



**FAMÍLIA E SOCIEDADE NO TEATRO BRASILEIRO:
A FORÇA DA PUNIÇÃO DOS TEMPOS
DO MOLEQUE À ÉPOCA DO FAVELADO**

Consuelo Navarro
University of Minnesota

This essay analyses the ideological discourse that pervades the patriarchal basis of the Brazilian family in a class-oriented perspective, along the period that goes from the second half of the 19th century to the second half of the 20th century. Its starting point is the year of 1857, when José de Alencar's *O demônio familiar* is first staged. It goes up to 1960, when other forms of questioning the patriarchal family model appear in plays by authors such as Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri and Dias Gomes.

Nenhuma arte é estranha à sociedade em que ela se desenvolve. No caso particular do teatro, a relação é ainda muito mais estreita, já que envolve a participação do público. Não se trata, porém, de colocar a relação teatro-sociedade em termos mecanicistas. O que se quer é propor uma ou várias hipóteses que permitam encontrar respostas aos interesses de grupos particulares, produtores de cultura, e das agências políticas por eles afetadas. Neste contexto, o teatro moderno brasileiro apresenta uma variedade de meios de exploração, entre os quais a família constitui um possível ponto de partida. Como disse Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, a história do Brasil esteve sempre acompanhada do predomínio das vontades particulares que se organizavam em círculos fechados. “Dentre esses círculos foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade” (101). Daí que o estudo da família, assim como das formas ideológicas e políticas do seu modelo nacional através da história, seja importante na medida em que oferece uma ou várias respostas sobre os conflitos, tanto de classe quanto de raça, presentes na formação social brasileira no século XX. É ainda o mesmo Buarque quem escreve que “um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar (. . .) está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (101). Portanto, ao estudar a questão da família no marco das relações teatro-sociedade, estamos trabalhando sobre algo que, nas palavras de Antonio Cândido, constitui o elemento social incorporado à matéria artística entendida como parte da economia interna da obra.¹

Assim, considerando com Sérgio Buarque que no Brasil imperou, desde os tempos mais remotos da colonização, o tipo primitivo da família patriarcal, e que o desenvolvimento da

urbanização tem acrescentado um tremendo desequilíbrio social cujos efeitos permanecem vivos até hoje, pode-se dizer que esses efeitos se inscrevem, por um lado, num processo econômico e social que tem marcado, através de um discurso moralista, as relações ainda subjacentes entre os dois modos de produção dominantes na formação social brasileira (isto é, a escravidão e o capitalismo) e – por outro lado – esses mesmos efeitos expõem o estatismo de um modelo de família patriarcal que se repete mais ou menos até 1960, sem importar, no caso, as condições de classe.

Mas nem por isso se pode ignorar que a família patriarcal, como unidade social e como estrutura de poder, tinha entrado, no Brasil, em profunda crise a partir da segunda metade do século XIX, como parte da crise da sociedade estamental e de castas, segundo os dados revelados por Florestan Fernandes.² Neste ensaio, o ponto de partida para a análise será o ano de 1857, em que se apresenta pela primeira vez *O demônio familiar*, obra que será enfocada na exata medida em que representa o modelo de conduta proposto como o ideal moral criado pela aristocracia dos senhores da terra. Minha análise cobre mais ou menos um século, isto é, chega até 1960, época a partir da qual essa ideologia, baseada no moralismo, começa a ceder a outras formas de questionamento e de rebelião contra o patriarcado, como se torna evidente ao ler as peças de Nelson Rodrigues e José Vicente, para só citar dois exemplos. O interesse do meu trabalho, portanto, é o de realizar uma análise do discurso ideológico que permeia a família brasileira na sua base patriarcal, dentro de um esquema de classes, desde a segunda metade do século XIX até a segunda metade do século XX. Para isso examinarei quatro obras: *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade, *Eles não usam black-tie* (1955), de Giafrancesco Guarnieri, e *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes, constituindo esta última talvez uma das derradeiras manifestações da autoridade patriarcal plasmadas na produção teatral brasileira moderna.

Meu critério de seleção não é precisamente cronológico, estando antes determinado pela necessidade de entender a crise do final do século XIX (e a dissolução da ordem escravagista) que, para os meus propósitos de análise, pretendo acompanhar em duas direções. Sempre com este fim, parto da proposta presente no modelo de sociedade apresentado por Alencar, cujo motivo

central é o de levar em conta a necessidade de reafirmar o conjunto de valores indispensáveis para manter a ordem social patriarcal, no momento em que a sociedade inteira estava sendo sacudida pelas idéias abolicionistas, temática inseparável da expulsão do escravo do seio da família em *O demônio familiar*. Assim é que ideologicamente a obra coloca a sua ênfase no restabelecimento da ordem patriarcal-senhorial transtornada, e nas vantagens que daí derivam para os membros das classes dominantes. Elevando a situação dessa obra à qualidade de metáfora da sociedade brasileira, pode-se reconstruir tanto a presença de tipos de família baseados em condições de classe (aristocrata agrária, burguesa, camponesa, operária e favelada) como seqüelas do capitalismo dependente, quanto o projeto ideológico de certos intelectuais envolvidos no processo produtor de cultura. Eis por que, sempre falando da condição de classe, a heterogeneidade das visões apresentadas nos exemplos estudados se explique na economia interna das obras a partir do processo econômico social brasileiro: a presença do senhor e a expulsão da mão-de-obra escrava, que tratou de ocupar um lugar na sociedade enquanto mão-de-obra livre desde finais do século XIX. Segundo Florestan Fernandes (1972), desde os tempos da colonização portuguesa, à medida que a escravidão se impunha, se organizava e se expandia como instituição econômica, o núcleo de relações entre o senhor e o escravo não só teve sua base na estrutura senhorial da plantação, mas também constituiu a forma de estabilização e integração funcional; portanto, senhor e escravo estiveram sob o domínio do colonialismo e se instituíram nos dois pólos centrais da sociedade, cuja estrutura não foi alterada com o advento da República. Tanto o próprio Fernandes quanto Sérgio Buarque de Hollanda falam desta organização, que açambarcava os fatores de classe, raça e gênero, e que outorgava o poder ao homem branco, colonizador e proprietário de escravos, consagrando o lugar do centro para ser ocupado por ele, ao passo que na periferia distribuíam-se aqueles que disputavam um maior ou menor índice de relação com o poder, numa gradação que finalizava com o lugar do escravo. Dentro deste esquema organizacional, nos diz Florestan Fernandes: “O Brasil fornece um dos poucos exemplos de ‘nação emergente’ nos quais a modernização institucional e a implantação do capitalismo se realizaram através de uma ordem social moldada para uma sociedade colonial” (1972, 312).

O conjunto de peças reunidas neste ensaio ilustra a organização da formação social na qual, a partir do processo abolicionista, começa uma redistribuição tanto das classes quanto da sua participação no poder e do seu nível organizativo. Como resultado houve quem, entre os desfavorecidos, ainda ficou no campo trabalhando a terra (protótipo facilmente achável em Zé do Burro de *O pagador de promessas*), assim como existiu quem, já entrando o século XX, fugiu para a cidade à procura de melhores condições de vida, formando logo a população das favelas, descrita em *Eles não usam black-tie*. Entre as classes dominantes, no entanto, o processo se tem constituído na forma de transferência de capital e alianças com o capital estrangeiro, segundo sustenta Warren Dean, no seu livro *A industrialização de São Paulo*. A peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, também critica esta realidade, embora desde um nível alegórico. Ao tratar o destino das classes no poder, a forma de representação da família quase não oferece pontos de contato com *O demônio familiar*. Aqui se trata da sacralização do lar, onde o senhor representado por Eduardo ocupa o centro vazio deixado pelo pai. No começo da obra, ele se acha fisicamente separado da casa-grande. Tem o seu aposento de rapaz solteiro, e ainda não está completamente envolvido nos assuntos da casa. É à medida que a ação transcorre que a presença de Eduardo começa a se fortalecer. No processo, sua caracterização enquanto representante da ordem senhorial e patriarcal tem de ser analisada a partir da posição que assume frente ao escravo e à mulher, os dois seres diretamente oprimidos – embora em diverso grau – pela ordem. Enquanto se trata do escravo, Eduardo tem, ao princípio, um tom metade conciliador, metade risonho e paternalista: “Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?” (62), sem ocultar seu desgosto quando reclama:

. . . pouco te importava que eu ficasse mal com uma pessoa que estimava que me casasse com uma velha ridícula, contanto que governasses dois cavalos e um carro! Tens razão!. . . E eu ainda devo dar-me por muito feliz, que fosse esse o motivo que te obrigasse a trair minha confiança (62).

Nesta primeira aproximação, Eduardo já revela sua opinião sobre o escravo como um traidor que destrói a confiança do seu

amo no sagrado terreno das relações amorosas e na constituição da família, ao tentar estragar o seu matrimônio. Suas reflexões se tornam mais amargas, convertendo as maquinações de Pedro em exemplos de malignidade e chamando-o, como aos negros escravos em geral, de “répteis venenosos que quando menos esperamos nos mordem o coração” (63-64). Por isso, ante a ameaça que o escravo representa para a estabilidade da ordem familiar, Eduardo – já ocupante do centro ao ter organizado os assuntos da família, incluindo a boda da irmã – utiliza o seu direito de dar a liberdade, não como prêmio, mas como castigo para quem teve o atrevimento de colocar em perigo a base mesma que produz e re-produz a ordem exploradora. “Expulso-o do seio de minha família”, disse, “e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa” (98). Com isso, o destino de Pedro, o escravo, foi selado, não precisamente para concretizar as suas aspirações de se tornar cocheiro, e portanto melhorar sua posição social; mas, ao contrário, para formar parte dos vadios que irão compor o exército de reserva ou a porção de favelados que encontraremos fazendo e furando greves na sociedade industrial do século XX, representada em *Eles não usam black-tie*, segundo veremos mais adiante.

Mas se Pedro perde o privilégio de contar com a proteção do seu amo porque, como este disse, “as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações” (98), as mulheres – os outros oprimidos – ficam definitivamente enredadas no papel de anjos, esposas e mães que fazem as delícias da vida doméstica. E a família, através da obra, se reorganiza na sua estrutura tradicional chefiada pelo homem jovem que segue o exemplo do pai, substituindo-o na direção dos assuntos que envolvem o destino das mulheres, a quem se veta o direito de dirigir suas vidas. É o próprio Eduardo quem diz que “Os homens inventaram certas coisas, como os algarismos, o dinheiro e o cálculo, que não devem preocupar o espírito das senhoras” (84). Estas devem, no ideal patriarcal, aproximar-se o mais possível de dona Maria, mulher, mãe que, quando fala para Eduardo, expressa o ideal do homem: “sei adorar meus filhos, viver para eles, mas não conheço o mundo como tu. Assustei-me vendo que um perigo ameaçava tua irmã; tuas palavras, porém, tranquilizam-me completamente” (76).

Estas frases confirmam a proposta ideológica aristocrata e senhorial na medida em que a mãe outorga, no seu reconheci-

mento ao filho, a capacidade que este possui para colocar-se à cabeça da família. As outras mulheres da obra, Carlotinha e Henriqueta, fazem o mesmo desde os seus lugares de irmã e prometida, respectivamente. Para a primeira, Eduardo é o chefe da família desde que perderam o seu pai, e tem direito de repreendê-la, ao passo que a submissão da segunda é completa: "Sou eu que sinto orgulho em lhe pertencer, Eduardo" (98), diz, colocando-se como um objeto à disposição do senhor. As três mulheres completam o círculo em cujo centro fica definitivamente instalado Eduardo, uma vez livre do demônio familiar. Por isso ele faz votos para que este desapareça um dia "deixando o (. . .) lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob a forma de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos" (98).

Outra vai ser a concepção da família em *O rei da vela*. Nesta peça se considera o problema do poder como forma de transmissão de homem a homem e, até certo ponto, como aquisição da identidade segundo a classe à qual pertencem as pessoas. Com a transição entre a escravidão e o trabalho livre, explica Florestan Fernandes:

o 'senhor' absorve diretamente, ou por meio de associados, posições que desdobravam sua rede de atividades econômicas como "capitalista" (tomador de empréstimos a juros e exploração à renda do trabalho escravo, de casas para alugar e de interesses em vários tipos de firmas) ou como "homem de negócios" (banqueiro, comerciante, especulador em negócios de terras ou de exportação e importação, etc.) (1972, 402).

O Brasil passa, então, por um processo de troca de direção no desenvolvimento do sistema capitalista. Os novos senhores são agora os Abelardos e, enquanto tais, sua palavra certifica tanto a filosofia do seu poder quanto a forma como foi adquirido. Abelardo I explica:

. . . a concentração do capital é um fenômeno que eu apalpo com as minhas mãos. Sob a lei da concorrência os fortes comem sempre os fracos. Desse modo é que desde já os latifúndios paulistas se reconstituem sob novos proprietários (83).

Se *O demônio familiar* se constrói sobre o discurso da defesa dos interesses nacionais (e, por isso, o estrangeirizante Azevedo fica fora do jogo, uma vez fracassada sua tentativa de aliança, através do matrimônio, com os grupos defensores do nacionalismo), no caso de *O rei da vela* a família está se constituindo só para criar, consolidar e proteger os interesses econômicos da burguesia ligada ao capital estrangeiro. Abelardo I assevera que “Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos” (84); e, a respeito de sua noiva, Helofsa, comenta a camaradagem que esta mantém com o americano: “Ela está aprendendo a jogar boxe. De vez em quando uns golpes de luta livre. . . Ele é campeão de tudo isso em New York, Wall Street!” (92), “Eu me prezo de ser um homem de minha época! A senhora quer que eu perca o tempo em ter ciúmes?” (92). Esta última fala não indica que Abelardo respeite e reconheça a liberdade da mulher, mas suas palavras servem para provar que o matrimônio (e portanto a família burguesa) privilegia o interesse econômico sobre o interesse afetivo, e que o amor – como o mito romântico dos Eduardos – carece de sentido para os homens práticos como ele, ocupados em amassar sua fortuna com a dor e o sangue dos outros. Para Abelardo, “a família e a propriedade são duas garotas que freqüentam a mesma *garçonnière*, a mesma farra. . . quando o pão sobra. . . Mas quando o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela janela. . .” (68).

O processo de constituição da família burguesa fica exposto e assim também sua fragilidade. Já que a família se sustenta sobre os interesses materiais, a peça caracteriza clinicamente e desmitifica os valores que, segundo a aristocracia, devem caracterizar a mulher. Helofsa não guarda semelhança nenhuma com Henriqueta ou Carlotinha. Ela é fria, calculista e consciente de sua participação na trama conjugal. Em um tom que espera reconhecimento para suas capacidades, ela pergunta a Abelardo: “Não te trago vantagens sociais, físicas? Políticas. . . bancárias. . .” (106). Tampouco idealiza o seu homem. Muito pelo contrário, aprecia sua ambição e sua falta de escrúpulos. Fala da admiração que Abelardo provocou nela “com seu ar calculado e frio e sua espantosa vitória no meio da derrocada geral. . . O conhecimento que tive do seu cinismo e da sua indiferença diante dos sofrimentos humanos . . .” (81). O casal encarna a família não como um *locus* de idealização mas como *locus* de corrupção, onde a mulher se vende

àquele que pode garantir-lhe a satisfação de um certo nível de vida. A instituição matrimonial, fraca demais frente aos interesses individuais, acaba se consolidando quando – enquanto classe – dois indivíduos têm um objetivo comum. Daí o final feliz e a explosão de alegria de Heloísa ao desposar Abelardo II, o novo ocupante do centro, logo que o primeiro foi roubado e ficou sem possibilidades de reabilitação. O novo casal se constitui sob as mesmas condições da união anterior. Abelardo II é o encarregado de continuar o processo econômico sob o olhar tácito do americano, que aprova o sucedido com a expressão “*oh! good business*” (121).

Mesmo que *O rei da vela* seja uma peça de teatro consciente de ser teatro, isso não invalida a sua proposta de representação do modelo econômico predominante na época e do lugar que ocupava a família como unidade de poder. Porém é importante mencioná-lo quando estamos a ponto de voltar novamente para a análise de peças realistas. Após ter estabelecido o processo da família na aristocracia da terra e na burguesia comercial, é conveniente perguntar sob que variantes ou reproduções estes modelos patriarcais aparecem em outros tipos de família, de classes sociais diferentes. Para desenvolver este aspecto, vou examinar mais duas obras: *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Em primeiro lugar, é preciso dizer que tanto *O pagador de promessas* quanto *Eles não usam black-tie* mantêm uma visão romântica e idealizada dos membros das classes baixas (camponeses e operários) ao serem estes representados como originários de um mundo puro, só corruptíveis ao contato com o capitalismo citadino. No primeiro caso, Zé do Burro e Rosa, sua mulher, são camponeses do Estado da Bahia. Eles não são felizes juntos porque percebem a realidade de maneira diferente, mas é dentro da atmosfera de Salvador que as contradições se concretizam, dado o autoritarismo e a superstição de Zé. A vida na cidade, com suas instituições estabelecidas, como a Igreja, a imprensa e a polícia, não fazem senão conspirar contra ele, e os perigos se aproximam a cada instante. Ninguém parece entender que o seu único interesse era colocar uma cruz na igreja de Santa Bárbara, o que agrava a situação de descontentamento que nunca abandonou sua mulher desde que saíram da roça. A unidade familiar, uma vez mais vista através do casal, é apresentada como incompleta (não

há filhos), mas também dividida: o desejo sexual insatisfeito de Rosa é motivo para ela se afastar do marido e procurar a satisfação com Bonitão. Nesta obra, a ordem patriarcal não é realmente atacada, dado que tanto Zé quanto Bonitão são duas manifestações desta ordem que subjugam a mulher (no primeiro caso dentro da esfera do matrimônio, no segundo através da sua antítese, a prostituição). A própria obra não apresenta mais do que esta disjunção para a mulher. No campo, Rosa não tinha outra possibilidade. Como ela mesmo diz:

. . . na roça o homem é feio, magro, sujo e mal vestido. Ele até era dos melhores. Tinha um sítio. . . (. . .) Daí, eu achei que ele garantia tudo que eu queria da vida: homem e casa. A gente quando é franga, com licença da palavra, tem merda na cabeça (29).

Na cidade, a fraqueza da união matrimonial se evidencia ante a oportunidade para o prazer que Rosa encontra com Bonitão. Só que este prazer, no esquema patriarcal de 1960, não está desligado do processo apresentado nas obras anteriores. Em *O rei da vela*, Helofsa indiretamente se prostitui, tomando este caminho porque, sendo uma mulher da burguesia, coloca antes de tudo os seus interesses materiais. Rosa, pelo contrário, sendo mulher das classes baixas, não parece obedecer senão aos instintos da sua carne. Ela é descrita como uma mulher que tem “sangue quente” e revela, à primeira vista,

uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar. Veste-se como uma provinciana que vem à cidade, mas também como uma mulher que não deseja ocultar os encantos que possui (16).

De certa maneira, o caminho da prostituição aberto para ela se perfila como o castigo que merece sua deslealdade para com o marido/senhor. Ao contrário das mulheres de *O demônio familiar*, que são anjos dessexualizados, Rosa fica embaralhada nos papéis de esposa ou prostituta, acentuando-se a sua natureza mais disposta a optar pela última possibilidade. Bonitão, no entanto, no seu papel de cafetão, não pode ser visto como uma casualidade fortuita, mas como um elemento que continua a linha de pensamento racista iniciada por Alencar.

Se, em *O demônio familiar*, Pedro é representado como se fosse o diabo, não é menos demoníaco o papel de Bonitão em *O pagador de promessas*:

Ele é frio e brutal em sua “profissão”. Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, juntamente com seus atributos físicos. Em seu entender, sua beleza máscula e seu vigor sexual, aliados a um direito natural de subsistir, justificam plenamente seu modo de vida (20).

Em Bonitão “[a] ascendência negra é visível, embora os cabelos sejam lisos, reluzentes de gomalina e os traços regulares, com exceção dos lábios grossos e sensuais e das narinas um tanto dilatadas” (20). O fato de ele ser mulato o converte num agente destruidor da família, que consegue, por outros meios, o que seu antepassado não logrou concretizar. Tanto Pedro como Bonitão são elementos deturpadores, para quem a família não merece o menor respeito. São eles que, segundo esta ideologia, têm revolido as raízes mesmas da sociedade com sua imoralidade e sua luxúria. Como resposta a esta concepção, Florestan Fernandes escreveu:

A tradição cultural do “meio negro” focalizou muito bem o significado do excesso erótico – um “derivativo” e uma fonte pura de “prazer”. Só errou ao atribuir tal propensão à suposta *natureza humana* do “negro” e do “mulato”. As coisas não se passaram assim simplesmente porque os homens e as mulheres desse etos que [sic] racial fossem “mais quentes”. Mas, principalmente, porque o “sexo” se erigiu na única área livre de exercício das aptidões humanas e numa esfera lúdica da cultura (1965, 1:114).

Pode-se provar que, apesar das diferenças, existe uma linha de continuidade entre *O demônio familiar* e *O pagador de promessas*, que passa por alto pelas consequências históricas e sociais tanto da escravidão quanto do processo abolicionista para imputar o caráter destruidor da família à natureza do negro. Em seu

artigo *O misticismo popular na obra de Dias Gomes*, Anatol Rosenfeld assinala que Dias Gomes é um excelente conhecedor da realidade por ele dramatizada. "Parece", disse, "conhecê-la tanto pela experiência da vida como pela leitura de obras pertinentes", e acrescenta: "as suas obras sem dúvida podem servir, para nós e para o futuro historiador, de testemunhos de certa realidade brasileira" (215). Existe, na minha opinião, um certo perigo em aceitar esta tese, uma vez que o crítico não parece ter reparado nas implicações tanto racistas quanto classistas e sexistas da ideologia da obra. Em *O pagador de promessas*, o resultado é a desapareição da família com a morte de Zé, mas a continuação da ordem patriarcal na qual Rosa tem que continuar a viver. Se um dos pontos que o autor pretendia mostrar era a situação da mulher camponesa na cidade, ele não o está propondo de forma que se possa entender como, politicamente, contestaria o sistema patriarcal, ainda mais se refletimos sobre o acento marcadamente realista adotado pela obra. A ambigüidade do final parece sugerir que a culpa de Rosa só pode ser expiada através do conforto oferecido pela Igreja, instituição reconhecida por seu caráter altamente patriarcal. Com a morte, Zé pode ter atingido a liberação: Rosa, no entanto, fica sozinha, abandonada à sua sorte num meio estranho: a cidade e suas tentações.

Numa outra ordem de conjecturas, mas continuando o tratamento da família, *Eles não usam black-tie* estende a ordem supostamente característica da aristocracia agrária à vida do favelado carioca. Esta obra – a última do grupo – fecha o panorama, descobrindo talvez o assunto mais interessante das relações de classe plasmadas no teatro brasileiro contemporâneo. Este exemplo trata da família operária. Nele, Tião intenta um projeto familiar falido na sua origem, e através deste fracasso tornam-se visíveis alguns dos elementos sobre os quais se apóia a linha política de dois autores brasileiros (Alencar e Guarnieri) com respeito às propostas de luta viáveis para a aristocracia e o proletariado. O meio de representação desta luta é o espetáculo teatral; o fim, a pretensão (explícita ou tácita) de homogeneizar o modelo social brasileiro pelo menos até a segunda metade do século XX.

Uma leitura atenta de *Eles não usam black-tie*, em contraste com *O demônio familiar*, não denuncia projetos opostos no que se refere aos valores patriarcais. Eduardo, no caso de *O demônio familiar*, pode cumprir a sua missão porque segue ao pé da letra

o modelo de conduta apropriado para o senhor e pode-se inferir que este é o do pai. Tião, em *Eles não usam black-tie*, não consegue lograr o seu propósito por ter-se afastado do modelo representado por Otávio, seu pai, ao rejeitar os valores que lhe foram legados. A família de Tião se decompõe não só por razões políticas, mas por razões morais. Sua mulher, Maria, resiste a deixar o morro e recrimina-o por ter furado a greve, dizendo “Não. . . não . . . tá tudo errado!” (88). Ela, ao contrário das mulheres de outras camadas sociais (Henriqueta, Carlotinha ou Rosa), é muito mais independente e parece necessitar menos da presença do homem, mas só enquanto também se identifica com os valores da comunidade e contribui, desse jeito, a tornar mais duro o castigo de Tião. Maria não se submete à autoridade do marido porque ele não pode garantir-lhe a paz necessária na vida familiar. O individualismo é aceito como valor burguês, como já vimos no caso dos Abelardos, exemplos apropriados de *O rei da vela*, mas é aceito enquanto negativismo. É Abelardo I quem o reconhece: “Se todos fossem como o oportunista cínico que sou eu, a revolução social nunca se faria! Mas existe a fidelidade à miséria” (117). O individualismo, por conseguinte, se torna causa de punição ao se aproximar do proletariado:

o individualismo é uma verdadeira gangrena que destrói continuamente o que construímos. Não podemos vencer as forças inimigas (. . .) se não começarmos por destruir esse verdadeiro avanço das forças inimigas, que se opera nas nossas próprias mentes e nos nossos próprios corações: o individualismo burguês e pequeno-burguês,

lemos em um panfleto do ERP argentino intitulado *Sobre moral e proletarização* (58). Segundo esta linha, o corolário da peça é a necessidade do operário de apoiar a sua classe, ao passo que o burguês sim pode optar pelo privilégio de se tornar o *self-made man*. O burguês pode consolidar uma família mesmo que seja baseada em interesses materiais; o proletário, pelo contrário, acha-se impossibilitado de lograr este mínimo direito do homem quando trai a sua classe. Esta é a tragédia de Tião. Ele está dividido entre o que acha que é a sua responsabilidade de pai, fundador de uma nova família, e a sua lealdade aos princípios operários defendidos

por seu pai, cujo modelo está chamado a imitar. Para Otávio, seu filho “. . . é um traidô que pensa que ‘tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção” (84).

Então, se Tião fracassa no processo, não é precisamente por estar errado nos seus desejos de melhorar socialmente, mas por tentar realizá-los segundo a moral burguesa individualista, esquecendo a sua classe e a sua comunidade, utilizando sua mulher e seu filho como escusas para sua falta de identificação com a gente do morro. Para Tião “Cada um resolve seus galhos como pode” (49). A moral proletária de Otávio nunca se tornaria flexível o bastante para aceitar que Tião não podia identificar-se com os mesmos princípios, e que, portanto, ele furou a greve porque seu pensamento estava mais próximo das idéias dos Abelardos que das suas. Abelardo I diz: “Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso!” (69); e Tião diz: “Nesse mundo o negócio é dinheiro (. . .) Sem dinheiro, até o amor acaba! Pois vou sê feliz, vou tê amô, e vou tê dinheiro, nem que p’ra isso eu tenha que puxá saco de meio mundo!” (52).

Sem embargo, o individualismo de Tião é compreensível dentro de uma realidade na qual o favelado recebe uma carga de influências da sociedade burguesa. É aqui que a visão moralista do autor se coloca a descoberto. A favela não é uma ilha de prazer como a peça pretende sugerir. Em realidade, lugares como estes carecem dos serviços mais elementares, motivo suficiente para qualquer um pensar em abandoná-los, e constituem um problema social que, em suas múltiplas manifestações — inclusive na crise de identidade do favelado e no seu desejo de converter-se em pequeno-burguês —, se pode estabelecer voltando a analisar as relações entre o capitalismo e a escravidão.

Ao passo que a mão-de-obra escrava foi substituída pela mão-de-obra livre com a migração européia, desde princípios do século XX, segundo as exigências do capitalismo, e à medida que as grandes cidades iam se industrializando, o proletariado foi crescendo numericamente e organizando-se em sindicatos. Depois da queda de Vargas, em 1945, lembra Florestan Fernandes:

se é verdade que o grosso do operariado brasileiro não se pode qualificar, propriamente, como uma *classe*

(isto é, um conjunto de pessoas que, além de relacionarem-se à produção de modo semelhante e possuem um destino comum, têm modos de pensar, sentir e agir partilhados comumente graças à acumulação da experiência de formas semelhantes de viver e lutar e são capazes de definir objetivos comuns porque possuem, virtual e realmente, algum grau de consciência da situação de classe), existem já, pelo menos nas áreas de maior concentração fabril como São Paulo e Rio de Janeiro, segmentos da camada operária para os quais a condição de proletário constitui não apenas um modo de ser no presente, mas define as perspectivas de futuro (1972, 484-85).

A meu ver, é o panorama desta classe o que *Eles não usam black-tie* está tratando de apresentar. Por isso, esta obra utiliza como recurso ideológico a representação de duas posições contraditórias: uma que defende o direito do indivíduo de procurar soluções pessoais, outra que insiste na necessidade da solidariedade e da luta comum e da pertença à comunidade. Não se deve esquecer, porém, que *Eles não usam black-tie* tem duas propostas que vão marcar o caráter da família. A primeira é que filho de operário tem que ser operário; a segunda, no caso de ele não aceitar a sua condição, é que não merece ocupar o centro do seu mundo e é, portanto, expulso do paraíso, como o foi o escravo em *O demônio familiar* por ter atentado contra a ordem estabelecida pelo senhor. Em suma, a ideologia das obras parece indicar que a família existe para preservar a ordem constituída. O membro que não aceitar esta ordem perde o direito de gozar da doçura do lar. Por isso, uma vez realizada esta análise, não vejo como este tipo de obra moralista possa ter contribuído ideológica e politicamente para mudar – na medida que isto é possível para a arte – a consciência da classe operária do Brasil, sem induzi-la a refletir sobre sua proposta, que deixa intocada a ordem e os valores familiares patriarcais; e que, no seu conteúdo moralista, descobre a visão de classe média do autor, que não logrou romper com os preceitos da aristocracia dominante no século anterior.

O século de produção teatral revisado através das quatro obras estudadas mostra que só *O rei da vela* pode considerar-se como um ponto de ruptura: ao apartar-se da linha realista e tornar-

se alegoria, esta obra tem mais liberdade para realizar a crítica social da família expondo o projeto da burguesia bancária e financeira como parte do processo histórico brasileiro, sem pretender encontrar culpados ou vítimas. As outras peças reforçam a continuidade de uma visão ideológico-política que absolve ou condena os indivíduos de uma raça, classe ou sexo, constituindo, no plano da ideologia da arte, um fator altamente conservador, para não dizer reacionário.

O que esta análise buscou provar é que, desde os tempos de Alencar até a segunda metade do século XX, a moral classista, racista e sexista não tem mudado muito de forma no Brasil. Tanto o negro quanto o operário que se rebela contra seu destino são inimigos (reais ou potenciais) que têm de ser neutralizados, em ambos os casos colocando-os como agentes destruidores. Se a literatura abolicionista criou o estereótipo do negro como vítima e algoz, segundo opina David Brookshaw,³ o discurso educador do proletariado, presente na obra de Guarnieri, faz outro tanto com o trabalhador. Em ambos os casos, a família, como célula mínima desta sociedade, continua, até 1960, portando o germe da moral branca e aristocrata transmitida através de um teatro também de classe, cujos autores – mesmo quando intentam defender os oprimidos – não podem evitar cair em suas próprias contradições.

NOTAS

¹ Refletindo sobre a realidade social e estética literária, o crítico disse: “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.”

² As obras às quais me referirei no desenvolvimento deste ensaio são: *Comunidade e sociedade no Brasil* (1972) e *A interpretação do negro na sociedade de classe*, v. 1 (1965).

³ Em *Raça e cor na literatura brasileira*, o autor compara duas tradições de representação da imagem do negro: a estereotípica dos autores brancos a partir do período abolicionista, com as formas e idéias às vezes assumidas, e outras vezes questionadas, pelos escritores negros e mulatos do Brasil.

TRABALHOS CITADOS

- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. 4.
- ANDRADE, Oswald de. *Teatro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade; estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- EXÉRCITO REVOLUCIONÁRIO DO POVO (E.R.P.). Sobre moral e proletarianização. In: *Pequena burguesia e revolução seguido de Sobre moral e proletarianização*. Lisboa: Minima 9 Assirio & Alvim, 1976.
- FERNANDES, Florestan. *Comunidade e sociedade no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- . *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965, v. 1.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 30. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1987.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- ROSENFELD, Anatol. O misticismo popular na obra de Dias Gomes. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano 3, nº 14, p. 213-31, julho 1967.