certos idiomas da linguagem popular; nas personagens, além de seu conteudo humano, pretendi sintetizar uma maneira toda particular de ser. (...)

Se tive alguma pretensão em minha peça, foi a de impregná-la de amor e de transmitir esse amor... não somente amor entre dois jovens, mas amor de um pai por um filho, de um amigo por outro, de duas crianças, amor da gente de um morro inteiro por esse mesmo morro, e, sobretudo, o grande amor que dedico a essa minha gente..."

Nas gravuras, vêem-se Francisco de Assis, Riva Nimitz, o autor, Miriam Mehler, o elenco completo, Eugenio Kusnet e Milton Gonçalves, no espetaculo dirigido por José Renato.

Morro carioca em arena

O Teatro de Arena apresentará, a partir de sábado vindouro, "Eles não usam black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri. Sobre sua peça de estreia, assim se exprimiu o autor:

"A ideia de escrever "Eles não usam black-tie" surgiu de uma necessidade. Necessidade de escrever sobre minha gente. É com profundo reconhecimento que me recordo daqueles que me proporcionaram os primeiros contatos com gente do morro, lá

no Rio de Janeiro. É nesse ambiente de favela carioca que situei minhas personagens – operários e mulheres de operários – gente que se eboleta em favelas tristes, dando com seus amores, sentimentos e anseios, seus sambas e suas lutas, características fundamentais do povo brasileiro (...)

Um conflito central move minhas personagens – a luta entre duas formas de pensar. De um lado a falta de perspectivas, o desajustamento, o medo da vida de um Tião. Do outro – a ideologia de Otávio, o sentimento profundamente proletário de Romana, de Maria e dos verdadeiros moradores de barraco. (...)

Nos diálogos, preferi a simplicidade, procurando não esquecer a beleza de certos [?]dismos da linguagem popular: nas personagens, além de seu conteúdo humano, pretendi sintetizar uma maneira toda particular de ser. (...)

Se tive alguma pretensão em minha peça foi de impregná-la de amor e de transmitir esse amor, não somente amor entre dois jovens, mas amor de um pai por um filho, de um amigo por outro, de duas crianças, amor da gente de um morro inteiro por esse mesmo morro e, sobretudo, o grande amor que dedico a essa minha gente..."

Nas gravuras vêm-se Francisco de Assis, Riva Nimitz, o autor, Miriam Mehler, o elenco completo, Eugenio Kuznet e Milton Gonçalvez, no espetáculo dirigido por José Renato.

Referência:

Morro Carioca em Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano II, nº 69, 15 fev. de 1958, Suplemento Literário, p. 5.

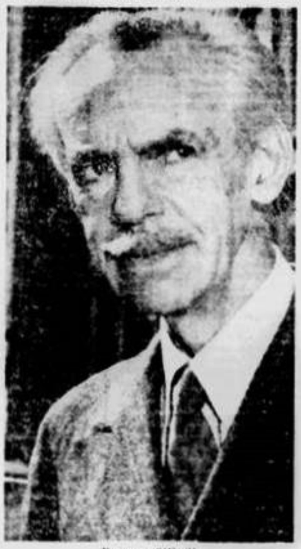
...imo O'Neill

Ruggero Jacobbi

constantemente a liberdade da morte, catarse de todas as tragedias, menos desta, onde a dura condenação é viver, sonhando com a impossivel liberdade da vida, e sem poder acusar a outro Deus que não seja o proprio individuo ou os seus semelhantes. Conclusão, ou falta de conclusão, de todo o drama burguês, quando chega a esse ultimo despojamento de sinceridade, onde já não se trata de crise de valores, mas de uma ausencia de valores que não permite disfarces, que torna grotescas as ilusões e deixa as figuras humanas vaguearem pela cena como sombras.

Tecnicamente, o drama repete a formula da peça precedente (a ultima representada durante a vida de O'Neill) e muito menos feliz: "The Iceman Cometh". Formula que consiste na ausencia de toda a formula: guerra à carpintaria, abolição do enredo, confissão perpetua das personagens numa loquacidade sem freio e sem fim, imitação da desordem real, antiteatro como tentativa de purificação do teatro, como fundação de um teatro absoluto desligado de todas as estruturas que ficaram em herança para o romance, e que deste passaram, multiplicando-se, ao cinema. A origem desse tipo de dramaturgia livre e extremada, que requer um espectador com nervos de aço e curiosidade psicologica quase morbida, esta nos Kammerspeele do grande sueco e, mais ainda, no teatro russo: a forma de "The Iceman Cometh" não é senão uma exasperação da linguagem teatral de "Ralé", e a situação historico-social refletida em todos os ultimos dramas de O'Neill e muito semelhante à dos dramas de Tchekov. Apenas, em Gorki sentimos o impulso de uma esperança, em Tchekov, uma comovida piedade, a elegia dos sentimentos, o humor e a delicadeza; em O'Neill, nada, não há mais nada, o mundo vai para o inferno, e o teatro junto com ele. A' desagregação gorkiana do "Iceman" (dezenas de personagens todos iguais, em situações constantemente identicas) a "Long day's Journey" opõe uma violenta concentração do tema em poucas e gigantescas figuras; por isto, a peça, apesar de seu anarquismo externo, acaba por se aproximar, em ultima instancia, de um ideal classico de teatro: é o **Umschlag** do naturalismo.

Espantoso esforço de O'Neill em busca da sinceridade! Compare-se o "Iceman" com o "Nick-Bar" de Saroyan; ou esta "Long day's Journey" com sua ridicula imitação, a "Gata em Teto de Zinco Quente", de Tennessee Williams. Como a ferocidade proposital ou a graciosidade instintiva dos outros dois revelam o truque e a habilidade! Pois devia ser ele, Eugene Gladstone O'Neill, mestre



Eugene O'Neill

de todos os truques, habil como um Sardou, a renegar todos os efeitos teatrais para ter a coragem de fazer esse teste monstruoso consigo mesmo: "Ou consigo fazer que a expressão e a mensagem atinjam o espectador por si mesmos, sem descanso e sem artificios, ou serei o autor mais careta e inutil do mundo, sem nada fazer para reagir a esta conclusão". E' um risco de morte. Em "Long day's Journey" O'Neill ganha a aposta, como no "Iceman" a perde; com a mesma nobreza.

Importante é que este processo se tenha verificado no fim de sua carreira, depois de uma interrupção cujo sentido só agora começamos a compreender. No fim da carreira; isto é, naquela hora tipica em que Pirandello se empenha num drama à beira do irrepresentavel, como os "Gigantes da Montanha"; em que Chaplin produz as "Luzes da

"Eles não usam black-tie" no Teatro de Arena

Estréia hoje, às 21 horas, no Teatro de Arena, a peça "Eles não usam black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri. Trata-se de um acontecimento significativo, pois o autor inicia sua carreira de dramaturgo com uma peça elogiada por todos que a leram, alem de ter estreado como interprete profissional na casa de espetaculos da rua Teodoro Baima, obtendo o premio de revelação de 1956 da Associação Paulista de Criticos Teatrais.

Sobre a estréia desta noite, escreveu José Renato, diretor do espetaculo:

"O Teatro de Arena vai apresentar ao publico do Brasil um autor novo. E temos a certeza de estar apresentando um moço de possibilidades reais, que consegue, já na sua primeira peça, colocar-se na vanguarda entre as raríssimas verdadeiras vocações para a dificil tarefa de escrever teatro. Revelar um autor com as qualidades de Gianfrancesco Guarnieri não é cumprir nenhuma lei de obrigatoriedade de apresentação de peças nacionais, mas justificar e dignificar os três anos de lutas do nosso teatro. Somente esse fato, a encenação desta peça, bastaria, temos a certeza, para considerarmos o nosso objetivo plenamente atingido, e, do ponto de vista cultural e artistico, a maior contribuição do Teatro de Arena para o desenvolvimento de uma autentica vocação em nossa terra.

Com seu primeiro trabalho consegue Guarnieri retratar um ambiente nosso, com relativa fidelidade, porém, com emoção autentica: sua obra revela o carinho intenso que ele tem pelas personagens e pelo ambiente que o inspirou, é construtiva porque confia, e sua mensagem é de compreensão e justiça. Confia nos homens, acredita nas suas motivações: cada um de nós é sincero consigo mesmo e segue sempre sua propria consciencia: assim agem todas as personagens da peça de Guarnieri, e, por isso mesmo, se estabelece o conflito entre eles. As convicções de Tião e de Otavio (em ultima analise: o orgulho) formam o tema principal: a consciencia de si mesma que Maria possui; a força, a clareza de ideias e a consciencia do real valor das coisas que existem em Romana completam o quarteto principal de criaturas que, sem usar "black-tie", estão tão intimamente ligadas à nossa vida e aos nossos problemas.

Na encenação desse espetaculo procuramos colaborar com todo o carinho e esforço para que a peça dê o melhor de si, e nós, dentro das nossas possibilidades atuais, o melhor de nós mesmos. E estamos sendo tão sinceros quanto qualquer das autenticas personagens de "Eles não usam black-tie".

Em nossa opinião, não poderíamos comemorar de maneira mais honrosa nosso terceiro ano de vida."

Gianfrancesco Guarnieri fez diversas versões do texto, até a forma definitiva ora apresentada ao publico. Ha cerca de um ano, entregou a peça a José Renato e a Augusto Boal, que se interessaram em encená-la, sugerindo diversas modificações, para que ela atingisse sua plena forma teatral e pudesse ser apresentada no palco circular.

Esclarece José Renato que reagiu sobretudo ao aspecto humano do texto, sem a tentação de efeitos cenicos exteriores. Para que a montagem tivesse a maior autenticidade, deu aos interpretes a maior liberdade, procurando obter criações verdadeiras e espontaneas. Talvez as personagens permitissem tipificações excessivas, em virtude das conhecidas caracteristicas do morro. Entretanto, evitou José Renato esse caminho, na tentativa de valorizar as reações intimas, sem o perigo de se perderem as intenções do autor e a sobriedade dos efeitos.

Tendo havido renovação normal do elenco, no fim do ano, os interpretes foram escolhidos de acordo com o tipo sugerido pelas personagens, tanto assim que nem será utilizada maquilagem. O samba que serve de tema à peça foi especialmente composto por Adoniran Barbosa e orquestrado por Guerra Peixe. Na gravura, o diretor José Renato, Lelia Abramo e Miriam Mehler (interpretes dos principais papeis femininos), e o autor, que também participa do desempenho.

CINEMA

Charles Fos...

P. E. Sales G...

Orson Welles não se preocupava com a distinção estetica entre cinema e teatro, porem era este ultimo que ele levava realmente a serio. A partida para Hollywood significava a seus olhos uma experiencia passageira, cujo objetivo principal seria reunir fundos para um espetaculo teatral ambicioso e caro, "Five Kings", fusão de fragmentos das peças historicas de Shakespeare. Mas também deve ser levada em consideração a curiosidade experimental de Welles pelo meio de expressão cinematografica. Como só aceitou trabalhar para o cinema depois de insistentemente convidado, obteve promessa de carta branca para agir.

As motivações da industria cinematografica em se lançar na aventura são menos claras do que as de Welles. Podia-se facilmente prever, por inumeros precedentes na historia do cinema, que a vitalidade e o não-conformismo do jovem diretor de vinte e quatro anos iriam provocar dissabores em Hollywood. Somos levados a crer que esse tipo de incidentes faz parte do mecanismo vital da industria cinematografica. Os industriais estão cansados de saber que o talento, a inteligencia, a imaginação e o não-conformismo são uma fonte de dificuldades, mas ao mesmo tempo tudo se passa como se reconhecessem a necessidade de absorver de vez em quando esses ingredientes, como remedios desagradaveis mas essenciais para a saude.

O sucesso publicitario da adaptação radiofonica de "A Guerra dos Mundos" contribuiu para avivar o interesse de Hollywood por Orson Welles, mas o que decidiu a RKO a contratá-lo foi a convicção de George Schaefer, superintendente da empresa, de que naqueles fins da decada dos anos trinta o cinema norte-americano tinha chegado a um beco sem saida, de onde a necessidade de ensaiarem sua renovação.

As primeiras idéias cinematograficas de Orson Welles foram consideradas excessivamente experimentais e a famosa carta branca revelou-se inoperante, apesar de estabelecida num elaborado contrato de setenta paginas. Era uma adaptação de "Heart of Darkness", de Joseph Conrad, na qual Welles pretendia levar até as ultimas consequencias o principio da camara subjetiva. Marlowe, o narrador da novela, seria no filme a propria camara. Essa idéia de cinema na primeira pessoa do singular foi mais tarde realizada por Robert Montgomery em **A Dama do Lago**.

O roteiro de "Heart of Darkness" chegou a ser inteiramente escrito e os artistas escolhidos, porém nas vesperas de iniciarem a filmagem a produção foi cancelada. Welles escreveu outro filme, baseado em "The Smiler with a Knife", do poeta inglês Cecil Day Lewis, romance policial escolhido pelos produtores, mas o projeto também foi abandonado devido às dificuldades na escolha dos atores. O diretor não queria utilizar figuras conhecidas, a RKO desejava o oposto e chegou a entabular negociações com Carole Lombard e Rosalind Russell; entretanto, essas atrizes, então em pleno fastigio, recusaram-se a trabalhar sob a direção de um estreante. Naquela epoca havia es-

Orson Welles dirigindo Citizen Kane. Ele conserva o nariz postiço que sempre utiliza para representar

morecido o intercambio entre a Broadway e Hollywood, e assim o grande prestigio artistico de Orson Welles em Nova York não encontrara eco na colonia cinematografica. Orson Welles pôde rodar o terceiro roteiro que escreveu, dessa vez baseando-se num argumento da propria lavra, "Citizen Kane".

O ano que Welles passou em Hollywood antes de poder começar a filmar não foi empregado só em escrever três roteiros e discutir com a RKO. Ao mesmo tempo em que se familiarizava detalhadamente com o funcionamento e as possibilidades fotograficas e sonoras de um estudio, ele completava a cultura cinematografica iniciada na cinemateca de Nova York. Assistiu a um numero consideravel de fitas, algumas delas seis ou sete vezes seguidas, contando-se entre as obras mais analisadas as de Fritz Lang, Hitchcock, King Vidor, René Clair, John Ford e Frank Capra. **Citi-**

“Eles não usam black-tie” no Teatro de Arena

Estreia hoje, às 21 horas, no Teatro de Arena, a peça “Eles não usam black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri. Trata-se de um acontecimento significativo, pois o autor inicia uma carreira de dramaturgo com uma peça elogiada por todos que a leram, além de ter estreado como intérprete profissional na casa de espetáculos da Rua Teodoro Baima, obtendo o prêmio de revelação de 1956 da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Sobre a estreia desta noite, escreveu José Renato, diretor do espetáculo:

“O Teatro de Arena vai apresentar ao público do Brasil um autor novo. E temos a certeza de estar apresentando um moço de potencialidades reais, que consegue, já na sua primeira peça, colocar-se na vanguarda entre as raríssimas verdadeiras vocações para a difícil tarefa de escrever teatro. Revelar um autor com as qualidades de Gianfrancesco Guarnieri não é cumprir nenhuma lei de obrigatoriedade de apresentação de peças nacionais, mas justificar e dignificar os três anos de lutas do nosso teatro. Somente esse fato, a encenação desta peça, bastaria, temos a certeza, para considerarmos o nosso objetivo plenamente atingido, e, do ponto de vista cultural e artístico, a maior contribuição do Teatro de Arena para o desenvolvimento de uma autêntica vocação em nossa terra.

Com seu primeiro trabalho, consegue Guarnieri retratar um ambiente nosso, com relativa fidelidade, porém com emoção autêntica; sua obra revela o carinho intenso que ele tem pelas personagens e pelo ambiente que o inspirou; é construtiva porque confia, e sua mensagem é de compreensão e justiça. Confia nos homens, acredita nas suas motivações; cada um de nós é sincero consigo mesmo e segue sempre sua própria consciência: assim agem todas as personagens da peça de Guarnieri e, por isso mesmo, se estabelece o conflito entre elas. As convicções de Tião e de Otávio (em última análise: o orgulho) formam o tem principal; a consciência de si mesma que Maria possui; a força, a clareza de ideias e a consciência do real valor das coisas que existem em Romana, completam o quarteto principal de criaturas que, sem usar “black-tie”, estão tão intimamente ligadas à nossa vida e aos nossos problemas.

Na encenação desse espetáculo procuramos colaborar com todo o carinho e esforço para que a peça dê o melhor de si, e nós, dentro das nossas possibilidades atuais, o melhor de nós mesmos. E estamos sendo tão sinceros quanto qualquer das autênticas personagens de “Eles não usam black-tie”.

Em nossa opinião, não poderíamos comemorar de maneira mais honrosa nosso terceiro ano de vida."

Gianfrancesco Guarnieri fez diversas versões do texto, até a forma definitiva ora apresentada ao público. Há cerca de um ano, entregou a peça a José Renato e a Augusto Boal, que se interessaram em encená-la, sugerindo diversas modificações, para que ela atingisse sua plena forma teatral e pudesse ser apresentada no palco circular.

Esclarece José Renato que reagiu sobretudo ao aspecto humano do texto, sem a tentação de efeitos cênicos exteriores. Para que a montagem tivesse a maior autenticidade, deu aos interpretes a maior liberdade, procurando obter criações verdadeiras e espontâneas. Talvez as personagens permitissem tipificações excessivas, em virtude das conhecidas características do morro. Entretanto, evitou José Renato este caminho, na tentativa de valorizar as reações íntimas, sem o perigo de se perderem as intenções do autor e a sobriedade dos efeitos.

Tendo havido renovação normal do elenco, no fim do ano, os intérpretes foram escolhidos de acordo com o tipo sugerido pelas personagens, tanto assim que nem será utilizada maquilagem. O samba que serve de tema à peça foi especialmente composto por Adoniran Barbosa e orquestrado por Guerra Peixe. Na gravura, o diretor José Renato, Lélia Abramo e Miriam Mehler (intérpretes dos principais papeis femininos), e o autor, que também participa do desempenho.

Referência:

"Eles Não Usam Black-Tie" no teatro de Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano II, nº 70, 22 de fev. de 1958, Suplemento Literário, p. 5.

Anhembi
Abril 1958
(nº 89)

Teatro

"Eles não usam black-tie"

Era minha firme intenção não mais fazer crítica de teatro. Quando passei esta seção de ANHEMBI *ao meu amigo Jorge Andrade, estava convencido de que a minha aposentadoria era definitiva. Acontece que não há nada definitivo nesta vida, e é justamente para atender a um pedido do próprio Jorge Andrade que volto êste mês para falar de um acontecimento que me parece da maior importância na história do teatro brasileiro contemporâneo: a revelação de um excelente autor — Gianfrancesco Guarnieri. E não foi apenas para atender a Jorge Andrade que resolvi escrever sôbre "Êles não usam black-tie": foi, também, porque quis juntar o meu depoimento, por pouco que valha, ao côro de elogios que a atual peça do Teatro de Arena vem recebendo da crítica esclarecida, daqueles que realmente desejam o progresso da dramaturgia nacional, e do público paulistano em geral.*

Durante os dez anos em que me ocupei a fundo de teatro, nunca deixei de insistir neste ponto, que reputo básico: muito mais do que de atores e diretores, precisamos de bons autores. Se não tivermos bons autores no Brasil, poderemos talvez ter bom teatro, mas nunca teremos bom teatro brasileiro. Será sempre uma atividade mais ou menos artificial, sem raízes, sem integração no nosso meio e na nossa cultura, embora a qualidade dos espetáculos, em certos casos, possa atingir ótimos níveis técnicos.

Coerente com esta tese é que saudei, com todos os adjetivos do meu vocabulário, o lançamento de "A Moratória", do mesmo Jorge Andrade, peça que, a meu ver, representa um marco na evolução da nossa literatura dramática. Por sua seriedade, por sua fôrça, por sua categoria profissional, por sua honestidade de propósitos, "A Moratória" assinala a conquista, pelo teatro brasileiro, de um triunfo entre todos precioso, na fase em que nos encontramos: um autor realmente digno dêsse nome.

Eis que agora o fenômeno se repete com "Êles não usam black-tie". Diga-se desde já que o título é infeliz, de vez que não dá idéia do que seja a peça e que se presta a analogias com um gênero de pseudo-sátiras sociais, consagrado pelo sr. Abílio Pereira de Almeida, gênero por todos os títulos inferior, e do qual Gianfrancesco Guarnieri devia desligar-se por completo, mesmo como antítese desejada, quando mais não fôsse por razões de higiene mental.

É só no título, porém, que "Êles não usam black-tie" se assemelha às referidas "sátiras". No resto, trata-se de uma obra que honra o bom teatro brasileiro e que merece os maiores aplausos daqueles que intransigentemente se batem contra os aventureiros, os improvisadores e os sensacionalistas ávidos de escândalo e mais ávidos ainda das fartas bilheterias que conseguem industrializando o escândalo pelo escândalo.

Guarnieri é um autor jovem, e a sua peça revela isso. Não quero dizer que seja uma peça imatura. Pelo contrário: são surpreendentes

o equilíbrio do tom, a segurança da linguagem dramática, a firmeza da técnica de construção. Dir-se-ia o trabalho de alguém muito mais experiente, nunca o de um estreante de vinte e poucos anos. E Guarnieri não se mostra sòmente um bom carpinteiro teatral: é um moço que pensa claramente os problemas que aborda e que os expõe, em cena, com lucidez e convicção.

O que há de jovem em "Êles não usam black-tie" — e que não chega a ser pròpriamente defeito — é uma ingenuidade filosófica, uma simplificação de certas situações humanas, e a atribuição de determinadas características psicológicas às personagens, não pela lógica interior delas, nas suas relações recíprocas, mas por pertencerem a uma classe social. Nesse ponto, as idéias políticas do homem interferiram na objetividade de julgamento do autor.

Ainda das personagens, é preciso dizer que a única plenamente realizada é a de Romana, a mãe, brilhantemente interpretada por Lélia Abramo. Esta atriz soube apreender e transmitir, com extraordinária intensidade e economia de meios, tôda a densa substância humana do papel, dominando o espetáculo do princípio ao fim. As demais figuras ficam mais em esbôço; se bem que num plano sempre elevado, e os jovens atores do Teatro de Arena, sob a segura direção de José Renato — que apresenta, desta feita, o seu melhor trabalho, o mais sóbrio e despojado, o mais maduro como concepção e execução — conseguem valorizá-las ao máximo. Assinale-se, em particular, os desempenhos de Miriam Mehler e do próprio Gianfrancesco Guarnieri, ambos excelentes e logrando, na seqüência final do desespêro, uma vibração e uma sinceridade profundamente comoventes.

Peça de grande valor, no quadro ainda turvo da dramaturgia nacional, "Êles não usam black-tie" tem dois atos de primeira ordem — o primeiro e o terceiro — baixando um pouco no segundo, que é mais ralo e menos inspirado. Considerando, no entanto, tratar-se de uma estréia, os seus pequenos senões (1) desaparecem diante dos seus imensos pontos positivos. Guarnieri justifica as maiores esperanças e já pode legìtimamente considerar-se, como Jorge Andrade depois de "A Moratória", um autor realmente digno dêsse nome. — PAULO MENDONÇA.

AINDA *ÊLES NÃO USAM BLACK-TIE*

A biografia de Gianfrancesco Guarnieri caberia em poucas linhas e pode-se resumir em duas palavras: é um jovem. De modo que, como indivíduo, pouco podemos dizer sôbre o seu curriculum. Mas como homem de teatro, há muito que contar.

Fundador e presidente do Teatro Paulista do Estudante, pode-se dizer que a sua carreira remonta a 1955 quando, com a interpretação de "Está lá fora um inspetor", ganhou o prêmio Arlequim do melhor ator amador do ano. Desde então, a sua atividade artística foi se desenvolvendo e as suas capacidades foram se afirmando até a conquista, em 1956, do prêmio "Revelação de Ator", e a vitória no concurso de Cacilda Becker (Chance na T. V.)

Como se vê, em pouco mais de dois anos, G. Guarnieri fêz muito. De resto, quem o viu interpretar para o Teatro de Arena papeis dos mais variados que o consagraram ator (desde George, de "Ratos e

(1) Entre êstes, há a cena do terceiro ato, entre pai e filho, que se desenvolve numa linguagem demasiado literária, e incompatível com o caráter das personagens em confronto. Nada autorizava a suposição de que tanto uma quanto outra pudessem enfrentar-se naquele tom. Como conseqüência, a autenticidade da situação é prejudicada e, com ela, o impacto emocional e intelectual da cena.

Homens" até Jaftás, de "Só o faraó tem alma") formou uma opinião a seu respeito. De fato, já tivemos ocasião de assinalar o seu nome nestas colunas como o de um intérprete consciencioso, inteligente e seguro de si.

Agora G. Guarnieri apresenta-se ao público paulistano como dramaturgo e enfrentando um gênero sério, num tema humano.

Nenhum senso polêmico na sua peça, nem intenções satíricas (aliás estamos um tanto cansados de sátiras e polêmicas) mas a mais escrupulosa aderência à realidade, apresentada num tom entre dramático e faceto, que é justamente o tom da realidade de todos os dias. Nesse meio têrmo, G. Guarnieri move-se inteiramente à vontade, evitando, com notável habilidade, os excessos quer de um tom quer do outro. A sua peça faz rir e chorar; é irônica, dramática, sentimental, com leves pontas de humorismo. Tais facetas da verdade não são demasiado acentuadas, resvalam uma após outra como imagens caleidoscópicas. Acaso não é feito de tais alternativas o dia de um homem, a sua vida?

Claro que, partindo dessa base de equilíbrio que a direção não sòmente soube respeitar, mas ainda valorizar, a peça de Gianfrancesco é das que se dizem bem sucedidas.

Uma única reserva, de um ponto de vista teatral, nos ocorre: a de certa lentidão ou estaticidade (sobretudo o II ato), mas é um pequeno reparo que não afeta o juízo que sôbre ela formamos, e que é favorável. O autor procede sem presunções, e até mesmo com certa humildade em evitar palavras grandiloqüentes, golpes de teatro, efeitos que constituem a armadilha mais comum para jovens dramaturgos.

Trata-se, afinal, de uma simples e triste aventura da vida do morro. Embora não haja limitações de côr demasiado locais, é característica de um grupo de gente, de certa categoria bem definida. O seu interêsse não se baseia ùnicamente no ambiente e nos tipos, mas no problema do protagonista principal. É um problema antigo como o mundo o de Tião, o rapaz do morro que viveu na cidade, foi criado com idéias um tanto burguesas, e que, depois, teve de voltar ao ambiente natal, à gente do seu sangue e da sua condição. Mas não se adapta, é um desajustado. Pequenas ambições, pequenas rebeliões cotidianas, um senso infinitesimal de fastio pelo modo de viver e de pensar de sua gente, fazem dêle aos poucos um rebelde involuntário, quase vítima da sua própria rebeldia, incapaz de se pôr em comunicação com os outros, de esposar o seu ponto de vista.

O próprio título da peça é uma desolada resposta ao problema de Tião. Uma resposta concisa, elusiva, que não o resolve. Sòmente partindo, sofrendo e fazendo sofrer aquêles a quem ama, resolverá Tião o seu caso. Mas será sempre, perante os habitantes do morro, um membro da oposição. Haverá quem chegue a considerá-lo um inimigo, quem emita o juízo fácil e superficial que o classificará como um covarde. E Tião não é nada disso. É um microcrosmo que respirou outros ares e que se opõe, sem nenhuma intenção hostil, ao mundo do morro um tanto infatuado, um tanto ideológico, demasiadamente rude e absoluto para êsse meio-citadino que, sem poder renegar a sua origem, por outro lado já não a sente nem pode levá-la em conta.

Êste o drama que Gianfrancesco Guarnieri condensou nos três atos da sua obra, e com uma concisão rara num jovem autor.

A direção de José Renato soube respeitar a discreção do texto, mantendo-lhe o tom de equilíbrio e o andamento leve, sem pretensões, que lhe dá o cunho da verdade. Sem dúvida uma das melhores direções de José Renato, que desta vez não se deixou levar, como tem acon-

tecido, por certo entusiasmo (juvenil) a acentuar os tons da peça, a calcar certas situações e personagens típicas. Assim conduzida, a obra de Guarnieri moveu-se, como dissemos, numa atmosfera de absoluta verossimilhança.

Os atores, se não todos no mesmo nível, bastante harmonizados entre si, a ponto de se tornar difícil uma discriminação entre êles. Muito comedidos, eficazes, sempre à altura do papel, o autor como Tião, Miriam Mehler como Maria (muito convincente na cena de desespêro final). Lelia Abramo deu mais uma prova da sua maturidade dramática e do seu dom pelo teatro, interpretando a personagem de Romana, a proletária rude e tôda coração, bom senso e, no fundo, sabedoria. Eugênio Kusnet, ator profissional, talvez tenha excedido uma vez ou outra os limites do comedimento, levando a sua rudeza de operário às raias do artifício. Flávio Migliaccio, bem dentro do seu papel como o aluado Chiquinho, Celeste Lima também como a aérea Tezinha, e Francisco de Assis como o desengonçado Jesuino. — B. B.

Teatro italiano

MARCELO GALLIAN E FRANCO CASTELLANI

Dois herois associados, dois autênticos atletas da vida boêmia e mística, errante e incerta. Um e outro poderiam ser atores regulares, se quisessem. Mas preferem seguir a sua paixão pela vida aventurosa. São um exemplo romântico e descabelado que participa do sacrossanto ideal dos titeres e da temeridade sem escrúpulo dos aventureiros (aventureiros artísticos, bem entendido).

Gallian é um fenômeno da natureza, exclusivo e como inconsciente. Começou a escrever porque lhe vinham à mente e à pena histórias e visões. Tivemos o prazer de publicar-lhe as primeiras novelas e de encenar-lhe as primeiras peças. Seguimos tôdas as suas loucuras, todos os seus calvários, todos os acontecimentos da sua vida que o fizeram milionário e miserável, sucessivamente e várias vêzes.

O equilíbrio terreno não é uma qualidade de Marcello: tem o dom da estabilidade abstrata e estratosférica, um equilíbrio poético. Curioso é que os filhos, ao contrário, têm os pés bem plantados na terra, e são sossegados e bonzinhos, embora inteligentes. O passatempo do pai consiste em fugas na noite da sua mente, iluminada pelos lampejos do próprio vulcão.

Referência:

MENDONÇA, Paulo. Eles Não Usam Black-Tie. *Anhembi*, ano VIII, n. 89, abr. 1958, p. 399-400.

Ainda Eles Não Usam Black-Tie. *Anhembi*, ano VIII, n. 89, abr. 1958, p. 400-402.

A Favela Desce à Arena

A peça de estréia de Gianfrancesco Guarnieri: "Eles não usam "black-tie", no Teatro de Arena

I

SERGIO VIOTTI

Na Favela de Gianfrancesco Guarnieri a escola de samba só é ouvida de longe. E isto por uma razão muito forte. O jovem autor foi buscar nos morros cariocas elementos de conflito humano que lá existem independentes da pressuposta musicalidade dos barrancos onde o samba faz dançar o arvoredo, como dizia Noel Rosa. Por isso o batuque é pano de fundo. Faz parte da paisagem, mas não é a vida. A musica de Adoniram Barbosa dá titulo a peça, e a continuidade do ambiente dos favelistas nos é reforçada e fica conosco entre as cenas e durante os intervalos ao som de um ritmo marcado de Guerra Peixe.

Isto já basta para definir a brasilidade de "Eles não usam black-tie".

Já tivemos comédias familiares; dramas de fazendas; satiras da alta roda. Agora o dramaturgo vai ao morro, e isto é mais do que salutar.

G. G. tem todo o meu apoio e recebe todo meu entusiasmo por explorar um campo que ali estava, latente, na nossa literatura teatral, mas que ninguem ia buscar. Até agora os conflitos sociais e emocionais do morro só nos chegavam através das letras de certos sambas (e assim mesmo, pouquissimos). Abriu-se, pois, um caminho. Aquilo que aconteceu quando Odete escreveu "Esperando Lefty" talvez esteja acontecendo entre nós. Não que a peca americana e a brasileira tenham em comum» mais do que aquele eco da voz popular e olhos de carinho para a esquerda. O que eu quero dizer é que GG ousou trazer a favela para a arena. Ninguem vive sem ter noção de que a vida por aquelas bandas "é uma dureza", mesmo nunca tendo estado no morro (como o autor parece ter feito). Mas olhar para ela e conquistar esse mundo até agora impenetrado (a não ser pelos pais da poetica do samba) e transformá-lo em teatro, é medida que só pode contar com o meu aplauso.

A peça tem excelentes momentos de teatro: umas, pequenas cenas de ternura; outros, instantes de implicancia familiar de muito humor; varios, como os do namorico entre as crianças, Chiquinho e Tezinha, que são a prova de que Guarnieri tem em si o estofo que fará dele um excelente dramaturgo profundamente nosso. Há o perigo de panfletizar o teatro, afundar demasiadamente no drama das lutas sociais e prejudicar sua propria criação.

Ele usa de um tema simples: um conflito entre pai e filho. O pai, Seu Otavio é um cabeça de greve; o filho a "fura" por não querer perder emprego quando, já noivo, sabe que vai tambem ser pai. Seu Otavio tem fortes razões politico-sociais que o sustentam; os motivos do filho são emocionais. Emocionais principalmente porque ele é um covarde que provara o gosto da vida na cidade (criado alguns anos pelos "Padrinos" que o faziam de menino de recados) e quer melhorar, deixar o morro, ter segurança alhures. Mas esta segurança ele não define alem dos termos financeiros. O filho, Tião, dá suas razões em termos de covardia, desambientamento e orgulho, numa cena violenta com a noiva, cena um pouco extensa, que prolonga o climax emocional da peca. Mas se ai GG parece-me ter escrito demais, não o fez numa cena anterior, magnifica, que marca o encontro entre Seu Otavio e Tião. O pai vem de ser solto e encontra pela primeira vez o filho depois deste ter "furado" a greve.

E' uma cena tensa, de dialogo enxuto, onde tudo é dito com um proposito, contribuindo para o desenvolvimento da peça, revelando o carater dos dois, principalmente do Seu Otavio. Cinco minutos como este na peca bastam para mostrar como GG pode escrever.

Em meio a tanta coisa boa, deixo aqui a marca de uma curiosidade que me persegue desde que assisti à peca. Lá pelas tantas, alguem grita do barranco: "O', alemão!" e Seu Otavio responde à altura. A finalidade do chamado era insultar. Como é que um alemão foi parar na Favela?

O mesmo acontece com sua esposa, dona Romana. Poderia ser apenas descendente de italianos. Há um momento em que falando com a futura nora, menciona sua mocidade aqui em São Paulo. Gostaria de saber mais a respeito do passado do casal. Pode ser que me engane; que não saiba da existencia de estrangeiros e seus descendentes proximos nas favelas do Rio. Se assim fôr, era esta a informação que eu desejaria ter recebido durante a peca. Intrigou-me; ainda me intriga.

Eu e todos nós que queremos um teatro brasileiro e que gostamos (e respeitamos) teatro, devemos agradecer a GG por ter escrito uma peca cujos personagens falam uma lingua viva. Através dos anos venho me sentindo cada vez mais esmorecido com a linguagem falsa dos nossos textos teatrais. Pelo menos "Eles não usam black-tie" procura nos dar essa lingua viva. Porem, não basta um autor escrever uma lingua nossa. Os atores precisam» saber falá-la (habituados que estão a tantas silabas) e os que vieram das escolas que se lembrem de que não basta dizer "Eu tô te esperando" com o verbo corrompido, mas dize-lo com a musica de quem só fala assim. Ainda há um compromisso entre este realismo linguistico e a falsa verdade antiteatral do que se fala no palco brasileiro (com raras, e benditas, exceções). Mas já é meio-caminho andado.

Por tudo isto, o Arena está de parabens.

A Favela Desce à Arena

A peça de Gianfrancesco Guarnieri: “Eles não usam “black-tie”, no Teatro de Arena

Sérgio Viotti

Na favela de Gianfrancesco Guarnieri a escola de samba só é ouvida de longe. E isto por uma razão muito forte. O jovem autor foi buscar nos morros cariocas elementos de conflito humano que lá existem independentes da pressuposta musicalidade dos barrancos onde o samba faz dançar o arvoredo, como dizia Noel Rosa. Por isso o batuque é pano de fundo. Faz parte da paisagem, mas não é a vida. A música de Adoniram Barbosa dá título à peça, e a continuidade do ambiente dos favelistas nos é reforçada e fica conosco entre as cenas e durante os intervalos ao som de um ritmo marcado de Guerra Peixe.

Isto já basta para definir a brasilidade de “Eles não usam black-tie”.

Já tivemos comédias familiares; dramas de fazendas; sátiras da alta roda. Agora o dramaturgo vai ao morro, e isto é mais do que salutar.

G.G. tem todo o meu apoio e recebe todo o meu entusiasmo por explorar um campo que ali estava, na nossa literatura teatral, mas que ninguém ia buscar. Até agora os conflitos sociais e emocionais do morro só nos chegavam através das letras de certos sambas (e assim mesmo, pouquíssimos). Abriu-se, pois, um caminho. Aquilo que aconteceu quando Odets escreveu “Esperando Lejty” talvez esteja acontecendo entre nós. Não que a peça americana e a brasileira tenham em comum mais do que aquele eco da voz popular e olhos de carinho para a esquerda. O que eu quero dizer é que G.G. ousou trazer a favela para a Arena. Ninguém vive sem ter noção de que a vida por aquelas bandas “é uma dureza”, mesmo nunca tendo estado no morro (como o autor parece ter feito). Mas olhar para cima e conquistar esse mundo até agora impenetrado (a não ser pelos pais da poética do samba) e transformá-lo em teatro, é medida que só pode contar com o meu aplauso.

A peça tem excelentes momentos de teatro: umas, pequenas cenas de ternura; outros, instantes de implicância familiar de muito humor; vários, como os do namorico entre as crianças, Chiquinho e Terezinha, que são a prova de que Guarnieri tem em si o estofo que fará dele um excelente dramaturgo profundamente nosso. Há o perigo de

panfletizar o teatro, afundar demasiadamente no drama das lutas sociais e prejudicar sua própria criação.

Ele usa de um tema simples: um conflito entre pai e filho. O pai, seu Otávio é um cabeça de greve; o filho a "fura" por não querer perder emprego quando, já noivo, sabe que vai também ser pai. Seu Otávio tem fortes razões político-sociais que o sustentam; os motivos do filho são emocionais. Emocionais principalmente porque ele é um covarde que provara o gosto da vida na cidade (criado alguns anos pelos "Padrinhos" que o faziam de menino de recados) e quer melhorar, deixar o morro, ter segurança alhures. Mas esta segurança ele não define além dos termos financeiros. O filho, Tião, dá suas razões em termos de covardia, desambientamento e orgulho, numa cena violenta com a noiva, cena um pouco extensa, que prolonga o clímax emocional da peça. Mas se aí G.G. parece-me ter escrito demais, não o fez numa cena anterior, magnífica, que marca o encontro entre seu Otávio e Tião. O pai vem de ser solto e encontra pela primeira vez o filho depois deste ter "furado" a greve.

É uma cena tensa, de diálogo enxuto, onde tudo é dito com um propósito, contribuindo para o desenvolvimento da peça, revelando o caráter dos dois, principalmente do Seu Otávio. Cinco minutos como este na peça bastam para mostrar como G.G. pode escrever.

Em meio a tanta coisa boa, deixo aqui a marca de uma curiosidade que me persegue desde que assisti à peça. Lá, pelas tantas, alguém grita do barranco: "Ó, Alemão!" e Seu Otávio responde à altura. A finalidade do chamado era insultar. Como é que um alemão foi parar na favela?

O mesmo acontece com sua esposa, dona Romana. Poderia ser apenas descendente de italianos. Há um momento em que, falando com a futura nora, menciona sua mocidade aqui em São Paulo. Gostaria de saber mais a respeito do passado do casal. Pode ser que me engane: que não saiba da existência de estrangeiros e seus descendentes próximos nas favelas do Rio. Se assim for, era esta a informação que eu gostaria de ter recebido durante a peça. Intrigou-me; ainda me intriga.

Eu e todos nós que queremos um teatro brasileiro e que gostamos (e respeitamos) teatro, devemos agradecer a G.G. por ter escrito uma peça cujos personagens falam uma língua viva. Através dos anos venho me sentindo cada vez mais esmorecido com a linguagem falsa dos nossos textos teatrais. Pelo menos "Eles não usam black-tie" procura

nos dar essa língua viva. Os atores precisam saber fala-la (habituados que estão a tantas sílabas) e os que vieram das escolas que se lembrem de que não basta dizer “Eu tô esperando” com o verbo corrompido, mas dizê-lo com a música de quem só fala assim. Ainda há um compromisso entre este realismo linguístico e a falsa verdade antiteatral do que se fala no palco brasileiro (com raras, e benditas, exceções). Mas já é meio caminho andado.

Por tudo isto, o Arena está de parabéns.

Referência:

VIOTTI, Sérgio. A Favela Desce à Arena. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 104, nº 31.261, 28 de fev. de 1958, Segundo Caderno, p. 6.

Cronica Teatral

«ELES NÃO USAM BLACK-TIE», NO TEATRO DE ARENA

(Por haver saido com titulo truncado, em nossa edição anterior, publicamos, novamente, a nossa cronica teatral).

Debaixo do infeliz e enganador titulo "Eles Não Usam Black-Tie" esconde-se uma comedia de excelente contextura teatral e um espetaculo de feliz realização cenica. Se o ano de 1957 encerrou-se com a revelação de Ariano Suassuna para o grande publico brasileiro, o corrente inicia-se auspiciosamente com o aparecimento de um teatrologo do qual se pode esperar muito: Gianfrancesco Guarnieri.

"Eles Não Usam Black-Tie", pareceria, à primeira vista, uma replica sectaria à literatura da linha Abilio Pereira-Henrique Pongetti-Ibrahim Sued; seria o outro lado da moeda, mas sempre a mesma moeda. Ao invés dos costumes dissolutos e personagens desfibrados do "high-society", atrativamente apresentados, o titulo faz acreditar em super-herois proletarios de carater integro e positivo. Enfim, tão estereotipados como os primeiros. E no entanto a peça de Guarnieri é uma comedia veridica, com personagens vivos, reproduzindo artisticamente um ambiente popular urbano (o morro carioca), com o minimo de estilização, inaugurando um filão tematico que pode levar à excelente comedia e mesmo ao bom drama brasileiro.

Sem medo de exagerar ou errar diremos que se "Rio 40:" abriu perspectivas novas para o cinema brasileiro, "Eles Não Usam..." significa um novo horizonte para a tematica teatral brasileira, um tanto esgotada e mal orientada com as cansativas repetições de Abilio Pereira de Almeida e Henrique Pongetti. Suassuna, numa direção, e Guarnieri, em outra, abrem assim picadas para o bom teatro brasileiro. Por estas e outras razões, a peça de Guarnieri ganharia muito se tivesse um outro titulo, que não lembrasse, nem remotamente, o anti-Ibrahim, com quem nada tem a ver — salvo a lingua portuguesa — que o primeiro, aliás, maneja muito mal...

Em primeiro lugar Guarnieri revela otimo talento para o teatro. A peça está acima de um autor jovem e principiante. A contextura teatral é boa, a carpintaria e truques do espetaculo bem dosados e distribuidos e os personagens com individualidade propria. As falhas são pequenas e facilmente removiveis. A cena inicial, em que Maria, falando com e sobre Tião, revela, de um só folego, todo o seu passado, é recurso de pobreza teatral. O personagem deve nascer pouco a pouco, revelar-se pela ação e pelo dialogo, e nunca ser apresentado de uma só vez, por uma fala — sua ou de outro personagem. O mesmo acontece, embora em menor proporção, com Romana que, em seu primeiro aparecimento em cena faz todo um discurso sobre a dificil situação da mulher operaria, como que se auto-apresentando. Esta personagem, felizmente, é tão bem apresentada no decorrer da peça, que sua fibra e sua condição são teatralmente bem revelados.

Por pouco que o personagem principal de "Eles Não Usam..." seria a greve que está por eclodir, que está no pensamento de todos daquele barraco, que sobressalta o morro e informa o modo de agir dos personagens. A greve não tem ainda nesta peça a importancia que tem no conhecido trabalho de Odetts, mas é certamente o assunto que dá atmosfera ao ambiente. Em ultima instancia "Eles Não Usam..." é um apelo à camaradagem e solidariedade humana, um brado contra o isolamento egoista e uma advertencia contra as soluções individuis para problemas sociais. Tião pensava em resolver seu problema do casamento, do filho que estava para nascer, cuidando sozinho de seu emprego, mesmo que traindo seus companheiros de fabrica e o proprio pai. Tudo se revelara, afinal, ignobil e inutil. E Tião é obrigado a abandonar a casa, o morro e procurar a cidade onde aprenderá, à duras penas, que sua pessoa e sua familia só estarão seguros quando todos os operarios exigirem a satisfação de seus direitos. Os operarios são muitos e os cargos de mestre — poucos. A psicologia de Tião se explicaria porque fôra criado na cidade, em casa burguesa, onde fôra pagem, embora sob a aparencia de afilhado. Tião não havia sido criado no barraco sujo e vivido as necessidades e faltas diarias, onde não se encontra outra perspectiva do que a luta diaria por um centavo a mais. Era do asfalto, acreditava nas possibilidades ilimitadas de sua pessoa e oportunidades inesgotaveis da sociedade. Tião terá que sofrer ainda muito para desfazer-se de ilusões e preconceitos. Este é o final da peça, mas segura é a perspectiva. E' o pai que diz, quase no final: "Ele voltará", o que significa que ele aprenderá.

II

E a importancia de Tião está, principalmente, em sua situação social: é a primeira vez que o operario brasileiro ascende à posição de figura principal de uma peça. Não apenas como personagem principal, mas, exatamente em sua situação de proletario, com seus problemas profissionais, familiares e salariais; sem situações pitorescas ou de falsa compaixão. Efetivamente como o heroi. Aquilo que ainda não se alcançara no romance, já se conseguiu no teatro. E veja-se que atradição cultural brasileira tem dado sempre ao romance a vanguarda das novas idéias e sentimentos.

Há situações em "Eles Não Usam..." que merecem reparos. A principal delas é a romantização do barraco, do morro, da favela. O apego de Maria pelo morro cria uma situação equivoca em que pode parecer, à primeira vista, que é preferivel a vida nos barracos do que na cidade, quando, na verdade, ela aponta o verdadeiro caminho da vitoria — o da luta. Bastaria intercalar uma ou outra frase nas falas de Maria quando dialoga com Tião, pra esclarecer este pensamento — que é a unica situação condizente com a atmosfera da peça.

O texto de Guarnieri conseguiu felizmente um bom tratamento cenico. "Eles Não Usam..." é um dos melhores desempenhos do Teatro de Arena em suas ultimas representações. O conjunto é equilibrado e bom.

Guarnieri convence como Tião e imprime ao personagem toda a força e a dualidade de sua situação. Miriam Mehler representa com facilidade demais o seu papel, ela é natural em excesso, quando deveria ser "teatralmente natural".

Pode-se não gostar da linha interpretativa de Eugenio Kusnet, mas não se pode fazer restrições ao seu excelente desempenho. E' um pai com toda a força de convicção do papel. Não atinou ainda com o tamanho do auditorio e caracteristicas proprias da arena, e por isso o volume de voz e sua marcação ainda destoam um pouco. Mas Kusnet só não atinge nesta peça uma interpretação perfeita devido ao seu sotaque — que deve merecer do ator um cuidado mais esforçado e uma correção maior do que até agora conseguida.

Lelia Abramo é a mãe, Romana, sem ilusões, mas com muita compreensão e amor. Representa com firmeza e transmite todo o drama e situação desta heroica mulher anonima. Celeste Lima (Tézinha) e Flavio Miglaccio (Chiquinho), formam um bom casal de namorados jovens, cheios do encanto da irresponsabilidade e viçosos em sua ingenuidade, embora Flavio force um pouco o tom ingenuo. Francisco de Assis exagera em demasia o papel de Jesuino, como se acreditasse que malandro do morro é só gingar o corpo e fazer muita careta. Henrique Cesar é o irmão de Maria, numa pequena ponta e Milton Gonçalves o operario grevista, ainda dominado pelo papel. Riva Nimitz defende bem sua pontinha.

A direção de José Renato é boa e se funde com o espirito e intenções do autor, salvo no episodio final da ida de Tião. Renegado pelo pai, isolado pelos companheiros de fabrica, odiado pelos vizinhos do morro, Tião deixa o barraco para ir morar na cidade, onde aprenderá a viver e, principalmente, como lutar. Maria não o seguirá, porque sabe onde é o seu lugar. Mas, precisamente, quando Maria rompe com ele e fogem em direção de sua casa, Tião, que se preparava para deixar o barraco, vai ao seu encalço — o que nada significa — quando, para ser fiel ao sentido da peça deveria apanhar sua mala e partir em direção contraria, em busca da grande cidade, do asfalto, onde aprenderá e de onde voltará. A solução facil e infiel de José Renato mais parece uma concepção ao "happy end" do que um "climax" emocional.

"Eles Não Usam..." significou uma otima saida para a crise continuada em que se batia o Teatro de Arena, à volta com sucessivos fracassos e, o que é principal, um filão e caminho novo para o teatro brasileiro. Auguramos-lhe por isso longo e merecido exito.

IFE

Referência:

"Eles Não Usam Black-Tie", no Teatro de Arena. *Nossa Voz*, ano XII, nº 733, 14 de mar. de 1958, Literatura-Arte-Ciência, p. 8.

nos para o combate ao flagelo tão pungentemente fixado por Portinari nas suas telas famosas, algumas das quais reproduzimos na página ao lado, ilustrando o artigo que Geraldo Irenêo Joffily escreveu para nós. E' com iniciativas como essa que o nosso movimento se liga às massas, inspirando-lhes confiança e alertando-as para a compreensão de seus próprios interêsses. E' com iniciativas como essas, sincera e honestamente conduzidas, que os humildes riachos se transhformam em rios caudalosos, os caudalosos rios da História que nenhuma fôrça pode como jamais pôde deter.

Ela, entretanto, não é uma tarefa específica dos nossos companheiros do Nordeste: é um dever dos nacionalistas de todo o Brasil. O SEMANARIO remova, por isso, o apelo que fêz em sua edição passada aos homens, mulheres e crianças de todo o país, a fim de que cooperem na ajuda às vítimas da sêca, remetendo ao MMB, em João Pessoa, alimentos, remédios, roupas tudo o que puderem, a fim de ser distribuído pelos flagelados.

Lembremo-nos de que num longo trecho do território de nossa Pátria há brasileiros curtindo os maiores sofrimentos. Passando fome. Morrendo por falta de amparo. Corramos em seu auxílio!

Idéia em Marcha

contada sôbre a superfície do rio, na parte adjacente ao litoral do mesmo pôrto E NA QUAL PUDERAO ESTACIONAR SUJEITAS ao mesmo regime da zona franca embarcações e alvarengas convertidas em depósitos provisórios de mercadorias estrangeiras em trânsito rápido ou jangadas de toros de madeira estrangeira a serem beneficiadas dentro da área do pôrto".

Como se vê são dois golpes mortais: um, na industrialização da Amazônia, impossibilitados os nativos de concorrer com os industriais da zona franca isentos de impostos; outro — a internacionalização do Rio Amazonas A fiscalização aduaneira não se poderá mais fazer na embocadura do Rio Mar A costa brasileira exposta ao contrabando e ao saque livre dos minérios e produtos ampliou-se em 3.422 quilômetros ou seja, o comprimento d cada margem do Amazonas de Manaus a Belém. E' certo que se trata de uma lei inconstitucional que os governos da Amazônia, inclusive dos municípios e qualquer industrial, poderão pô-la abaixo, mas por enquanto é lei.

Uma concessão internacional, através da "Doutrina Maudo" com que se divertem bolivianos e peruanos desinteressados dela porque se destina aos trustes, concessão que os governos corruptos da China apenas entregavam após escaramuças e pela violência da imposição de tratados, as autoridades brasileiras outorgaram, por iniciativa própria!

Êsses fatos e os planos encontrados no Palácio Presidencial da Venezuela mostram que a internacionalização da Amazônia é uma idéia em marcha.

CONJUGAÇÃO

(Conclusão da 8.ª pag.)

cia o divisionismo entre povos da América Latina, provocado por interêsses de fóra, principalmente norte-americanos, porém, são fatos conhecidos demais. E, por tal motivo, nos dispensamos de rememorá-los.

De tudo que atrás ficou dito, aproveitamos uma lição: devemos, nós os povos latino-americanos, unirmo-nos cada vez mais, para a nossa própria defesa.

Aproveitando a visita do Presidente Frondisi à nossa Pátria, deve o Brasil tudo fazer para desfazer intrigas passadas e cimentar definitivamente a amizade entre brasileiros e argentinos. E, mais ainda, procurar entendimentos com o Chile e México para solidificar a união também com êsses países Mais tarde, essa união poderá e deverá atingir a todos os países da América Latina. Vamos conjugar nossas fôrças, em nosso próprio benefício! A resultante representará alguma coisa...

Enquanto Dulles saltita, ostensivo, pelo mundo

Ameaça Ruir o Império do Dólar e da Coca-Cola

Por JOSÉ VALENÇA MARINHO

A chamada «imprensa sadia» quase que diàriamente anuncia, com delírio, que os «States» colocaram mais uma minúscula bôlinha na nossa órbita.

Para o observador sereno e frio, é fácil tirar uma conclusão.

Na sua mania de querer sobrepujar todos os povos, os imperialistas americanos anunciam, pelas suas agências, que no Cabo Carnaveral foi lançado mais um satélite. E, por sua vez, os jornais entreguistas divulgam com estardalhaço a notícia em manchetes ridículas e sensacionais, querendo impingir ao público a superioridade dos Estados Unidos neste setor.

Não é de hoje que o "Colosso do Norte" tem a mania de ser superior aos demais povos do Universo...

Falamos assim, em virtude do que vemos quotidianamente nas telas dos nossos cinemas. Usando de um primarismo e infantilidade ridículos, os filmes que exportam para o Brasil parece-nos que são escolhidos a dedo, pela sua mediocridade, cretinice, falta de gôsto e de tato, que revoltam e aborrecem. Em todos os filmes, na sua maioria, o mocinho briga com 20 e ganha; os revólveres atiram mais que metralhadoras, sem precisar de reabastecimento de novas balas; apresentam-se sempre bonitões e amigos dos fracos e oprimidos...

Isto em filmes do Oeste — assunto inesgotável — onde os pobres dos índios *comanches* e *sioux* levam sempre a pior e onde também se verificam o ódio e a fobia que os "desbravadores" brancos tinham para com os pobres silvícolas, tratando-os como verdadeiros animais.

Nos filmes de guerra, a coisa é pior. O ridículo chega ao impossível. Nessa categoria de filmes, é onde verificamos o narcisismo, a "coragem", a "bondade", a "inteligência", que "Tio Sam" quer nos impingir.

Nessa classe de películas (guerra), o espectador muitas vêzes deixa o cinema antes de terminada a fita. É tanta sandice, é tanto cinismo, é tanta mentira, que o sujeito "enche"...

Em primeiro lugar, o mocinho é sempre bonitão, façanhudo e enfrenta a morte com um sorriso nos lábios. Quanta falsidade! Quanto fingimento!

Sabemos que os soldados do "Tio Sam" só lutam com superioridade de arma assombrosa sôbre o inimigo. Só lutam na certa. Só ocupam cidades, vilas ou povoados, quando a aviação ou a artilharia naval acabam até com os ratos. Depois da carnificina total, os garbosos "super-homens" desembarcam com fanfarras, tomando coca-cola e mascando chicletes...

Isto é coragem? É ser bom? Ainda nos lembramos perfeitamente do maior assassino que a Humanidade já conheceu: o lançamento inútil da bomba atômica (a velha megalomania) em Nagasaki e Hiroshima, quando o exército e o povo japonêses não ofereciam maior resistência.

Em seu livro "O Brasil e a Era Atômica", o sr. Olympio Guilherme disseca, com muita propriedade, o assunto, assim como conta a sordidez, o cinismo, a pouca-vergonha dêste escabroso tema, onde verificamos a hediondez e a falta de vergonha de muitos brasileiros (!) influentes na política e no próprio govêrno.

O crime monstruoso (o lançamento da primeira bomba atômica) foi cometido no dia 6 de agôsto de 1945, arrasando totalmente Hiroshima: três dias depois, Nagasaki era pulverizada. No dia 14, o Japão assinava sua rendição incondicional, nos mesmos têrmos de Potsdam, a bordo do "Missouri". Infelizmente o mundo (principalmente o nosso povo) parece que já esqueceu essa monstruosidade.

Entretanto, podemos garantir que o povo japonês jamais esquecerá êsse crime cometido em nome da "democracia" e da conome da "democracia" e da comercializada "civilização cristã"...

Apesar de o govêrno americano andar de amores com o Japão (vende vasos de guerra, coca-cola, chicletes), temos certeza de que, na primeira oportunidade, o Japão saberá vingar seus milhões de mortos. O "feitiço virará contra o feiticeiro". Aguardemos a marcha da História...

Em seu corajoso livro (que todo brasileiro deve ler), o sr. Olympio Guilherme conta inclusive que os americanos lançaram a bomba atômica naquelas cidades japonêsas, por vaidade, por megalomania. Ainda mais: que êles, os americanos, tudo fizeram para monopolizar os segredos e fórmula atômicos!

Mas, graças a Deus, os soviéticos, depois de 2 meses e dias, fazíam explodir também suas bombas, oferecendo mais equilíbrio e dando segurança aos demais povos.

O sonho mirabolante e megalomaníaco dos nossos "amigos" ianques era dominar a terra, ser senhor absoluto do mundo. Mas aí apareceram os soviéticos e "o caldo foi entornado".

Pelo que lemos nos jornais, os Estados Unidos atravessam uma séria crise econômica. Só de desempregados existem *5 milhões*; os crimes sexuais são cometidos em cada 3 minutos; o número de estudantes que se formam diminui cada vez mais; existe o racismo cruel e retrógrado; é o princípio do fim para o fabuloso império do dólar e da coca-cola.

Mesmo assim, o senil e reacionário Foster Dulles (fornece dólar) anda dando patadas pelo mundo afora... Exigindo, reclamando, ordenando, mandando! A nosso ver, Foster Dulles e todo o Departamento de Estado Norte-Americano estão descesperados e atordidos com a seqüência de derrotas que o Oriente está impondo aos Estados Unidos.

Agora volhou-se para a América Latina, querendo dominar e influenciar com lançamentos quase diários de seus minúsculos satélitezinhos, numa vã tentativa de recuperação do perdido prestígio entre nós...

Sabemos que muita gente ainda acredita que os Estados Unidos sejam os mais poderosos do mundo. Nós é que não vamos nessa conversa...

Não contribua para enriquecer cada vez mais os capitais estrangeiros que querem sufocar a indústria Nacional.

Compre sempre artigos nacionais e estará cooperando para o engrandecimento do Brasil.

"ELES NÃO USAM "BLACK-TIE"

A peça de Gianfrancesco Guarnieri abriu novos horizontes ao teatro brasileiro, nacionalizando-o definitivamente

IDIBAL ALMEIDA PIVETTA

S. Paulo, 3 de abril — E' o maior! E' o maior!.

Foi a exclamação que brotou de milhares de bôcas, naquela tarde ensolarada de domingo, em pleno Estádio do Pacaembu, após uma jogada verdadeiramente sensacional, artística do «mestre» Zizinho...

Ao meu lado, um senhor, idoso já, dêsse tipo de apaixonado do futebol que torce quietamente, nervosamente, mais com as mãos, apertando-as, esmagando-as do que com violentas expansões, — um senhor bem vestido, diga-se de passagem — levantou-se e sumiu lentamente no meio da multidão, rumo à porta da saída. Alguns minutos após, eis que de novo êle entra, pela mesma porta, e vem sentar-se de novo a meu lado, sempre sem desgrudar os olhos do quadrilátero verde onde as emoções sucediam-se a cada instante.

Não pude conter-me:

— Desculpe, mas o senhor saiu e logo voltou. Houve alguma coisa? Não está se sentindo bem?

— O homem olhou-me, estranhou a pergunta, sorriu paternalmente e disse:

— Ora, meu filho, depois de uma jogada daquelas do "Ziza", só saindo para comprar outro ingresso, o prêço do primeiro já estava pago.

Miguel, sãopaulino fanático, conhecedor até das preferências alimentares de cada jogador do São Paulo, cotucou-me, e cheio de respeito murmurou:

— Sabe quem é êsse "cara", aí do lado? E' o Desembargador J. Marques, o maior sãopaulino do mundo...

— • —

O primeiro impulso que se tem, após o primeiro ato, ou melhor, após o primeiro quadro de "Eles não usam "Black Tie" é de sair, voltar à acanhada bilheteria do "Arena" e pedir, meio envergonhado, outra entrada...

A poesia rescende a cada gesto, a cada frase. Esse ato inicial é mais uma mostra de que na favela, no morro, nos bairros operários, existe felicidade, existe compreensão e acima de tudo solidariedade humana... Nesse intróito, vislumbra-se apenas o motivo central da peça que é "o conflito entre duas formas de pensar": uma — a de Tião, o filho — com o mêdo sempre ameaçador da pobreza, do anonimato; outra — a de Otavio, o pai — consciente de seu papel como operário, vigoroso na defesa de suas idéias, e principalmente feliz ao lado de Romana, de Joãozinho e de toda a coletividade da favela, incrustada naquele distante morro carioca. Porém, a impressão predominante mesmo é a da poesia. O próprio cenário pobre dilui-se na linguagem simples e sincera dos personagens, no fundo musical batucado ao longe, nos gestos meigos dos noivos, na realidade dura do filho clandestino, na alegria sincera de Tião ao sabê-lo, e acima de tudo o romântico prosáico do "parque de diversões", nos filmes do Oscarito e na singeleza do "Tu gosta de eu?"

Depois, nos atos seguintes, tudo cheira a terra, a povo, a Brasil. Tudo é característico, é local, é nosso. Sentimo-nos como parte integrante da gente do morro, às voltas com os seus problemas, desejando, ardentemente, a a vitória da grêve do "seu" Otávio; acordando com êles extremunhados, alta madrugrugada, para a árdua jornada diária de trabalho; compondo também seus samba; e vivendo, vivendo com êles e como êles...

E ao lado dessa movimentação intensa, rara, muito rara numa peça nacional, que prende e atral do começo ao fim, contagiando todos os espectadores. Gianfrancesco Guarnieri traz uma mensagem de profundo sentido social, um grito de revolta, um brado angustiloso de alarma contra a nossa sociedade, exagerado talvez, mas sempre sincero, porque parte dêsse moço verdadeiramente genial como atôr, que agora, como autor, abre campos novos à dramaturgia nacional, fazendo-a sair dos ambientes sofisticados e semi-"snobis" em que a mantinham nossos autores para entrar definitiva e decisivamente — com a coragem que só a mocidade pode ter, desprezando tolos preconceitos — na verdadeira fonte de um teatro: o povo.

E esta crônica nasceu de uma necessidade de escrevê-la, da mesma necessidade que teve Guarnieri de escrever sua peça Nasceu do dever da juventude de cumprimentar a juventude; não de incentivar o autor, porque sua arte é, desde já, universal, e não precisa de incentivo, nem de elogios; mas de um orgulho imenso de ver um moço brasileiro, "um menino", como os espectadores chamam Gianfrancesco, acertar em cheio o caminho certo do verdadeiro teatro brasileiro... E a sua mensagem de fé, de poesia, de solidariedade e, sobretudo, de amôr. A finalidade principal de sua peça foi alcançada Gianfrancesco conseguiu impregná-la inteiramente de amôr, desse grande amôr que se dedica à nossa terra e à nossa gente.

"Problema de Café é Problema de Câmbio e Problema

(Conclusão da 2.ª pag.)

totum", pois êle é econômicamente simples, e a posição do Govêrno é a única aconselhável".

Adiantou que a produção excessiva, como a verificada na última safra, se entregue aos mercados consumidores, amedrontaria êstes e avilitaria os preços do produto, pelo que o Govêrno brasileiro, através de acôrdos assinados com outros países produtores, não só americanos como de outros continentes, procurou controlar a oferta, para manter em equilíbrio a procura.

O Ministro Alkmim pediu então permissão para ceder a palavra ao sr. Paulo Guzzo, presidente do I.B.C., que fêz breve exposição do que foram os acôrdos, detendo-se, principalmente, no assinado no México.

INICIO DO DEBATE COM A ASSISTÊNCIA

Os debates duraram três horas e mostraram a quase unanimidade de pontos de vista entre a numerosa assistência e o Ministro da Fazenda sôbre as linhas mestras da política do café, mormente no que ela tem de nacionalista.

A primeira pergunta foi feita por um estudante da Faculdade Nacional de Direito:

ESTUDANTE — Quais os motivos que impedem o Brasil de ampliar os seus mercados e vender café e outros produtos a todos os países, inclusive aos países socialistas?

MIN. ALKMIM — Esta pergunta me tem sido dirigida diàriamente. O Brasil quer vender. O govêrno brasileiro não se recusa a vender café para qualquer país do mundo, inclusive para a União Soviética. Mas é preciso também que êsse país queira comprar o nosso café. A dificuldade reside em que o café não é só uma bebida, mas um hábito. Até hoje o govêrno não recebeu nenhuma proposta da URSS para a compra de café. Em Buenos Aires, por ocasião da Conferência Econômica Interamericana, falei com representantes de todos os países do Leste europeu, inclusive com o Embaixador da União Soviética. Realizamos já regulares exportações de café para a Polônia, Tchecoslováquia e Iugoslávia. Se alguém nesta assembléia quiser encaminhar uma proposta de venda de café brasileiro à União Soviética, prestará um grande serviço ao Brasil.

Um estudante paulista que veio especialmente para o debate perguntou:

ESTUDANTE — Porque a política cafeeira do govêrno não inclui a propaganda do café na União Soviética e em outros países em que não há o hábito da bebida, pois do hábito depende o consumo e do aumento do consumo a elevação das exportações?

MIN. ALKMIM — O incremento da propaganda do café foi um dos objetivos da Conferência do Café, realizada no Rio de Janeiro, em janeiro passado, e já foi assinado Decreto estabelecendo a taxa de 25 cents por saca de café exportado, a fim de serem fornecidos fundos para a propaganda do produto. Quando tivermos os recursos necessários, pediremos ao Govêrno Soviético a autorização para fazer propaganda do café na União Soviética.

A seguir, o presidente da Associação Comercial de Marília, sr. José Roberto Alfiero, afirmou que andara mil quilômetros para ter a oportunidade de debater com o Ministro da Fazenda a política do café, já que os executores dessa política em São Paulo fogem do debate, ajuntou. Criticou a política cambial do café, dizendo que o chamado confisco cambial prejudica a lavoura, não destinando aos lavradores o resultado das exportações de café. Dirigindo-se ao sr. Paulo Guzzo, perguntou quanto paga o norte-americano por uma saca de café, tipo 4 Santos. 65 a 67 dólares, respondeu o presidente do I.B.C. E por quanto o Govêrno Federal vende êstes dólares produzidos por uma saca? indagou o sr. Alfiero. O valor dêste dólar é variável. Depende da necessidade governamental, respondeu o sr. Paulo Guzzo.

O estudante paulista, Paulo Menezes, da Escola de Administração de Negócios, em aparte, disse que todo aquêle que se coloca contra o confisco cambial estava contra o Brasil e contra a industrialização e o desenvolvimento econômico do país. E' verdade, disse, que se o dólar estivesse sendo pago aos lavradores a 150 cruzeiros, a situação seria bem interessante, mas é bem verdade que se o Govêrno não estivesse mantendo os preços do café, uma saca de café, na Bôlsa de Nova Iorque, não seria vendida a 72 dólares, e sim a 8 ou 9, e o lavrador, mesmo com o dólar a 150 cruzeiros, receberia muito menos dólares para importar os equipamentos de que precisa A assistência aplaudiu entusiàsticamente o estudante.

VEM AO DEBATE A DENUNCIA DE "O SEMANARIO"

ESTUDANTE PAULISTA — Sr. Ministro, o jornal nacionalista O SEMANARIO, em artigo assinado pelo sr. Epitácio Caó denunciou que três brasileiros tinham oferecido café na Bôlsa de Nova Iorque para ser entregue agora em abril, a 43 cents a libra-pêso, quando o Govêrno brasileiro luta para manter o preço de 50 cents; quais as medidas tomadas contra êsses especuladores? (A menção do nome de O SEMANARIO, a assistência deu uma estrondosa salva de palmas)

MIN. ALKMIM — (Sorrindo para o estudante) — Qual será o especulador que vai deixar o rastro de sua ação? Os regulamentos das Bôlsas impedem que se quebre o sigilo das negociações. Entretanto, faço um apêlo para que ajudem o Govêrno a identificar os especuladores. Uma vez identificados e comprovada a sua ação especuladora, eu os punirei, promoverei a responsabilidade de qualquer um dêles, esteja em que posição estiver.

Alguém perguntou, o que achava o Ministro sôbre a onda alarmista contra os preços do café. Respondeu o sr. Alkmim que "A campanha contra os preços do café faz parte de um movimento de entrave ao desenvolvimento nacional. No Brasil é que devemos combater esta campanha alarmista".

“Eles não usam “Black-Tie”

A peça de Gianfrancesco Guarnieri abriu novos horizontes ao teatro brasileiro, nacionalizando-o definitivamente.

Idibal Almeida Pivetta

O primeiro impulso que se tem após o primeiro ato, ou melhor, após o primeiro quadro de “Eles não usam “Black Tie” é de sair, voltar à acanhada bilheteria do “Arena” e pedir, meio envergonhado, outra entrada...

A poesia rescende a cada gesto, a cada frase. Esse ato inicial é mais uma mostra de que na favela, no morro, nos bairros operários, existe felicidade, existe compreensão e acima de tudo solidariedade humana... Nesse introito vislumbra-se apenas o motivo central da peça que é “o conflito entre duas formas de pensar”: uma – a de Tião, o filho – com o medo sempre ameaçador da pobreza, do anonimato; outra – a de Otávio, o pai – consciente de seu papel como operário, vigoroso na defesa de suas ideias, e principalmente feliz ao lado de Romana, de Joãozinho e de toda a coletividade da favela, incrustada naquele distante morro carioca. Porém, a impressão predominante mesmo é a da poesia. O próprio cenário pobre dilui-se na linguagem simples e sincera dos personagens, no fundo musical batucado ao longe, nos gestos meigos dos noivos, na realidade dura do filho clandestino, na alegria sincera de Tião ao sabê-lo, e acima de tudo o romântico prosaico do “parque de diversões”, nos filmes do Oscarito e na singeleza do “tu gosta de eu?”

Depois, nos atos seguintes, tudo cheira a terra, a povo, a Brasil. Tudo é característico, é local, é nosso. Sentimo-nos como parte integrante da gente do morro, Às voltas com seus problemas, desejando, ardentemente, a vitória da greve do “seu” Otávio; acordando com eles extremunhados, alta madrugada, para a árdua jornada diária de trabalho; compondo também seus sambas; e vivendo, vivendo com eles e como eles...

E ao lado dessa movimentação intensa, rara, muito rara numa peça nacional, que prende a atrai do começa ao fim, contagiando todos os espectadores. Gianfrancesco Guarnieri traz uma mensagem de profundo sentido social, um grito de revolta, um brado angustioso de alarma contra a nossa sociedade, exagerado talvez, mas sempre sincero, porque parte desse moço verdadeiramente genial como ator, que agora, como autor, abre

campos novos à dramaturgia nacional, fazendo-a sair dos ambientes sofisticados e semi-"snobis" em que a mantinham nossos autores para entrar definitiva e decisivamente – com a coragem que só a mocidade pode ter, desprezando tolos preconceitos – na verdadeira fonte de um teatro: o povo.

E esta crônica nasceu de uma necessidade de escrevê-la, da mesma necessidade que teve Guarnieri de escrever sua peça. Nasceu do dever da juventude de cumprimentar a juventude; não de incentivar o autor, porque sua arte é, desde já, universal, e não precisa de incentivo e nem de elogios; mas de um orgulho imenso de ver um moço brasileiro, "um menino", como os espectadores chamam Gianfrancesco, acertar em cheio o caminho certo do verdadeiro teatro brasileiro... E a sua mensagem de fé, de poesia, de solidariedade e, sobretudo, de amor. A finalidade principal de sua peça foi alcançada. Gianfrancesco conseguiu impregná-la inteiramente de amor, desse grande amor que se dedica à nossa terra e à nossa gente.

Referência:

PIVETTA, Idibal Almeida. *"Eles não usam "black-tie"*. O Semanário, Rio de Janeiro, Ano III, nº 106, 24-29 de abril de 1958, p. 10.

Outra Revelação

Tristão de Athayde

Ariano Suassuna foi a revelação teatral de 1957. É possível que a de 1958 seja Gianfrancesco Guarnieri. Um católico. Um marxista. Estamos em pleno século XX. E, dadas as condições do mundo moderno, ai de nós se assim não fosse. Pois nos países onde a política se serve da Fé e naqueles em que o marxismo se torna doutrina do Estado, perecem todas as liberdades e a arte se torna apenas uma ancila do Poder, o que representa a sua decadência e morte.

A peça do jovem Guarnieri, ontem revelação como ator, hoje como autor, "Eles não usam black-tie", está na linha do "realismo socialista" lançado por Gorki e patrocinado pelos Estados totalitários da esquerda. Mas é bem provável que seja criticado como "desviacionista" pelos zelotas da "linha justa", como houve católicos que acusaram Suassuna de herege e sacrílego. É que a peça de Guarnieri é profundamente humana e que o morro carioca, que toma por tema, como está em moda, não lhe é pretexto apenas para sustentar a tese da solidariedade de classe, mas acima de tudo para mostrar o drama da vida cotidiana dos seus habitantes, em suas diferentes particularidades pessoais, e a profunda marca de pureza dos seus sentimentos elementares. Acima de tudo a das mulheres. É, ao mesmo tempo, um tempo extremamente local do regionalismo carioca, como a mais universal das situações: o choque de duas gerações, o pai e o filho e o de duas mentalidades, a que sacrifica o amor ao dever e a que coloca aquele acima da solidariedade de classe.

A interpretação é magistral. Já estamos longe, felizmente, do tempo em que uma companhia teatral brasileira era um grande ator cercado de mediocridades. A Companhia do teatro paulista de Arena é de extraordinário homogeneidade e de uma naturalidade de interpretação que a coloca ao nível das melhores.

Ao contrário do nosso vizinho de mau humor, que se queixava da dureza dos toscos e apertados bancos em arquibancada, acho que aquela peça os exigia e aquela magnífica interpretação fazia esquecer toda evocação de poltronas ou ar condicionado... O teatro brasileiro é um fato.

Referência:

ATHAYDE, Tristão. Outra Revelação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 116, 22 de maio de 1958, Primeiro Caderno, p. 3.

teatro

HENRIQUE OSCAR

Um Grande Êxito Atual do Teatro Em São Paulo

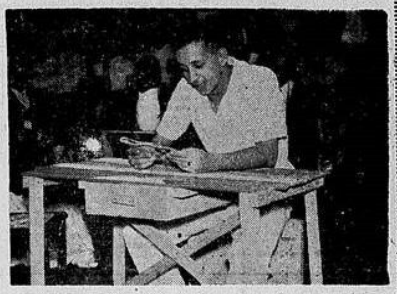
«Eles Não Usam Black-Tie» de Gianfrancesco Guarnieri

O Teatro de Arena de São Paulo comemorou seu terceiro aniversário de existência apresentando «Eles não usam black-tie» de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de José Renato, espetáculo com o qual o conjunto está obtendo o seu maior sucesso até hoje. O autor, que tem nesse original sua primeira peça representada, é um rapaz de vinte e poucos anos, filho do maestro Edoardo Guarnieri e que há tempos integra o Teatro de Arena como ator, tendo-se, inclusive, destacado muito em «Ratos e Homens» de John Steinberck, que o grupo apresentou há tempos no Country Club desta cidade, em récitas especiais para a Sociedade Teatro de Arte. A obra surpreende desde seu início pela fôrça inesperada que revela, uma poesia e uma autenticidade teatral impressionantes, que superam tôdas as falhas e fazem com que o espectador seja apanhado, dominado. Só posteriormente pode-se começar a esmiuçar o texto e então, se lhe encontram pontos fracos que, todavia, desaparecem diante do impacto produzido pela sua representação.

Em primeiro lugar há o próprio tema que, pelas suas componentes políticas e sentimentais, antes deveria causar resistências que seduzir. Numa favela carioca, pai e filho, operários de uma metalúrgica, se desentendem a respeito de uma greve que será levada a cabo com a total adesão do primeiro. O segundo, que se quer casar com uma jovem que vai ter um filho seu, acha mais acertado colocar-se do lado dos patrões, não só para garantir o emprêgo como conseguir melhorar de situação. A greve, porém, é um êxito e o pai e todos os outros repudiam o rapaz pela sua conduta. Até a futura mãe de seu filho, que não o acompanha quando êle é forçado a deixar o mórro. Emolduram êsse núcleo os subtemas da existência na favela, das dificuldades financeiras, dos problemas de vida do operário, etc..., dominando, porém, até o tema principal — o político, digamos assim — a história do amor do rapaz pela môça que vai ter um filho seu, de um lirismo forte, mas simples, espontâneo.

E é nesse tema, aliás, que encontramos a falha maior da história: parece-nos que jamais uma jovem abandonaria o futuro espôso, aquêle de quem já vai ter um filho, só porque êle assumiu esta ou aquela atitude política. O amor que a peça mostra entre ambos é daqueles que sobrepairam a qualquer paixão ideológica. Compreendemos que o jovem autor haja forçado êsse lado para dar maior ênfase à idéia social de sua peça. Mas nem assim conseguiu tornar êsse aspecto dominante, porque sua peça é acima de tudo uma história de amor, sendo essa, aliás, a razão de seu impacto, da emoção que causa no espectador. A êsse respeito, deve-se notar que o furador de greve não é visto pelo autor como um mero traidor, mas como um indivíduo que não tem outra solução para o seu caso, que não podia agir diferentemente, o que corresponde, é óbvio, à condenação das condições de vida que impõe tal atitude.

Quanto a estrutura pròpriamente dita da peça, ressente-se o seu segundo ato de uma dupla falha: não há progressão da ação dramática, nada nêle se acrescenta ao que já se sabe e é de proporções modestas, tanto do ponto de vista emotivo como de duração mesmo. Um seu segundo quadro, por exemplo, que é um curto idílio do rapaz e da môça, não parece ter muita razão de ser, destinando-se apenas a completar o ato. Há também a questão da linguagem. Admite-se que ela não reconstitua com muita fidelidade a dos morros cariocas, o que ainda é agravado pela maneira de falar paulista, tão diferente... Todavia, estamos sendo cada vez mais levados a entender que essa questão de fidelidade material, essa preocupação de reconstituição ou reprodução exata dos ambientes evocados nas obras dramáticas, não deve ser encarada com muito exagêro. O período das preocupações naturalistas já vai longe na história do teatro e se a arte dramática é tôda ela, em si mesmo, essencialmente uma ficção, um «faz de conta», parece até meio despropositado ficar-se exigindo uma autenticidade muito rigorosa no palco. O que se quer é uma sugestão, uma indicação, não só estilizada, mas às vêzes mesmo apenas simbólica do ambiente, sempre, naturalmente, que o que se sugere não indique contrário daquilo que se propõe.



Flávio Migliaccio numa cena de «Eles não usam black-ties», original de Gianfrancesco Guarnieri, o grande êxito atual do Teatro de Arena de São Paulo.

"Eles não usam "black-tie" por exemplo, não será muito autêntica, quanto a essa reprodução exata de uma favela carioca, será um mórro carioca estilizado, visto e reproduzido por artistas nos listas. No entanto, quanta emoção há ali! Quanta verdade teatral em tudo! Como aquela vida, aquêles problemas, aquêle ambiente e aquêles personagens nos tocam, precisamente por nos parecerem verdadeiros, teatralmente verdadeiros, é óbvio!... Mas seria injusto não reconhecer que a peça é também muito ajudada pela excelente encenação de José Renato. Optou êste por uma linha simples, direta, até certo ponto despojada, mas também corajosa e de uma representação franca, violenta, que poderia até mesmo chamar de realista. Todavia, tudo é feito com tal convicção, os atores estão tão seguros e eficientes, que até num gênero como a arena, em que a ilusão é tão mais difícil, tudo não só convence como até empolga...

Gianfrancesco Guarnieri e Miriam Mehler estão excelentes no casal jovem, cuja problemática é o cerne da peça. Ele muito convincente, preciso e ela com essas qualidades e no mesmo tempo lírica. José Sérber substitui Eugênio Kusnet no papel do pai do rapaz. Embora enfrentando o velho problema — drama de nosso teatro! — de ser um ator môço fazendo um personagem maduro, está igualmente muito satisfatório, do mesmo modo que Leila Abramo na mãe. Flávio Migliaccio está também muito bom no irmão mais môço, um tipo engraçado, cuja namorada é encarnada também com grande felicidade por Celeste Lima. Francisco de Assis é um compositor popular e sua linha de interpretação é, talvez, a mais próxima do verdadeiro habitante de mórro carioca, mas por isso mesmo destoa um pouco da dos outros... Milton Gonçalves, Riva Nimitz e Henrique César, em pequenos papéis, completam a distribuição dêsse quadro de gente que «não usa black-tie", frase de um samba de Adoniram Barbosa, que serve sugestivamente de título à peça.

José Renato pensa fazer uma temporada ainda êste ano no Rio, se conseguir uma sala onde instalar seu conjunto. A primeira peça a ser apresentada seria, naturalmente, «Eles não usam black-tie». Façamos votos por que êsse projeto se concretize, para que o público carioca possa conhecer êsse passo a mais, extremamente promissor, na linha da criação de uma verdadeira dramaturgia nacional.

RETIFICAÇÃO — Em nosso comentário sôbre «Vestir os Nus» de Pirandello, que o TBC apresenta em São Paulo e publicado anteontem, quarta-feira, saiu questões «pròpriamente efetivas» por afetivas e um trecho truncado que ficou incompreensível, onde diziamos que a distorção do espírito da peça, realizada pelo encenador, talvez a tivesse tornado mais acessível e «interessante» para o espectador comum, mas não correspondia às intenções do autor.

PRÓXIMO ESPETÁCULO DA COMPANHIA EVA TODOR

Depois de «Timbira», de Luís Inglêzias, que continua em cartaz no Teatro Serrador, a companhia «Eva e seus Artistas» encenará na casa de espetáculos da rua Senador Dantas a comédia húngara «Em guarda», de Clara Hatvany, sob a direção de Luís de Lima. No elenco estão, entre outros, Eva Todor, Ilka Soares, Jardel Filho e Edmundo Lopes. Eva prepara também uma peça para crianças, original de Lúcia Benedetti.

Os «Piccoli» de Podreca na América do Sul Em 59

A famosa companhia italiana de marionetes **Os «Piccoli» de Podreca**, tão conhecida entre nós, apresentou-se recentemente em Paris, no Teatro Champs-Elysées e depois realizou uma excursão à Espanha e Portugal. Agora participará do Festival Internacional de Música de Veneza, exibindo-se no teatro «La Fenice» e depois iniciará nova excursão pelo mundo, estando prevista uma apresentação em Buenos Aires em 1959. Esperemos que o Brasil esteja compreendido no programa...

«A USINA DOS MONSTROS»

Brian Donlevy & companheiros

Um ator americano (Brian Donlevy), em «science-fiction» inglêsa — eis a novidade de «Enemy From Space». Mas, evidentemente, é pouco, uma vez que Mr. Donlevy há muito perdeu o jeito de ator, e uma equipe secundária da cinematografia britânica, fazendo «science fiction» de inspiração espúria, não podia oferecer mais do que um «thriller» entre risível e de fundo interplanetário só por definição.

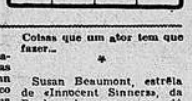
Donlevy é um cientista contratado pelo govêrno inglês para pesquisas interplanetárias. Um acaso fá-lo esquecer sua condição, para convertê-lo em detective (e a personagem, o Quatermass que êle interpreta, não passa, mesmo, disso). Num vilarejo afastado, faz uma descoberta de arrepiar os cabelos: pretensa usina de alimentos sintéticos, alimenta é monstros de outra esfera, aptos a destruir a humanidade. Coisas estranhas acontecem; pessoas das imediações vão à usina, e voltam esquisitas, com cicatrizes mais esquisitas, ainda; guardas armados ameaçam intrusos, etc... etc... O herói escapa de uma incursão perigosa, e relata o que viu às autoridades. Ninguém quer tomar providências, exceto um parlamentar, que por isso, paga caro. Quatermass não desiste, e, com um bando formado ocasionalmente, invade a usina, onde, utilizando seus conhecimentos especializados, põe fim ao perigo.

Na verdade, Val Guest, o realizador, limitou-se a dar movimentação fotográfica à intriga, mas nem assim conseguiu ser feliz. As situações têm muito mais de filme policial, que de ciência. Os atôres fazem o que podem. A história não ajuda.

*

«A USINA DOS MONSTROS» (Enemy Trom Epace), Hinds-United Artists (57), no Império. Direção: Val Guest. Produção: Anthony Hinds. Cenário: Val Guest e Nigel Kneale. Original: Nigel Kneale. Fotografia: Gerald Gibbs. Música: James Bernard. Elenco: Brian Donlevy (Quatermass), John Longden (Lomax), Sydney James (Jimmy Hall) Bryan Forbes (Marsh), William Franklyn (Brand), Vera Day (Shella).

COTAÇÃO: 1½ — sofrível. Ritmo: inexpressivo. Enrêdo: fraco. Fotográfica: cuidada. Interpretação: correta.



DA RANK

Calçando um par de pesadas botas, e vestindo calças sujas e manchadas, John Gregson aplicou um pouco de água de colônia em sua camisa, e deixou o hotel em Dublin, pela porta de serviço, rumo à lixeira. Ia trabalhar, frente às câmaras da Rank.

Gregson é o astro de «Rooney», comédia sôbre um lixeiro que é também eximio futebolista. A água de colônia na camisa, êle usa para «contrabalançar» o odor do local de trabalho».

Coisas que um ator tem que fazer...

*

Susan Beaumont, estrêla de «Innocent Sinners», da Rank, acha que o que dá maior atração a uma mulher é o que ela esconde, não o que revela. «E não só isso, mas também a maneira pela qual ela o esconde».

Susan iniciou sua carreira cinematográfica há três anos, e «Innocent Sinners» é a sua oitava película. Loura e de olhos azuis, antes de ser atriz era dançarina.

Da Warn

«AQUI só cabem os br Rangers) é o filme que tados Unidos a estrêla ka Choureau, num elenco li mes Garner e Andrea King, de William Wellman. Há qu Grande Guerra, Wellman p militar na qualidade de pil famosa Esquadrilha Lafayet algumas missões combinada migo encontrava-se, também drea, o tenente George And Fôrças Aéreas Francêsas. mãe de Andrea, a falecida rigia uma ambulância nas p quartel em que Wellman se ambos travaram bela amiza conheceu Barry pouco depo à França. Do matrimônio, que ficou órfã aos quatro de, pois seu pai morreu em teressante lembrar que We aventuras filmadas nessa pr ners, o que certamente ele dramático da película.

*

Elsa Maxwell, personalida sociais de Nova York, será comissão feminina que, em c ção Nacional Americana de ralisia Infantil, recepcionar em honra de Jack L. Warn Astória, quando lhe será en mio Humanitário», conferid

França Em Revista

PARIS — Porte des Lilas, famoso filme do realizador francês René Clair, obteve, no Festival Anual de Copenhague, o prêmio de «melhor filme europeu do ano». René Clair e Pierre Brasseur, principal intérprete do filme, foram laureados com o «Prêmio da Crítica Cinematográfica Alemã.

*

HOLLYWOOD — Um dos «Oscars» científicos da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood foi atribuído a uma empresa francêsa de ótica.

O invento premiado foi uma objetiva de fotografia cinemática focal variável de luminosidade igual à das objetivas de focal único. Os estúdios de Hollywood estão, presentemente, equipados com essa objetiva francêsa.

Recorda-se que distinção análoga foi atribuída, há oito anos, a outra firma francêsa, pela criação de uma câmara de 35 mms.

*

Claude Autan Lara, terminará, dentro em breve, a filmagem de «O jogador», extraído do romance de Dostoievsky, numa adaptação de Jean Aurenche, Francois Boyer, Gérard Philippe, Bernard Blier e Françoise Rosay são os protagonistas.

*

Brigitte Bardot assinou

RÁDIO e TV

MAG

JUVENTUDE E TELEVISÃO

AINDA nesta semana estive lendo um conto primoroso do «Mistério Magazine», de autoria de Dorothy Dunn, professôra de uma escola pública elementar, em S. Louis, nos Estados Unidos. No conto, são narrados os efeitos perniciosos dos programas de televisão que apresentam «gangsters» como super-homens, revelando seus métodos de roubo e desafio às autoridades. E Dorothy Dunn mostra a vida dolorosa de dois jovens colegiais sob a péssima influência moral dos tipos da TV, jovens que furtam, mentem, um dêles chega a matar, coisa triste. Na introdução do conto, o redator escreve o seguinte: «Sim, Miss Dunn sabe do que está falando. E tem um profundo conhecimento de um dos maiores problemas da América: a influência ambiente nas causas e proliferação da deliqüência infantil. Sua história saiu diretamente da fonte, ofertada pelos proprios meninos que são seus alunos num bairro agitado de S. Louis. Sua história é muito importante».

mente do Teatro Municip a ópera «A Fôrça do Des nos, de Verdi.

*

MEDITAÇÃO — De segu da-feira a sábado, a Rá Mundial apresenta «Medi ção» na palavra de Geral de Aquino, mensagem de e caridade à hora do «Ang lus».

*

AUDIÇÃO DAS NOIV — As sextas-feiras, atrav do programa das donas casa, Graciette Santana o rece pela Rádio Mundial audição especial dedicada noivas, às 12h35m.

ÓPERA — A Rádio quette Pinto transmitirá je, a partir das 21 horas, retamente do Teatro Muni pal, a ópera «A Fôrça do D tinos, de Verdi.

*

A BBC EM CIFRAS Calcula-se que atualmente por cento da população

teatro

HENRIQUE OSCAR

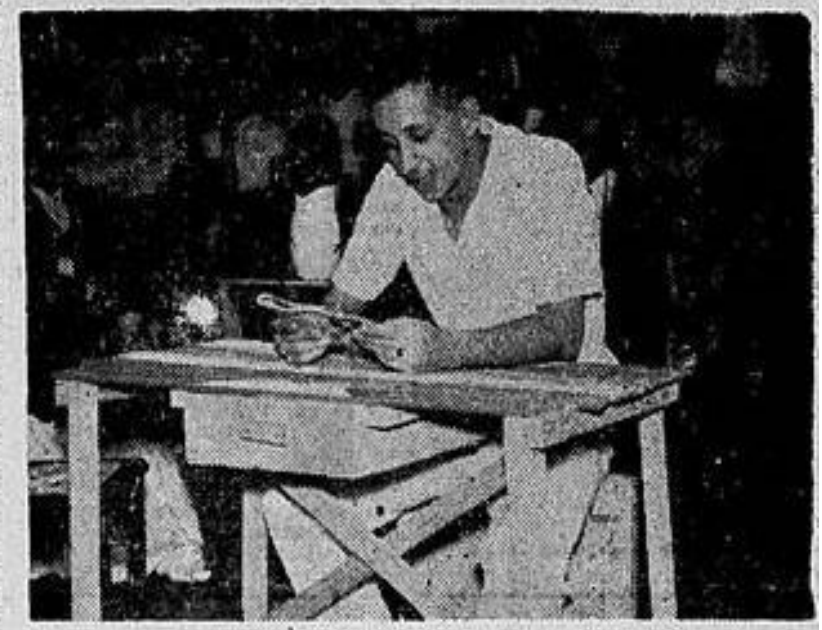
Um Grande Êxito Atual do Teatro Em São Paulo

«Êles Não Usam Black-Tie» de Gianfrancesco Guarnieri

O Teatro de Arena de São Paulo comemorou seu terceiro aniversário de existência apresentando «Êles não usam black-tie» de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de José Renato, espetáculo com o qual o conjunto está obtendo o seu maior sucesso até hoje. O autor, que tem nesse original sua primeira peça representada, é um rapaz de vinte e poucos anos, filho do maestro Edoardo Guarnieri e que há tempos integra o Teatro de Arena como ator, tendo-se, inclusive, destacado muito em «Ratos e Homens» de John Steinberck, que o grupo apresentou há tempos no Country Club desta cidade, em récitas especiais para a Sociedade Teatro de Arte. A obra surpreende desde seu início pela fôrça inesperada que revela, uma poesia e uma autenticidade teatral impressionantes, que superam tôdas as falhas e fazem com que o espectador seja apanhado, dominado. Só posteriormente pode-se começar a esmiuçar o têxto e então, se lhe encontram pontos fracos que, todavia, desaparecem diante do impacto produzido pela sua representação.

Em primeiro lugar há o próprio tema que, pelas suas componentes políticas e sentimentais, antes deveria causar resistências que seduzir. Numa favela carioca, pai e filho, operários de uma metalúrgica, se desentendem a respeito de uma greve que será levada a cabo com a total adesão do primeiro. O segundo, que se quer casar com uma jovem que vai ter um filho seu, acha mais acertado colocar-se do lado dos patrões, não só para garantir o emprêgo como conseguir melhorar de situação. A greve, porém, é um êxito e o pai e todos os outros repudiam o rapaz pela sua conduta. Até a futura mãe de seu filho, que não o acompanha quando êle é forçado a deixar o môrro. Emolduram êsse núcleo os subtemas da existência na favela, das dificuldades financeiras, dos problemas de vida do operário, etc..., dominando, porém, até o tema principal — o político, digamos assim — a história do amor do rapaz pela môça que vai ter um filho seu, de um lirismo forte, mas simples, espontâneo.

E é nesse tema, aliás, que encontramos a falha maior da história: parece-nos que jamais uma jovem abandonaria o futuro espôso, aquêle de quem já vai ter um filho, só porque êle assumiu esta ou aquela atitude política. O amor que a peça mostra entre ambos é daqueles que sobrepairam a qualquer paixão ideológica. Compreende-



Flávio Migliaccio numa cena de «Êles não usam black-ties», original de Gianfrancesco Guarnieri, o grande êxito atual do Teatro de Arena de São Paulo.

palco. O que se quer é uma sugestão, uma indicação, não só estilizada, mas às vêzes mesmo apenas simbólica do ambiente, sempre, naturalmente, que o que se sugere não indique contrário daquilo que se propõe.

"Êles não usam "black-tie" por exemplo, não será muito autêntica, quanto a essa reprodução exata de uma favela carioca, será um môrro carioca estilizado, visto e reproduzido por artistas paulistas. No entanto, quanta emoção há ali! Quanta verdade

que serve sugestivamente de título à peça.

José Renato pensa fazer uma temporada ainda êste ano no Rio, se conseguir uma sala onde instalar seu conjunto. A primeira peça a ser apresentada seria, naturalmente, «Êles não usam black-tie». Façamos votos por que êsse projeto se concretize, para que o público carioca possa conhecer êsse passo a mais, extremamente promissor, na linha da criação de uma verdadeira dramaturgia nacional.

mos que o jovem autor haja forçado êsse lado para dar maior ênfase à idéia social de sua peça. Mas nem assim conseguiu tornar êsse aspecto dominante, porque sua peça é acima de tudo uma história de amor, sendo essa, aliás, a razão de seu impacto, da emoção que causa no espectador. A êsse respeito, deve-se notar que o furador de greve não é visto pelo autor como um mero traidor, mas como um indivíduo que não tem outra solução para o seu caso, que não podia agir diferentemente, o que corresponde, é óbvio, à condenação das condições de vida que impõe tal atitude.

Quanto a estrutura pròpriamente dita da peça, ressente-se o seu segundo ato de uma dupla falha: não há progressão da ação dramática, nada nêle se acrescenta ao que já se sabe e é de proporções modestas, tanto do ponto de vista emotivo como de duração mesmo. Um seu segundo quadro, por exemplo, que é um curto idílio do rapaz e da môça, não parece ter muita razão de ser, destinando-se apenas a completar o ato. Há também a questão da linguagem. Admite-se que ela não reconstitua com muita fidelidade a dos morros cariocas, o que ainda é agravado pela maneira de falar paulista, tão diferente... Todavia, estamos sendo cada vez mais levados a entender que essa questão de fidelidade material, essa preocupação de reconstituição ou reprodução exata dos ambientes evocados nas obras dramáticas, não deve ser encarada com muito exagêro. O período das preocupações naturalistas já vai longe na história do teatro e se a arte dramática é tôda ela, em si mesmo, essencialmente uma ficção, um «faz de contas», parece até meio despropositado ficar-se exigindo uma autenticidade muito rigorosa no

dade teatral em tudo! Como aquela vida, aquêles problemas, aquêle ambiente e aquêles personagens nos tocam, precisamente por nos parecerem verdadeiros, teatralmente verdadeiros, é óbvio!... Mas seria injusto não reconhecer que a peça é também muito ajudada pela excelente encenação de José Renato. Optou êste por uma linha simples, direta, até certo ponto despojada, mas também corajosa e de uma representação franca, violenta, que poderia até mesmo chamar de realista. Todavia, tudo é feito com tal convicção, os atores estão tão seguros e eficientes, que até num gênero como a arena, em que a ilusão é tão mais difícil, tudo não só convence como até empolga...

Gianfrancesco Guarnieri e Miriam Mehler estão excelentes no casal jovem, cuja problemática é o cerne da peça. Ele muito convincente, preciso e ela com essas qualidades e ao mesmo tempo lírica. José Sérber substitui Eugênio Kusnet no papel do pai do rapaz. Embora enfrentando o velho problema — drama de nosso teatro! — de ser um ator môço fazendo um personagem maduro, está igualmente muito satisfatório, do mesmo modo que Leila Abramo na mãe. Flávio Migliaccio está também muito bom no irmão mais môço, um tipo engraçado, cuja namorada é encarnada também com grande felicidade por Celeste Lima. Francisco de Assis é um compositor popular e sua linha de interpretação é, talvez, a mais próxima do verdadeiro habitante de môrro carioca, mas por isso mesmo destoa um pouco da dos outros... Milton Gonçalves, Riva Nimitz e Henrique César, em pequenos papéis, completam a distribuição dêsse quadro de gente que «não usa black-tie", frase de um samba de Adoniram Barbosa.

RETIFICAÇÃO — Em nosso comentário sôbre «Vestir os Nus» de Pirandello, que o TBC apresenta em São Paulo e publicado anteontem, quarta-feira, saiu questões «pròpriamente efetivas» por afetivas e um trecho truncado que ficou incompreensível, onde dizíamos que a distorção do espírito da peça, realizada pelo encenador, talvez a tivesse tornado mais acessível e «interessante» para o espectador comum, mas não correspondia às intenções do autor.

PRÓXIMO ESPETÁCULO DA COMPANHIA EVA TODOR

Depois de «Timbira», de Luís Inglézias, que continua em cartaz no Teatro Serrador, a companhia «Eva e seus Artistas» encenará na casa de espetáculos da rua Senador Dantas a comédia húngara «Em guarda», de Clara Hatvany, sob a direção de Luís de Lima. No elenco estão, entre outros, Eva Todor, Ilka Soares, Jardel Filho e Edmundo Lopes. Eva prepara também uma peça para crianças, original de Lúcia Benedetti.

Os «Piccoli» de Podreca na América do Sul Em 59

A famosa companhia italiana de marionetes **Os «Piccoli» de Podreca**, tão conhecida entre nós, apresentou-se recentemente em Paris, no Teatro Champs-Elysées e depois realizou uma excursão à Espanha e Portugal. Agora participará do Festival Internacional de Música de Veneza, exibindo-se no teatro «La Fenice» e depois iniciará nova excursão pelo mundo, estando prevista uma apresentação em Buenos Aires em 1959. Esperemos que o Brasil esteja compreendido no programa...

Referência:

OSCAR, Henrique. Um Grande Êxito Atual do Teatro em São Paulo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, nº 10.895, 23 de maio de 1958, Primeira Seção, p. 14.

Gente, teatro, arena

Miguel Borges

Hoje, às 21 horas, estréia no Rio o Teatro de Arena de São Paulo, inaugurando a casa que a Sociedade Teatro de Arte construiu na Rua Siqueira Campos, 143. "Êles Não Usam Black-Tie" abrirá a temporada, que constará de três peças: além da já mencionada, que é de Gianfrancesco Guarnieri, serão levadas "Chapetuba Futebol Clube", de Oduvaldo Vianna Filho, e "Gente como a Gente", de Roberto Freire.

A crítica teatral tem sido unânime em ver nesse grupo a esperança de um teatro brasileiro superior, ligado aos problemas de nossa realidade humana e social.

GENTE

O que mais impressiona nos rapazes do Arena é o calor humano com que se dedicam a seu trabalho. Sua posição é por excelência antiformalista, isto é, êles não se deixam envolver pelos preconceitos que geralmente minam a vitalidade do intelectual. Não há nêles resíduo de interêsse lúdico pelo teatro. Êste não é para êles uma atividade onde aplicar energias existenciais que buscam exprimir-se de algum modo, funcionando como desafôgo psicológico. Seu objetivo não é pertencerem à sociedade em posição de destaque, gozando de bom "status". Consagrarem-se como autores, diretores ou atores não é a motivação básica de seu comportamento. Antes, êles se preocupam com o significado humano do teatro e com sua função social.

Há nesses jovens uma profunda maturidade, no sentido de que sua juventude é submetida a uma constante autocrítica. Seus esforços são desenvolvidos com o empenho de quem tem uma missão a cumprir. Mas não se nota nessa compensação o menor vestígio de romantismo ou estrelismo. Autocrítica, análise mútua e disciplina são as principais características do grupo.

— Nossas peças passam por várias versões antes de serem levadas ao palco. O texto é lido, discutido e modificado pelo autor de acôrdo com as conclusões que o debate vai estabelecendo. Êsse trabalho é feito tanto sôbre o aspecto ideológico da peça como sôbre a sua parte técnica, os dois, naturalmente, entrosados.

Quem fala é Oduvaldo Viana Filho, autor de "Chapetuba F. C.", e um dos dirigentes do movimento, ao lado de Nelson Xavier, Augusto Boal e José Renato. As discussões a que êle se refere passam-se no Seminário de Dramaturgia, que se realiza semanalmente sob a direção de Augusto Boal. Êsse seminário constitui exemplo característico da mentalidade reinante no Arena. A obra deixa de ser trabalho individual, obra milagrosa de inspirações e talentos pessoais, para tornar-se produto de uma equipe organizada e consciente. Longe de coibir a liberdade do autor, êsse procedimento amplia suas possibilidades, desvendando-lhe aspectos do problema que lhe haviam passado despercebidos.

TEATRO

— Queremos fazer um teatro de problemas, e de problemas brasileiros — diz Nelson Xavier, que no momento está escrevendo uma peça sôbre a juventude de Copacabana.

Essa preocupação constitui assunto constante nos debates do grupo. Sua opinião é que o teatro precisa deixar de ser atividade de elite, circunscrita a certos círculos, voltando-se para o povo. Sua linha geral é a que já foi traçada por Brecht: teatro voltado para os temas sociais; abordagem dos problemas do homem como ser político; estudo do ser humano em seu condicionamento histórico. Sente-se no grupo uma salutar tensão ideológica, no sentido de uma definição entre o drama psicológico, na orientação geral de dramaturgos como Strindberg, Pirandello (sintoma da crise a que chegou o psicológico no drama), o Tennessee Williams de "Uma Rua Chamada Pecado" (talvez o único trabalho dêsse autor a se tornar válido pela densidade), e o teatro ideológico, brechtiano. Êste tenta propor problemas, debater idéias, estabelecendo entre a peça e o espectador uma relação em base lógica, procurando objetivar problemas e soluções, e não uma aproximação emocional, de identificação psicológica.

Parece-nos que a tendência marcante do Arena é no sentido da vitória final da idéia sôbre a emoção, concretizada num teatro participante onde todos os elementos (enrêdo, personagem, interpretação, direção) se integrem numa abordagem lógica de problemas objetivos.

ARENA

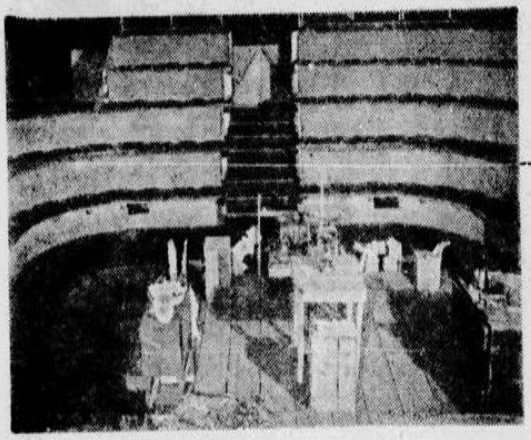
Todos os jovens componentes do grupo têm a história de suas vidas ligada ao teatro. Reunidos finalmente no Arena, encontraram aí o meio ótimo para suas tentativas.

O Arena começou de modo tradicional, encenando espetáculos de autores estrangeiros, cultivando um teatro ora diletante, ora superficial. Data de dois anos o emergir da consciência que ora tende a crescer entre êsses jovens autores, diretores e atôres. Hoje, existe em tôrno dêles o reconhecimento de que se dedicam a uma tarefa importante para o teatro do Brasil e do mundo. Um teatro voltado para o homem da época atual, em suas necessidades e perplexidades.

"BLACK-TIE"

Lélia Abramo e Flávio Migliacci

BARRACO



Cenografia de "Black-Tie"

Referência:

BORGES, Miguel. Gente, teatro, arena. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano XI, nº 2.964, 10-11 de outubro de 1959, Tabloide, p. 14.

Êles não usam Black-Tíe

O homem que fura greves é o herói de "Êles Não Usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri, estreada pelo Teatro de Arena de São Paulo. O autor dá-lhe motivos que todos podem compreender, com que podem simpatizar. O jovem não confia na greve. Sabe que os patrões farão subir o custo-de-vida, caso cedam aumento aos operários. E quer casar-se — sua noiva já espera um filho seu — ter estabilidade, não quer correr riscos. Guarnieri vai além. O protagonista sonha como capitalista. A condição de operário, de pobre, lhe repugna. Pensa em viajar, em livrar-se da miséria, em passar da condição de explorado para a de explorador — isto não é dito, mas está implícito na situação social da peça.

Seu pai lidera os operários que visam ao bem-estar coletivo, sacrificando-se pessoalmente. Defende uma idéia. E esta idéia, êle deixa claro, tem pouco que ver com as mistificações ideológicas dos intelectuais do proletariado. Decorre de uma experiência específica de miséria, e não de jogos teóricos. O velho atira no chão o jornal da classe, não escondendo seu desprêzo.

Êstes os têrmos da equação. Guarnieri, como em "Gimba", posteriormente, coloca as personagens num morro do Rio. Em "Êles Não Usam Black-Tie", entretanto, a componente social predomina. Na outra peça, os elementos idílicos e psicológicos — simbolizados pelo culto do mito do malandro, pelo realce da musicalidade do morro, a par da decomposição psicológica do herói — igualavam-se no texto à crítica social, sem conseguir fundir-se num todo. Aqui, ouve-se um violão no fundo, que canta as belezas do sofrimento, mas está em surdina. E é só. O mêdo de "Gimba" é o mêdo de "Tião", mas o primeiro transcendia a trama, ia aos extremos da solidão do homem moderno, independente do sentimento de classe. Aqui, Tião tem os olhos postos na condição humana, sua e de sua gente, que não consegue conciliar. "Gimba" era Guarnieri num crescendo de ambição. "Black-Tie", mais simples, é mais explícita.

O elemento dinheiro, que era insuficiente em "Gimba", por exemplo, permeia "Black-Tie" de cabo a rabo. Está sempre presente nas conversas, desde discussões sôbre o salário mínimo, e o preço da lavagem de roupa — implícito no número de sorvetes que a namorada do herói sorveu, no custo das entradas de cinema para ver "Oscarito", etc.

O espectador entra no barraco e aprecia a luta pela subsistência, em seus rudimentos. A poesia dramática em "Êles Não Usam Black-Tie" não está só nos diálogos. Está no pai de família curvado sôbre o fogão sórdido, no rosto de um negro semi-iluminado por um refletor, no corpo de um menino deitado no chão, envolto em cobertas; em suma, na contemplação dos acontecimentos. Guarnieri consegue envolver-nos na luta primária de suas personagens pela sobrevivência, também pela valorização factual do ambiente. O ato de lavar-se, de tomar café, de beber cachaça — coisas que não notamos do nosso ponto-de-vista — são redescobertos, assumem a importância de nossos próprios problemas. Nós nos irritamos quando não há pão para os operários comerem pela manhã, ainda que nós também não comamos pão por outros motivos, ou ainda que, na trama, essa falta fôsse acidental. O fato é que o público começa a ansiar pelo bem-estar daquela gente, a temer seus conflitos. Duvidamos que qualquer burguês na platéia, enquanto estava no teatro, não desejasse que a greve fôsse bem sucedida. Essa é uma das fôrças de Guarnieri como dramaturgo.

MAS a importância do texto não se limita ao talento do autor para o realismo. O tema de "Êles Não Usam Black-Tie" é a responsabilidade moral do indivíduo pelos seus atos. A atitude de "Tião", em furando a greve, nos é justificada do ponto-de-vista humano. Qualquer um de nós, em suas condições, poderia fazer o que êle fêz. Guarnieri, ao contrário dos panfletários, não transformou o fura-greves num vilão de melodrama. A questão é entre confôrto pessoal, o direito de viver bem do indivíduo, e a responsabilidade que êle tem para com suas idéias, suas convicções éticas, com o bem-estar de seus semelhantes. O autor dá corda aos dois extremos, ao do filho que rompe a psicologia de grupo — como certos filhos sempre fizeram desde a pré-história — e a do pai, do líder do grupo. E a peça termina com a mãe-de-família, em lágrimas ante a separação entre seu homem e seu filmo, na mesma rotina de miséria que é a constante de sua vida. O drama nos é apresentado em sua inteireza. As personagens fazem sua escolha. O público que faça a sua.

Não é possível ver "Êles Não Usam Black-Tie" sem pensar na situação do país em que vivemos, e na do teatro brasileiro em particular. O dilema de "Tião" é, em microcosmo, o que confronta os líderes da nação, e que se reflete no povo. O Brasil, pela primeira vez na história, reconhece em si próprio um destino de desenvolvimento, cujos têrmos são claros, inequívocos. Um destino que exige sacrifícios de todos, que exige o abandono de atitudes e confortos, que são o brazão da classe dominante há muito tempo. A massa anônima sempre estêve por baixo e continua assim. O conflito é de cúpula. Está impresso nos jornais que lemos, na escôlha de conduta que efetuamos, na decisão de identidade que nos oprime dia a dia.

OS reacionários, os que desejam manter o estado de coisas vigente, têm apenas um argumento: o da corruptibilidade da natureza humana — o que é, por falar nisso, uma confissão inconsciente de culpa, de participação nessa corruptibilidade — a acusação de insinceridade nos propósitos dos progressistas. Todo aquêle que deseja romper as múltiplas crostas de colonialismo que nos envolvem, leva a pecha de desonesto. Assim, como existem negocistas na Petrobrás,

a Petrobrás é prejudicial. Um exemplo basta. A paucidade dêsse argumento, a confusão entre a validade de uma idéia com as fraquezas de *alguns* dos homens que a executam, não resiste à menor análise.

"TIÃO" está certo quando diz que a greve não vai resolver coisa alguma de imediato, pois os preços vão subir e os salários voltarão ao que eram. Mas o que fazer, então, cruzar os braços, passar-se para os exploradores? É o que êle tenta fazer se justificando até o fim. A mensagem de Guarnieri é que o dia em que "Tião" compreender a essência de sua condição, em têrmos ético-políticos, essa condição poderá ter fim. É verdade que a fraqueza dos grevistas em "Êles Não Usam Black-Tie" não foi suficientemente explorada pelo autor. Êle deveria ter usado o argumento dos reacionários, citado e dramatizado os pseudo-proletários que vão beneficiar-se da greve — existe a menção dos "pelegos", mas não está desenvolvida. O drama ganharia em complexidade, por exemplo, se t o pai de "Tião", através de sua atitude desassombrada, visasse também a um lucro próprio. Pois êste conflito entre idéia e apetite pessoal atinge a todos. Negá-lo é falsificar a psicologia humana. E a sua existência é que dá validade dramática às idéias progressistas que vão se impondo.

"Êles Não Usam Black-Tie" é representado dia a dia no teatro brasileiro, em ensaios, em colunas de jornais, em conversas de bar. "Tião" reina nêsse subúrbio cultural, mas não tão soberanamente como no passado. Nossas companhias e nossos profissionais têm mêdo como êle, também não vêem por que sacrificar seu confôrto pessoal e suas carreiras, que podem desenvolver descendo ao gôsto convencional, ao culto do elogio mútuo, etc. Como "Tião", falta-lhes uma consciência ideológica que lhes transcenda as individualidades. Daí se conformam, silenciam, não ouvem os gritos de "traidor" dos poucos grevistas que existem entre nós. Suspeitam, também, que êsses grevistas ou são ingênuos, ou têm algum propósito escuso por trás de sua atitude. É uma defêsa natural. Suas fileiras engrossam, dia a dia. E ainda que aceitem a tese dos grevistas; em princípio, acham que no plano prático a razão é sua. Apontam as deficiências econômicas do teatro, sua íntima conexão com a situação econômica do país, com o nível cultural do povo, etc. — temas que tantas vêzes temos discutido aqui. Para que lutar sòzinho? Ninguém, ou muito pouca gente, quer ser "o que se sacrifica". Como "Tião", o teatro brasileiro precisa sair de seu casulo de individualismo. E o Teatro de Arena de São Paulo é uma prova de que isso pode acontecer.

O espetáculo de "Êles Não Usam Black-Tie" deve atordoar o público a princípio. O público, acostumado ao teatro formal, primàriamente imitativo da família TBC, acostumado a identificar a reluzente vedeta entre os meros atores, ao "faz-de-conta" dentro do "faz-de-conta" — a melhor definição possível da família TBC — deve ter um choque ao entrar na Arena da Cidade de Copacabana. Os atores parecem seres humanos. Não trouxeram o camarim consigo para a cena. Nenhum dêles reluz, ou assume o ar de quem tem certeza de ser o motivo por que o público está presente.

ESSA humanidade é uma prova de que a humanidade existe ainda, coisa de que o crítico de teatro, no exercício de sua profissão, tende a duvidar sèriamente.

O espetáculo tem defeitos. Oduvaldo Viana Filho carrega nos acessórios da caracterização, a ponto que, algumas vêzes, sua emoção, sempre genuína, fica soterrada em trejeitos. Mas êle é o "Tião" perfeito em concepção. Sentimos o seu esfôrço por pensar, parte integrante da personagem — isto, num teatro em que quase ninguém pensa, é uma lição em humildade, o têrmo mais abusado pelos demagogos de teatro, que vivem contraditòriamente a proclamar sua humildade — os diversos choques íntimos entre o indivíduo que toma uma decisão contrária aos interêsses do grupo de quem deseja a estima e a consideração; sua ternura pela noiva-amante, a camaradagem infantil do moleque carioca — está tudo lá. Também Lélia Abramo, a mãe, parece demasiado *bem* para o morro. Seus braços bem cuidados, seu rosto etc., traem uma condição que não é de pobreza. Mas a atriz comunica a rudeza da personagem, que é exterior e interior, parte da vida que leva, mesclada de um senso de clã, de ternura para com seus familiares e amigos. A caracterização se equilibra e se transmite em seus contrastes.

Xandós Batista, o pai, não tem problemas. Êle é o operário, não representa o tipo, de forma exterior, como vemos habitualmente. Sua agressividade, o manifestar de suas opiniões, parecem congênitas no ator. É verdade que êle, como todo o elenco, aliás, tende a perder o contrôle da respiração nas gritarias. No afã de conseguir autenticidade de caracterização, êsses atores evitam recursos técnicos como crescendos de voz, por exemplo. É também verdade que acadêmicos e maus histriões converteram êsses recursos em estereotipias. Mas um crescendo de voz pode fluir orgânicamente de uma composição, sem comunicar artificialismo.

A direção de José Renato mantém a autenticidade de interpretação e deixa claro o tema da responsabilidade moral. Poderia desejar-se um maior aprofundamento de certas relações, como a do pai e da mãe, cuja afeição não fica tão evidenciada como a de "Tião" e a noiva, por exemplo. Mas essas insuficiências não diminuem a excelência do espetáculo. O Arena, em sua pesquisa, ainda tem que aprender a "segurar", a bem acabar, a verdade de sentimento que encontrou.

Os atores restantes, Vera Gertel, Flávio Migliacio, Dirce Migliacio, Henrique Cesar, Francisco de Assis, Riva Nimitz e Milton Gonçalves, acompanham os já mencionados. Sente-se em todo funcionando, sem discordância de partes. Olha-se para Vera Gertel ou Flávio Migliacio, e seus tipos humanos, ela só preocupada em manter um mundo afetivo e descobrindo penosamente outras realidades; êle, o moleque, um misto de ingenuidade, bom humor e pré-ironia, e tem-se uma visão variada e irrecusável de humanidade. O interêsse de tudo isso se estende aos petrechos de cena, à camisa berrante de Francisco de Assis.

"Êles Não Usam Black-Tie", peça e espetáculo, constitui um marco na história do teatro brasileiro.

Referência:

FRANCIS, Paulo. Eles Não Usam Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.588, 13 de out. de 1959, p. 6.

Líberdade e Black-Tíe

Teatro

Paulo Francis

O crítico Paulo Francis, nesta coluna, estabeleceu o sentido total de "Êles não usam Black-Tie", de Giafrancesco Guarnieri, que o teatro de Arena de São Paulo está apresentando no Rio de Janeiro. Mas os problemas componentes desta peça não se esgotam com tanta facilidade. As linhas política, lírica e psicológica que compõem o todo exigem um trabalho mais especificado e minucioso para que sejam repostas em sua inteireza. Não pretendemos, nem podemos, realizar aqui e agora êste trabalho. Mas um problema ressalta desde logo do todo a que pertence e sôbre êle temos alguma coisa para dizer.

A base marxista de "Êles não usam Black-Tie" é óbvia. Os menos letrados em filosofia materialista poderão constatá-la com a maior facilidade. Mas se esta base é fàcilmente reconhecível não é, necessàriamente, primária. Muito pelo contrário. Há muito que Guarnieri demonstrou a sua ambição e a sua qualidade. Não se trata de um panfletário menor, um subengajado, como tantos nesse país. Não se atém a fórmulas predeterminadas. Isto lhe confere uma liberdade para criar raramente encontrável em escritores comprometidos. E baseado nela Guarnieri levanta a estrutura poderosa de sua dramaturgia, apenas iniciada com "Black-Tie" e "Gimba".

Os que consideram o espetáculo do Arena como a representação apenas de problemas humanos, conferindo-lhes o seu sentido restrito e comum, cometem um êrro palmar de interpretação. Êles existem na peça, e colocados de tal maneira, que impregna o superproblema de uma dimensão maior. Mas o conflito não se limita a êles. Transcende as linhas da problemática individual para penetrar no campo da luta de classe. E com êle surge o problema dos dois conceitos, fundamentais na filosofia marxista, de necessidade e liberdade.

Desde os neo-kantianos que o conceito de liberdade vem contraposto ao obstáculo a ser vencido. A idéia de uma liberdade total, superior e transcendental, acima de tôda uma valoração ético-política, ficou esquecida. Liberdade é hoje limitada e condicionada pela necessidade. Os dois se completam e se fazem um só. Para Hegel necessidade e liberdade fundem-se numa mesma ação. Dêle os marxistas retiram as suas bases com relação ao problema. Para êles a liberdade nada mais é do que a expressão subjetiva de uma necessidade objetiva. Todos os bons pensadores marxistas estão acordes com relação ao problema. Do campo individual para o social, em termos de classe a conceituação não se altera. Mas embora mantenha-se inalterada em seu fundamental esta conceituação ganha novas componentes que a tornam mais complexa. E êste problema em tôda a sua aguda dramaticidade compõe o conflito primordial de "Êles não usam Black-Tie". Voltaremos ao assunto para estabelecer a posição do problema dentro do contexto da peça. (Êste artigo é de Cláudio Melo e Sousa — P. F.)

Referência:

MELLO E SOUSA, Cláudo. Liberdade e Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.589, 14 de out. de 1959, p. 6.

Líberdade e Black-Tíe (2)

Teatro

Paulo Francis

HEGEL, "A Ciência da lógica": "a necessidade se converte em liberdade não porque desapareça mas porque a sua identidade, interna até então, manifesta-se finalmente". Tôda a filosofia marxista adota essa posição hegeliana. Com ela o problema da liberdade do homem envolvido por uma classe fica determinado mas não fica solucionado. A solução depende de uma outra, maior, e que é a base do conflito fundamental com o qual o homem se debate. Com êle tôda a sociedade. Se o homem, ideològicamente condicionado, é a unidade e o todo, a uma vez, da classe em que se situa, a sua liberdade é uma liberdade de classe. O livre-arbitrio fica reduzido em seu campo a escolhas que não compreendam relação. Fica pois reduzido a atividades, e empregamos aqui atividade no sentido literal, de ação objetivada, unilaterais.

Na fase atual do processo brasileiro, determinadas classes, especialmente a classe operária, começam a ganhar uma dimensão maior. Isto é inevitável na medida em que o papel que lhes cabe se acentua em importância para a dialética histórica. Assim sendo o homem pertencente a esta classe terá que abrir mão, necessàriamente, de suas exigências pessoais até que a situação, que o conflito maior deflagra, esteja solucionada, ou, pelo menos, bem encaminhada para uma solução. Não podendo fugir às ligações com o grupo e, portanto, com tôda a problemática econômica em que êste grupo se debate, o homem só será livre dentro dêle no momento que transformar as necessidades gerais em necessidade individual. E assim caracterizadas ideològicamente as suas exigências pessoais, que entram em conflito com o interêsse maior, acarretarão uma total impossibilidade de relacionamento harmônico.

ESTA imposição parece ser, felizmente, transitória. Embora os exemplos das sociedades socializadas do mundo moderno não corroborem muito para uma expectativa otimista, e a previsão de Orwell também não dê margem a uma esperança fundada, o problema tenderá necessàriamente que tender para uma solução. Este tipo de preocupações pode não ter, como pretendem alguns, uma importância maior quando contrastadas com o que se conhece do Tempo e do Espaço, ou com a realidade total. A existência do mundo em si só pode interessar a uma outra entidade completa em si mesmo, mas não ao homem para quem a realidade é uma realidade de relação.

Essas especulações surgem do problema central de "Eles não usam Black-Tie", que o Teatro de Arena de São Paulo está apresentando ao público do Rio de Janeiro. Esta peça é um dos acontecimentos mais importantes para o teatro brasileiro. Já dissemos a mesma coisa com relação a "Gimba", do mesmo autor, e tornamos a repeti-la agora. Em "Black-Tie", o conflito surge quando Tião para resolver o seu problema pessoal se insurge contra a sua classe. Para os seus companheiros não importa a idéia que Tião tenha sôbre a viabilidade ou não de seu único instrumento legal de reivindicação. Êste instrumento, a greve, tem que ser apoiado, como exigência mesma de sobrevivência. Há uma cadeia causal dos problemas que os personagens da sociedade reproduzida por Guarnieri apresentam. Há uma condição primeira, cuja anti-humanidade tem de ser superada e resolvida. Depois de resolvida e dentro dela as outras reivindicações poderão encontrar exequibilidade. "Black-Tie" não apresenta soluções. Expõem, dramàticamente, o problema, que no mundo de hoje, é a única forma honesta de comportamento. O PUBLICO DO DISTRITO FEDERAL NÃO DEVE DEIXAR DE COMPARECER AO ESPETACULO DO TEATRO DE ARENA. (Êste artigo foi escrito por Cláudio Melo e Sousa. — P. F.)

Referência:

MELLO E SOUSA, Cláudo. Liberdade e Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.591, 16 de out. de 1959, p. 6.

Black-tíe e black-tíe

Teatro

Paulo Francis

ASSISTI por duas vêzes, e espero fazê-lo ainda uma vez mais, o espetáculo do Teatro de Arena de São Paulo. Sôbre a qualidade de texto e espetáculo a nossa opinião, minha e de Paulo Francis, já é bastante conhecida pelos nossos leitores. Não pretendo fazer agora nenhuma nova descoberta que tivesse passado despercebida às atenções mais agudas. Quero apenas constatar um fato, que pode parecer simples, óbvio mesmo, à primeira vista, mas que implica numa série de componentes culturais que merecem ser trazidas à público.

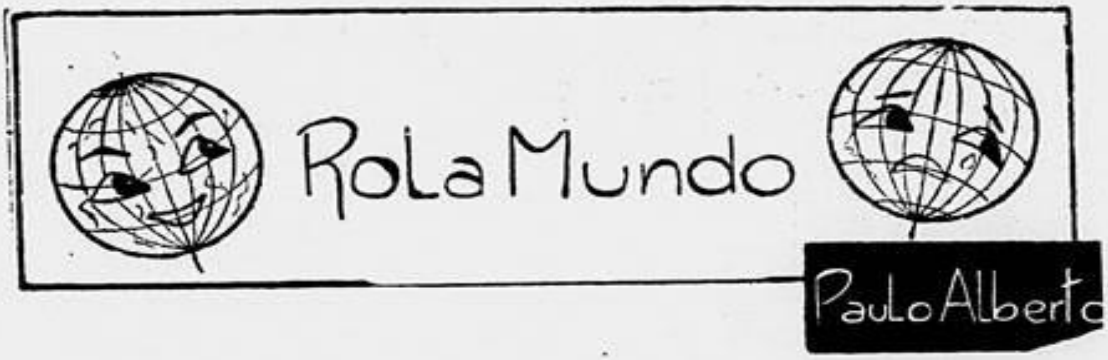
"Êles não usam Black-Tie" é uma peça de Teatro popular. Aviso desde logo aos mesquinhos ou aos incapazes, que o têrmo teatro popular não contém nenhuma depreciação qualitativa. Muito antes pelo contrário. A base ideológica da peça e, portanto, a sua implicação cultural determinada, limita o campo de ação de "Black-Tie". A camada de opinião sôbre a qual Guarnieri pretende influir é caracterizada. Êle mesmo o confessa na apresentação que escreveu para o programa. O ideal do autor é o de levar as suas obras para as fábricas, para as grandes concentrações operárias, onde a possibilidade de comunicação dos problemas agitados será maior em certo sentido. Isto não acarreta em abastardamento ou limitação. A humanização tentada de certos problemas reduzidos a uma estereotipia decadente, pelo que se fêz, e se faz, de pior em matéria de literatura "engagée", recoloca os conflitos sociais em que o homem se envolve num plano de criação positiva. É mais do que justo, portanto, que se os leve para aquêles que estão recriados na peça com o objetivo de provocar dentro dêles um esfôrço de conscientização cuja importância para o processo revolucionário não precisa ser refrisada.

O público que tem assistido a "Êles não usam Black-Tie" é o de classe média no mínimo. Os que usam, freqüentemente, "black-tie" lá têm comparecido, também. As opiniões em geral têm sido de um entusiasmo surpreendente e comovedor. Os compromissos de tôda ordem que as classes abastadas possuem com a história moderna são bem conhecidos. A falta de visão da problemática humana, em seu sentido total, é também um fato irrecusável. A receptividade que esta peça de Guarnieri vem obtendo dentro dessa classe comprova a extensão de sua grandeza.

Os motivos de ordem psicológica e cultural que podem explicar essa receptividade são extensos demais para se confinarem no espaço de hoje. Pretendemos levantá-los em próxima oportunidade. (Êste artigo foi escrito por Cláudio Melo e Sousa. — P. F.)

Referência:

MELLO E SOUSA, Cláudio. Black-Tie e Black-Tie. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXXII, nº 9.598, 24 de out. de 1959, p. 6.



Êles Não Usam Black-Tie

«ELES não usam Black-Tie» é um marco na história do teatro brasileiro!» Não sei quem o afirmou em sua crônica teatral. Nada mais certo e apropriado para um grupo que, além de fazer teatro sério, imaginem, em pleno Brasil, possui um laboratório experimental de teatro no qual se estuda com profundidade as peças e todos os detalhes da interpretação. O grupo de arena de São Paulo pode levar uma peça que seja um marco no teatro brasileiro justamente por isso: é estudioso e honesto.

Minha opinião aqui não é a de um critico teatral. E' a de um espectador que pôde ver entre emocionado e deslumbrado uma peça essencialmente brasileira levada por um elenco primoroso. A peça de Gianfrancesco Guarnieri não é brasileira porque apresenta as coloridas faces de nosso cenário. Seu nacionalismo não é formal, mostrando, retratando apenas a poesia imensa do morro. Êle é intrinsecamente nacional. Não é só o morro que nos aparece. E' êle e sua ambiência. E' êle com o brado social que assusta as elites e as faz pensar. Não é o tipicismo de um Orfeu da Conceição com o samba, a côr, e a poesia imediata da favela. E' uma situação na qual tudo isso entra como conseqüência (na concepção teatral) e como causa, na origem e na intenção da obra. Seus personagens não são mero retrato tornado lirico, mas representam a poesia muito maior da pessoa humana, encarada e valorizada como tal, surgindo em sua integralidade em qualquer ambiente. A própria solução da peça não é a de um ideólogo. Mas a de um idealista que nos aponta os temperamentos, com a verdade relativa de suas personalidades necessàriamente distintas. E' a de um livre pensador que, embora entendendo o mistério e o porquê das reações humanas, não tenta resolver seus conflitos com principios aprioristicos, mas os coloca em seu tempo e em seu meio e daí os utiliza para as massas (aqui em forma de teatro) para que elas meditem e vejam o tamanho de seu egoismo e alienação. As reivindicações sociais da peça não são estruturadas na bôca de qualquer personagem. Existem válidas no desejo de todos de poderem viver livremente com suas concepções e anseios.

Fora do aspecto social, há a beleza artistica da peça. E, aqui sim, a forma possui um grande valor e funciona dentro do quadro teatral. A direção soube valer-se de tudo isso e entrosou perfeitamente a potência intima de cada personagem com a beleza formal que a vida de tôda hora acentua e amplia. Conseguiu dos atôres a adequação perfeita a tôdas as situações do drama, e a personificação impecável de cada personagem idealizado pelo autor. Acrescente-se à vitória na obtenção de invejável clima teatral, com marcações precisas embora simples, e um contraponto adequado às variações psicológicas dos personagens.

Os atôres, excelentes.

Afinal de contas, eu não sou crônista teatral, e de repente me surpreendo analisando uma peça de maneira igual à dêles. Ainda bem que me lembro a tempo e volto a ser o cronista do quotidiano, dizendo-lhes que não deixem de assistir a essa peça, pois nela encontrarão o Brasil que precisa se olhar, se entender e se libertar. Verão a pessoa humana, universal em seu desejo de justiça social, de necessidade de viver com paz e amor. Tudo isso sem os recursos fáceis da demagogia ou do sentimentalismo chorão; dentro da mais pura e verdadeira arte, que não faz concessões ao banal, sabendo antes de tudo ser simples e verdadeira.

E, além do mais, um belo espetáculo!

Referência:

ALBERTO, Paulo. *Eles Não Usam Black-Tie*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, ano XXX, nº 11.345, 8 de nov. de 1959, O Metropolitano, p. 3.

NOVOS RUMOS 23 a 29 - 10 - 1959

TEATRO NACIONAL EM NOVO RUMO :

"Êles Não Usam Black-Tie"

(Reportagem de BEATRIZ BANDEIRA)

Gianfrancesco Guarnieri definiu sua peça como uma tomada de posição. E essa tomada de posição leva-os (ao autor e seus intérpretes) a apontar um caminho novo e o único acertado, ao movimento teatral brasileiro. Queremos e podemos ter um teatro realmente nosso. Que exprima nossa realidade, que exponha nossos problemas, que indique nossas soluções. Dramas, conflitos, assuntos alheios à nossa realidade estão superados e não nos interessam. Êsses jovens intérpretes que amam, brigam, lutam e sofrem, quase misturados com o público, não fazem teatro para exibir vedetismo. Nem para derivar conflitos e fugir aos seus draminhas pessoais e íntimos. Procuram, através da arte dramática — sua forma de expressão — captar e transmitir aos homens os problemas e lutas de outros homens. Aquêles que, em verdade, mais necessitam de solidariedade e de compreensão.

Os irmãos Dirce e Flávio Migliacio — os adolescentes de «Êles não usam black-tie» — com Lélia no papel de Romana.

UM LABORATÓRIO DE NOVO TIPO

Procuramos Oduvaldo Viana Filho — o Vianinha — para que nos contasse alguma coisa sôbre as atividades e planos do Teatro de Arena. E entre nós dois se desenrolou o seguinte diálogo:

— Quero agradecer a vocês todos do Teatro de Arena a emoção que me proporcionaram com a peça de Guarnieri — iniciamos. Era interessante de ver-se o grande número de senhoras que, por sua condição social, jamais se preocuparam ou se interessaram por uma greve, chorando e sofrendo com os problemas de uma família proletária.

— Justamente, o alto valor, digamos, didático da peça de G. Guarnieri é êsse: leva o espectador a encarar os problemas sociais sob um ponto de vista justo. O operário grevista deixa de ser um indivíduo que age pelo prazer gratuito de insuflar a luta de classes e prejudicar ao patrão bonzinho, mas uma pessoa humana que luta pela própria sobrevivência e de sua família.

— E que sabe que só existe uma forma de obter uma vida melhor e mais digna para os seus: lutar organizadamente, com seus companheiros de trabalho, integrado em sua classe...

— Exato.

— Vocês atingiram um nível de interpretação muito bom, Vianinha. É surpreendente o amor, a verdadeira paixão com que vivem seus personagens.

— Realmente, essa é nossa maior preocupação: viver, sentir o personagem. Não creio que o tenhamos conseguido ainda. Isso não é fácil e nos impõe um cuidadoso estudo do personagem e suas reações, além da constante preo-

compreenderam a verdadeira função social do teatro, precisam atingir um público maior. Gostaria de vê-los representando ao ar livre, ou em locais mais amplos...

— Já temos alguma experiência nesse sentido. No interior de São Paulo realizamos espetáculos em circo e em praças com uma assistência que chegou a 5.000 pessoas em São José do Rio Prêto.

Quais as próximas peças a serem apresentadas aqui? E que planos têm para o futuro?

— Planos temos muitos. As próximas peças serão Chapetuba F. C., de mi-

além da constante preocupação de apresentarmos uma maneira de representar verdadeiramente «nossa», autêntica. Para isso temos o que chamamos o Laboratório de Arte Dramática, que funciona entrosado com o Seminário de Dramaturgia. Êste nos fornece o material a ser testado: cenas das peças de autores novos, cuja montagem já foi aprovada.

— Gostaria que você me contasse alguma coisa sôbre o Seminário e seu funcionamento.

— Bem: para ser membro do Seminário com direito, naturalmente, à discussão, é necessário ter escrito pelo menos uma peça. A freqüência, entretanto, é franca. Atualmente dispomos de onze elementos atuantes. Pretendemos organizar o Seminário aqui e fazê-lo funcionar ao mesmo tempo que o de São Paulo. As cenas, a composição dos tipos, as falas, tudo é testado no Laboratório.

— Com essa iniciativa vocês estimulam e favorecem o aparecimento de novos autores e, conseqüentemente, o surgimento de uma dramaturgia nacional. Não há dúvida, o T. A. marca o início de uma nova fase no movimento teatral brasileiro. Vocês, que

As próximas peças serão «Chapetuba F. C.» de minha autoria, e «Gente como a gente» de Roberto Freire. Com essas peças ficaremos no Rio, enquanto tivermos público. Ao mesmo tempo, parte do grupo permanecerá no Teatro de Arena de São Paulo, presentemente levando a peça de Edy Lima «A farsa da espôsa perfeita», dirigida por Augusto Boal. E o Seminário incluiu em seu programa um empreendimento de grande responsabilidade: estamos fazendo a adaptação do livro de Gondin da Fonseca «Que sabe você sôbre petróleo?».

— Ótimo. Cada vez mais me convenço de que o Teatro de Arena deveria ser considerado de utilidade pública. E receber uma boa subvenção oficial para prosseguir em sua tarefa, altamente educativa.

O diálogo podia prosseguir. Mas o espaço no jornal é limitado...

Sôbre o espetáculo em exibição no Teatro de Arena, rua Siqueira Campos, 143, falaremos em nossa coluna de Teatro. Quanto à peça «Êles Não Usam Black Tie», assim como «Ginnba», de G. Guarnieri, poderão ser lidas na revista da SBAT — Alm. Barroso, 97 - 3.º andar.

Referência:

BANDEIRA, Beatriz. Teatro Nacional em Novo Rumo: “Êles Não Usam Black-tIe”. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, ano I, nº 35, 23-29 de out. de 1959, p. 4.

Todas as matérias de jornais acima reproduzidas e transcritas estão disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (exceto o texto "Eles Não Usam Black-Tie", de Paulo Mendonça, e o texto "Ainda Eles Não Usam Black-Tie", ambos publicados na Revista Anhembi). Este material pode ser consultado no seguinte endereço eletrônico: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> (Acesso em 16 de junho de 2020).

Referências Bibliográficas e endereço eletrônico para acesso à materiais consultados também presentes no acervo da Hemeroteca Digital, mas que não foram incluídos neste anexo:

FERNANDES, Cléber Ribeiro. Eles Não Usam Black-Tie: Crítica (Unânime) Favorável. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano XXIX, nº 9.242, 18 de out. de 1959, Caderno 2, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/112518_02/28725> Acesso em 16 de junho de 2020.

HELIODORA, Barbara. 1958 em São Paulo: Ano Excepcional para os Valores Nacionais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 20, 24 de jan. de 1959, Suplemento Dominical, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/98009> Acesso em 16 de junho de 2020.

SILVER, Ruth. Peça de Guarnieri (êxito em São Paulo) no Rio em Dezembro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, nº 125, 01 de jun. de 1958, Suplemento Dominical p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/88280> Acesso em 16 de junho de 2020.