

## Retratos de São Paulo pelo meio teatral

---

GABRIELA ÜBER

Aluna de Estudos Literários na Unicamp. e-mail: gabrielauber@hotmail.com

Orientadora: Larissa de Oliveira Neves Catalão.

**Resumo:** Este ensaio visa à comparação das obras de dois dramaturgos cujas peças foram escritas na mesma cidade, São Paulo, e aproximadamente na mesma época: Jorge Andrade e Abílio Pereira de Almeida. As peças enfocadas são *A moratória*, *Os ossos do barão* e *O terceiro elo*, do primeiro; *Paiol velho* e *Santa Marta Fabril S. A.*, do segundo. Os dois autores pertencem à elite paulista e trabalham com a ideia de “paulista de 400 anos”, isto é, com as famílias aristocráticas que fundaram a cidade de São Paulo. Em suas peças, os dois abordam temas como a decadência da aristocracia rural paulista e a ascensão da burguesia; a presença do imigrante no meio social paulista e o preconceito perante ele; a importância da família, do nome; dentre outros pontos semelhantes. Ambas as obras sustentam-se em experiências vivenciadas pelos dramaturgos dentro de seu meio social e físico.

**Palavras-chave:** dramaturgia brasileira; São Paulo; teatro e história

### *Jorge Andrade e Abílio Pereira de Almeida e seu espaço no TBC*

A empresa Teatro Brasileiro de Comédia, criada em São Paulo, em 1948 (estreada com o monólogo francês *A voz humana*, de Jean Cocteau e com a peça *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida), foi uma das companhias teatrais mais importantes para o estabelecimento e a consolidação de um teatro moderno no Brasil. O TBC foi importante na história do teatro do estado de São Paulo por colocar em cena textos de qualidade juntamente com boas montagens e interpretações. As funções e encargos do TBC eram divididos, e cada detalhe era considerado e analisado. De fato, os cenários e os figurinos eram deveras realistas e de acordo com a época na qual cada peça se passava. Também a companhia buscava contratar os melhores especialistas, estando repleta de participações de estrangeiros experientes no meio teatral. Juntando esses fatores, percebe-se que o custo da encenação de uma peça não poderia ser baixo; portanto, o teatro paulista modernizava-se, mas era acessível apenas à alta camada da sociedade e aos próprios artistas. Além disso, outra crítica rotineira e concreta ao TBC consistia na grande quantia de peças estrangeiras encenadas, em contraste com o redu-

zido número de autores brasileiros. Dentre os dramaturgos brasileiros, Abílio Pereira de Almeida teve maior número de peças encenadas pelo TBC (*Pif-paf, A mulher do próximo, Paiol velho, Santa Marta Fabril S.A. e Rua São Luiz, 8.º andar*), logo seguido de Jorge Andrade, com uma peça a menos (*A escada, Os ossos do barão, Pedreira das almas e Vereda de salvação*).

Um dos motivos que possibilitaram a ambos o elevado número de encenações pelo TBC e que os destacaram dentre os outros autores nacionais, permitindo-os competir lado a lado – em questão de público – com peças estrangeiras canônicas, foi a utilização de uma temática com a qual o público se identificava, por meio do retrato da sociedade paulista da época ou de lembranças de um passado importante e comum a todos eles, autores e espectadores: “[...] a incorporação formal do realismo psicológico e da temática ‘famílias rurais em decadência’ no conteúdo está, nos anos 50, pulsando no meio teatral paulista e atende, ainda, a uma necessidade de consumo de segmentos da população” (ARANTES, 2001, p. 68).

Todas as peças de Abílio encenadas no TBC conquistaram elevado sucesso de público e permaneceram por muito tempo em cartaz, mesmo que algumas tenham causado polêmica e sido alvo de críticas severas nos jornais (críticas de dois cunhos: algumas negativas com relação à qualidade das peças, reclamando de seu teor sensacionalista e mercenário; outras sem base argumentativa, apenas atacando o autor devido ao conteúdo exposto por ele e julgado de esquerda por uns, de direita por outros). Já dentre as peças de Jorge Andrade, houve o contraste entre os sucessos de público de *Os ossos do barão* e *A escada*, e o fracasso de *Vereda de salvação*, peça que contribuiu para a falência da companhia, tendo sido a última a ser representada, em 1964. Esta última, considerada pela crítica uma das melhores peças de Jorge Andrade, foi um fracasso de público; enquanto isso, *A escada*, tida como uma de suas peças mais fracas, com pouco aprofundamento dos personagens e simplificações em vários quesitos, conquistou um grande sucesso. Aliado a essa contradição temos o problema central da obra de Abílio: autor muito criticado, mas que sempre agradou o público. Como o autor mesmo diz:

[...] em geral, os críticos malhavam todas as minhas peças. Então eu achava que, como as minhas peças faziam mesmo muito sucesso, modéstia à parte, e os críticos eram impiedosos, a opinião da crítica, em matéria de teatro, estava dissociada do gosto do público. Mas como eu estava fazendo sucesso, pouco ligava para a crítica, quer dizer, a crítica é que estava dissociada, azar o dela, não é? (ALMEIDA, 1981, p. 17).

As peças de Abílio, escritas em diálogos simples e trabalhadas sobre temas polêmicos, agradam ao público. As personagens, inspiradas em figuras da sociedade, muitas vezes eram reconhecidas pelos espectadores. A experiência do autor com o teatro é inteiramente atrelada ao lado prático, à sua experiência como ator e diretor, e ao seu contato direto com o mundo do espetáculo. Ele não tem formação específica ligada ao teatro (é formado em direito e trabalha como advogado por longo tempo, até conseguir sustentar a si e à família unicamente com o teatro). O próprio autor declara não estudar teatro e suas teorias. Para ele, o teatro é um mecanismo de lazer, que deve obje-

tivar a diversão do público. Almejando apresentar os problemas, sem propor soluções, Abílio vê o teatro como uma forma de mostrar algumas mesquinhas da sociedade, por meio de algo mais próximo a um painel da realidade que a uma crítica social. Utiliza o teatro como “um tapa na cara” da alta sociedade, por meio da ironia dos personagens e suas atitudes caricaturais, mas esse retrato não seria aprofundado o bastante para consistir uma crítica. Tanto que o comportamento social apresentado na obra do autor representa sua própria postura na vida real: como se pode ler em depoimentos dele e de seus amigos, Abílio era frequentador assíduo das mesas de pif-paf e muitas vezes perdeu bens nas mesas de jogo. Ou seja, ele pertencia à sociedade que retratava em suas peças e se comportava de modo semelhante aos seus personagens.

O trânsito evocado pelas diferentes esferas de sociabilidade, fundamental para a concretização do Teatro Brasileiro de Comédia, é imprescindível para a análise da dramaturgia de Abílio Pereira de Almeida, pois esta circulação por diferentes espaços sociais permite considerar a sua obra não somente como um relato fiel da realidade ou, puramente, fruto das suas reflexões, mas como resultados das experiências do autor, encarado aqui como advogado, ator amador, amigo dos ‘grã-finos’, frequentador das mesas de jogo dos clubes paulistas e da livraria Jaraguá, ou seja, um indivíduo que circula por determinados ambientes e compartilha com outros um imaginário acerca da cidade. Como dramaturgo, Abílio tem a possibilidade de criar este imaginário a partir de suas experiências reais e compartilhá-lo com o público, ao inseri-lo em suas obras e torná-las visíveis no palco (ROSSETTO, 2009, p. 51).

Diferente de Abílio Pereira de Almeida, as preocupações de Jorge Andrade estavam mais atreladas ao parecer da crítica e ao seu crescimento enquanto intelectual. Formou-se na Escola de Arte Dramática e manteve constante diálogo com grandes críticos como Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, além de outras personalidades, brasileiras e estrangeiras, importantes no meio teatral. Conheceu e estudou os grandes autores mundiais, enumerando Tchekhov, Arthur Miller, Tennessee Williams e Ibsen como seus preferidos. Suas peças, segundo diversos críticos, atingem um âmbito universal, ao tratar de problemas individuais e questões existenciais, sendo comparadas a diversas obras da dramaturgia universal.

### ***A Moratória e Santa Marta Fabril S.A.***

No ano de 1955, Jorge Andrade e Abílio Pereira de Almeida tiveram suas peças mais conhecidas encenadas concomitantemente: *A moratória*, no Teatro Maria Della Costa, e *Santa Marta Fabril S.A.*, no TBC. Porém, enquanto esta obteve enorme bilheteria e permaneceu muito tempo em cartaz, a primeira, embora bastante elogiada pela crítica, foi um fracasso de público e causou um desfalque financeiro na companhia Maria Della Costa. Como comenta o próprio Abílio, “*A Moratória*, com todo o elogio da

crítica, com toda a sabedoria e com todos os conhecimentos de Jorge Andrade, quebrou a Maria Della Costa e ela foi ser empregada do TBC” (ALMEIDA, 1981, p. 17).

Essas duas peças costumam ser a referência comparativa da obra dos dois autores pelos críticos e pesquisadores, que apontam semelhanças entre eles; poucos são os que aprofundam as semelhanças mencionando outras obras, principalmente em se tratando da obra de Abílio: dentre mais de vinte peças escritas por ele, apenas uma fora publicada até 2009, o que tornou difícil o acesso a elas. Por consequência o autor atualmente é pouco lembrado, mesmo no meio acadêmico e teatral. Gilda de Mello e Souza comenta brevemente a semelhança dessas peças:

[...] uma e outra peça são construídas a partir do mesmo esquema, um grave golpe econômico que põe em choque uma família, determinando e esclarecendo daí em diante o comportamento das personagens. Assistimos em ambas o esforço desesperado de sobrevivência de dois grupos, o ajuste de contas entre marido e mulher, pais e filhos, sociedade e seus membros (MELLO E SOUZA, 1980, p. 112).

*Santa Marta Fabril S.A.* tem sua trama centrada em uma família que concentra a maioria das ações de uma fábrica e que vive em um meio de luxo e conforto graças aos lucros dela. À matrona da família, dona Marta, atribui-se o nome da empresa e o início do monopólio familiar. Ela é a personagem mais sincera, ao dizer claramente que faz todo o necessário em função do bem-estar da fábrica, e almeja que seus filhos e genros façam o mesmo.

*DONA MARTA:* [...] Ela é de nossa família. É a nossa própria família. [...] É alguma coisa mais que uma fábrica. É nosso patrimônio, nosso sangue. [...] A Santa Marta é o traço de união da família. Aqui se briga por qualquer coisa. [...] Mas todos se unem em torno da Santa Marta (ALMEIDA, s.d., p. 11).

Sua filha Júlia também se sacrifica em função da fábrica, ao manter um casamento fracassado unicamente para que a família não divida a maioria das ações, enquanto ela tem um amante e seu marido sempre está ausente. Quando sua filha descobre a respeito do amante e questiona a razão de ela não se separar de seu pai, Júlia responde:

*JÚLIA:* [...] Não nos separamos, não foi por sua causa não, que tinha a sua avó para ficar com você. [...] Não nos separamos... parece ridículo... mas é a pura verdade... Não nos separamos por causa da Santa Marta Fabril Sociedade Anônima. Para não dividir as ações. Para não perder a maioria. É isso mesmo. É a pura verdade. O traço de união da família. Eu e seu pai... toda a família... só entramos em acordo quando se trata da Santa Marta. Só. O resto é briga, incompreensão... tudo (idem, p. 31)

Sua filha Marta a princípio parece gostar de seu noivo, aprovado por toda a família por ser acionista da fábrica e também seu administrador, mas tem sérias dúvidas sobre a felicidade do futuro casamento. Logo ela compreende a responsabilidade que também lhe cabe, de manter a posse da fábrica, e percebe que seu casamento consiste numa obrigação, e não representa uma opção de acordo com sua preferência. Mais tarde, após ter tido amantes e saber que seu marido já se relacionara com várias de suas amigas, ela desabafa para um amigo, de forma reflexiva e mais para si mesma:

MARTA: [...] Não fiz ilusão com o meu casamento. Gostava do Cláudio, mas nunca estive apaixonada por ele. Encarei o problema como uma princesa a quem compete defender a dinastia. [...] Com a vovó foi assim, com mamãe também. Chegara a minha vez (idem, p. 31).

No entanto, ela consegue rebelar-se contra essa “dinastia”, ao educar sua filha Martuxa com outros valores para evitar que ela também participe dessa prisão da conveniência social. Resultado: no último ato nos deparamos com uma Martuxa estudante de Sociologia, amiga de imigrantes e que condena a desigualdade social. Marta não tivera coragem de largar a conveniência, mas pode ao final da peça se orgulhar de que sua filha o fizera, em meio à condenação da família.

CLÁUDIO: [...] Deixou a menina correr à sorte, à lei da natureza. Hoje ela é completamente diferente de nós. Até o oposto.

[...]

JÚLIA: [...] Essa menina está muito mal orientada. Desculpe, Marta. Mas sempre foi essa a minha opinião. É uma menina rebelde. Indiferente ao nosso modo de viver, alheia às nossas coisas (idem, p. 85).

Portanto, *Santa Marta Fabril S.A.* é uma peça que retrata um mundo de conveniências sociais dentro da alta aristocracia paulista e questiona até que ponto poderiam chegar os seus membros para não perder dinheiro e *status*. Além disso, apresenta conflitos entre gerações, marcados pela diferença de pensamento de Martuxa e Cláudio, seu pai. Por meio dos diálogos nota-se também o preconceito dos “quatrocentões” frente aos imigrantes paulistas – a família condena a amizade que Martuxa mantém com um colega que é filho de imigrantes – e à ascensão de alguns deles – imigrantes enriquecidos que então são mais bem quistos pela sociedade, mas ainda assim com certas reservas.

Outro tema presente em *Santa Marta Fabril S.A.* e que causou alvoroço entre a plateia da época foi a questão da revolução de 32. O segundo ato começa com o hino da revolução e a família falando dos feitos heroicos realizados por Cláudio e Tonico. Porém, o atrito surge quando Cláudio diz que jantará com um velho amigo gaúcho, aliado ao Governo. A princípio toda a família se opõe, inflando os pulmões com o orgulho

paulista; todavia, quando descobrem que esse amigo será a salvação da falência da fábrica, por meio de empréstimos altos com baixos juros, todos acabam concordando com a ideia, preferindo manter o luxo à posição política.

CLÓVIS: [...] acho essa fórmula “São Paulo não esquece, não perdoa e não transige” muito bonita, digna de um poema, mas muito pouco prática. Se temos indústria, comércio e lavoura, se precisamos de dinheiro, de exportação, de leis, onde está tudo isso? No Banco do Brasil, na Caixa Econômica Federal, no Rio de Janeiro, com eles. Nós temos mesmo é que perdoar, esquecer e transigir. Trata-se de uma questão de sobrevivência. O resto é poesia (idem, p. 46).

Em diversos jornais da época houve críticas ofensivas, com o intuito de atacar diretamente Abílio Pereira de Almeida, por este ter ridicularizado os paulistas de quatrocentos anos, das famílias tradicionais, retratando de modo cômico figuras importantes da revolução. Porém, segundo o autor, a crítica o compreendera erroneamente, pois ele também participara da Revolução de 1932 e com essa peça desejava desabafar e retratar a hipocrisia daqueles que não mantinham sua postura política, dentre os quais se enquadrava a maior parte da alta sociedade.

A respeito da revolução de 1932, percebe-se que os fatores motivadores para a classe alta paulista abraçar a causa revolucionária baseavam-se em interesses individuais, que na maioria dos casos seriam contrários ao bem do país. Portanto, não obtiveram muito apoio popular e a revolução elitista logo sucumbiu, com os paulistas decidindo apoiar o governo para não perder seus privilégios:

Os chefes da revolução paulista de 9 de julho de 1932 expressaram seus motivos de queixa em termos que eram sobretudo políticos e nacionalistas. Insistiam em que buscavam compelir Vargas a reconhecer as metas liberais da revolução de 1930: governo constitucional e autonomia local. As justificações que apresentavam para a revolta, porém, tendem a mostrar que os paulistas desejavam a restauração de sua autonomia principalmente em razão do controle que assim recobriam da economia do Estado. Embora o programa das compras de café de Vargas houvesse salvo os fazendeiros da ruína, quase todas as suas medidas econômicas subsequentes lhes desagradaram profundamente. Os impostos decretados com o propósito de equilibrar o orçamento do país afiguravam-se-lhes uma espécie de confisco. Era manifesto para os fazendeiros paulistas que o governo federal seria capaz de fazer novas exigências aos seus rendimentos (WARREN, s.d., p. 205).

A respeito da citada temática “ruína de cafeicultores”, retomemos *A moratória*, a peça de Jorge Andrade muito comparada com *Santa Marta Fabril S.A.* Ela se passa em dois tempos, um quadro na época da crise de 1929, e o outro alguns anos depois – mesma época do segundo ato da peça do Abílio. Porém, enquanto Abílio ambientou sua peça na cidade grande, *A moratória* se situa em um quadro numa fazenda e, no outro, em uma casa numa cidadezinha interiorana, próxima da antiga fazenda. Os dois

quadros se misturam e a ação se constrói de maneira a formar uma tensão crescente entre os personagens, até o clímax final dos dois tempos serem apresentados concomitantemente.

Resumindo a ação de modo linear: Joaquim, sua esposa Helena e seus filhos Lucília e Marcelo moravam em uma fazenda na qual o pai acordava todos os dias cedo e passava o dia trabalhando nos cuidados da terra, enquanto os outros três usufruíam da prosperidade financeira. Marcelo passava os dias a perambular pela cidade, gastando a mesada que sua mãe lhe dava, e Lucília fazia um curso de costura por diversão, não por necessidade. Devido ao crescente endividamento e à situação econômica do país, a fazenda vai à falência e eles precisam se mudar para uma pequena casa na cidade. Todos se transformam com a repentina e radical mudança: o pai não consegue se adaptar à vida urbana, envelhece muito em pouco tempo, passando os dias a sonhar com a volta à fazenda, tendo esperanças sinceras de que isso ainda é possível; a mãe reza todos os dias na igreja e tenta por todos os meios manter a esperança do seu marido, além de apaziguar os conflitos familiares; Marcelo, fraco e despreparado, passa a beber, e critica o pai por este não os ter educado para uma vida de trabalho, sem conseguir encontrar um emprego que o satisfaça e no qual não se sinta humilhado; e Lucília, a única que encara a situação de forma realista e prática, costura para sustentar a família. Agora é ela quem dá mesada ao irmão, que não consegue parar num emprego, e dinheiro ao pai, para comprar jornal e remédios. De mocinha alegre e coquete para uma pessoa dura e introvertida, cancelando seu noivado para se manter ligada à família e suportar o que ela mesma chama de “fardo”. A peça termina com a certeza de que não será possível recuperar a fazenda, e Joaquim, sabendo disso, perde a única coisa que lhe restava: a esperança.

Esses mundos (pré e pós-moratória), que são bem captados pelos registros temporais, servem como questionamento de uma história de vida que teria sido modificada sem nenhum preparo. Os fazendeiros, crentes em suas posições de aristocratas, não teriam se preparado para uma possível queda. Desse modo, suas vidas perderiam muito do sentido adquirido até então, fazendo com que eles optassem pela ilusão ao invés de um enfrentamento consciente da decadência que se aproximava (NAZÁRIO, 1997, p. 76).

O conflito de gerações está muito presente nessa peça, principalmente pelas brigas de Joaquim com Marcelo, nas quais este acusa aquele de não o ter educado para viver na cidade e aquele critica Marcelo por dormir até tarde, beber, e não se esforçar para arranjar um trabalho.

Marcelo: reconheço, sou um fraco. Não assumi a responsabilidade. E o senhor? O senhor que só pensa na sua fazenda, no seu processo, nos seus direitos, no seu nome. Enquanto pensa em si mesmo, na sua honra, não pode sentir o que sinto. O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. [...]

O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente (ANDRADE, 1986, pp. 160-161).

Nota-se que *Santa Marta* e *A moratória* apresentam mais de um ponto em comum, não apenas uma crise financeira que move toda uma família, mas também a importância da honra, do nome, o conflito de gerações e a perda da ilusão por alguns personagens. Em um artigo do jornal *Tribuna Popular*, da época da encenação dessas peças, Alberto Rovai se detém na comparação direta delas e consegue, em um curto espaço destinado a um artigo de jornal, enumerar diversas semelhanças, sem deixar de expor sua própria opinião a respeito da obra dos autores. Por seu mérito e importância, cito grande parte dele:

Se *Santa Marta* nos mostra a indignidade moral na sobrevivência econômica, *A Moratória*, de Jorge Andrade, mostra o naufrágio econômico com dignidade moral. No fundo, tanto Jorge quanto Abílio examinam o problema da decadência. Mas são dois aspectos da decadência que mal se tocam: de um lado a decadência material que pode ser limpa, que é limpa na peça de Jorge; do outro a decadência suja, tornada ainda mais repugnante pela prosperidade material correspondente. Jorge Andrade vê o lado decente da desgraça; Abílio vê o lado sórdido do bem-estar. Jorge ama, admira suas personagens; Abílio não pode deixar de desprezar as suas. Jorge não tem faro crítico, aponta quando muito os defeitos de certas qualidades. É um temperamento apaixonado e puro, um otimista quanto à natureza humana, acredita em “fibra”, “tenacidade”, “fé”, muito embora sua peça acabe mal. Se as obras de Abílio são amargas e sem ilusões sob o revestimento superficial da comédia, as de Jorge Andrade são verdadeiros hinos de confiança na tempestade da tragédia (ROVAL, in SIQUEIRA, 2002, p. 320).

O crítico enfatiza que enquanto a peça de Jorge Andrade é construída e sustentada em personagens que cativam o espectador, as de Abílio Pereira de Almeida causam uma identificação negativa, de forma que o público almeje ser diferente dos personagens e criticá-los.

### ***Principais semelhanças temáticas de algumas peças de Jorge e Abílio***

Apesar de *A moratória* e *Santa Marta Fabril S.A.* serem comumente as peças mais comparadas dos autores, há outras duas que apresentam ainda mais semelhanças com elas do que as duas entre si. Refiro-me a *O terceiro elo*, semelhante a *Santa Marta*, e ao *Paiol velho*, semelhante a *A moratória*.

Como base para comparação de *A moratória* com *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida, vejamos as seguintes falas:

*JOAQUIM*: meus direitos sobre essas terras não dependem de dívidas. Nasci e fui criado aqui. Aqui nasceram meus filhos. Aqui viveram e morreram meus pais. Isto é mais do que uma simples propriedade. É meu sangue! Não podem me fazer isso! (ANDRADE, 1986, p. 166).

*TONICO*: (...) No papel ela não é minha. Mas de justiça é. Meu pai tomou conta dela durante 30 anos. Eu nasci aqui. Trabalho aqui. Vou morrer nesta terra. Ela é minha de coração... E vai ser minha, no duro, com tabelião e tudo... (ALMEIDA, s.d., p. 4).

A primeira fala pertence à peça *A Moratória* e o contexto já foi citado anteriormente, sendo Joaquim pertencente à aristocracia rural em decadência. Já Tónico, personagem principal de *Paiol Velho*, é filho de imigrante e considera seu direito a posse da fazenda, por ter cuidado dela durante muitos anos, enquanto os verdadeiros donos apenas se aproveitavam dos lucros em vida luxuosa na cidade. Percebe-se que ambos julgam ter direito à fazenda apesar de serem de classes sociais opostas, utilizando o mesmo argumento de intimidade com a terra; porém, Abílio nos mostra o ponto de vista do zelador, pouco pensado pela classe alta, que busca não só uma ascensão financeira, mas também social.

Em *Paiol Velho* também aparece a figura dos nobres detentores das terras, porém aqui eles não são como Joaquim, que passou a vida inteira na fazenda, levantando-se com o nascer do sol para cuidar da plantação, mas cidadãos que se preocupam unicamente com os lucros advindos da fazenda e que nunca sequer a visitaram. Tónico considera correto roubar na receita ao repassar o dinheiro a seus patrões e economiza o valor roubado para um dia comprar a fazenda para si, atitude condenada por sua mulher:

*TONICO*: Roubado mesmo. Mas roubando do que é meu. Quem não trabalha não ganha. Isso é que é direito. A terra só devolve; quem não dá não recebe.

*LINA*: [...] dinheiro roubado não dá sorte.

*TONICO*: O meu não é roubado. Roubado é o deles, que sempre viveram à custa do trabalho dos outros. Meu pai morreu pobre, sem um tostão. Tive que largar os estudos e vir pegar no pesado para poder comer. Enquanto isso eles gastavam na Europa (ALMEIDA, s.d, p. 5).

Somente quando desconfiam que são roubados por Tónico é que os donos resolvem visitar a fazenda e tomar o controle: Mariana convence seu filho João Carlos a permanecer na fazenda e aprender a administrá-la para extrair o maior lucro possível, mas, sem os conhecimentos práticos das questões campestres e de agricultura, além de diferentes hábitos rotineiros da vida no campo, logo o moço da cidade sucumbe e se entrega às jogatinas da cidadezinha, deixando novamente a fazenda aos cuidados de Tónico e se afundando em dívidas. Ao final, Tónico consegue o que almejava, a fazenda, por meio de um contrato que João Carlos assinara, para pagar dívidas. Todavia, ele morre no momento da comemoração da posse com seus compadres. Descobre-se tam-

bém no final da peça que sua esposa, Lina, está grávida de João Carlos. Esta personagem Lina faz com que a peça acabe com enorme sentimento de desolação, quando se percebe que mesmo a esposa de Tônico não estava a seu lado e era fascinada pelos aristocratas, relacionando-se com João Carlos, depois de já ter sido também amante deste. E seu pensamento final:

JOÃO CARLOS: Adeus, Lina. Agora o Paiol Velho é seu. Ninguém o tirará de você. [...] Se for homem... ensine-o a amar esta terra... Vale a pena... a mim nunca ensinaram... (e sai) [...]

LINA: Paiol Velho... Não... não é meu... ela disse que sempre pertenceu à família deles. (Olhando e pondo a mão no ventre) E vai continuar na família deles... (ALMEIDA, s.d, p. 48).

Percebemos então em ambas as peças a importância do ambiente rural, o pano de fundo histórico da crise cafeeira, a questão da importância do nome para os paulistas de 400 anos e o orgulho destes que prevalece em relação à preocupação com a terra em si, além do conflito de gerações. Vale ressaltar também que a peça de Abílio foi representada quatro anos antes da de Jorge, tendo sido Abílio, então, pioneiro ao tratar deste tema, mas apenas o segundo, inovando no meio teatral em aspectos cênicos, com a utilização de dois quadros simultâneos e cruzamento de diálogos. *Paiol velho* destaca-se da maioria das peças de Abílio por ser muito diferente do estilo que o marca, de comédias que retratam a aristocracia paulista urbana, satirizando-a. Ao contrário, esta peça se passa no ambiente rural e retrata com maior ênfase a classe baixa. Seguem-se as relações de *Paiol velho* com as peças de Jorge Andrade, enumeradas pelo pesquisador Fester:

[...] a peça está próxima mesmo é das obras de Jorge Andrade: *A Moratória*, *O Telescópio* e *Os Ossos do Barão*. Da última, pela síntese entre patrão e empregado, através do casamento ou da união sexual. Das duas primeiras, pela propriedade perdida ou desmembrada, respectivamente. Marcelo (*A Moratória*) e Sebastião (*O Telescópio*) primam pela inaptidão para o trabalho, como João Carlos em *Paiol Velho*. E em todas a mulher aparece como elemento forte (FESTER, 1985, p. 226).

Assim como *Paiol velho* diferencia-se do estilo que caracteriza boa parte da obra de Abílio, *O terceiro elo* é uma peça de Jorge Andrade diferenciada de todas as suas peças compiladas em *A Marta, a árvore e o relógio*. Há unanimidade da crítica teatral em afirmar que as dez peças componentes deste ciclo são as melhores do autor, enquanto as outras são consideradas mais fracas e pobres temática e formalmente. Enquanto no ciclo, Jorge preocupa-se com a história e a memória, utilizando-se de metalinguagem e intertextualidade, além de diversos símbolos num teatro de linguagem literária, beirando ao poético, nas outras peças sua linguagem é mais direta, aliada a temas contemporâneos e presentes diretamente na realidade do Brasil da época do autor. Ele

para de olhar para o passado para se ater aos problemas políticos e sociais de sua época.

*O terceiro elo* é uma peça escrita já na década de 80 e consiste na última parte de uma peça de coautoria intitulada *A corrente*, na qual cada elo fora escrito por um autor com o objetivo de retratar três elos sociais: a classe baixa no primeiro ato (escrito por Consuelo de Castro), a classe média no segundo (escrito por Lauro César Muniz) e a classe alta no terceiro (de Jorge Andrade), cada um com sua trama independente. Jorge Andrade fora então encarregado de retratar a classe alta, e o faz por meio de um casal em um ato de cenário único – o quarto de dormir. A cena consiste no diálogo entre marido e mulher, enquanto esta se arruma para encontrar outro homem. Toda a peça se passa durante esta preparação, com a mulher querendo que o marido a impeça de sair, enquanto este se remói por dentro, mas não o suficiente para interrompê-la. O encontro dela será com um milionário, que, em troca, salvará a fábrica dele da falência. Por mais que a ame, o marido, no momento da decisão, prefere manter a posição social à dignidade moral. A grande questão desta peça volta-se para a dualidade da moral e da posição social, a questão do nome e até onde se pode ir para mantê-lo.

Severo, o marido, orgulha-se do nome de sua família:

*SEVERO: (sorri amoroso)* Milhares e milhares de prédios onde estão milhões de toneladas de ferro saídas da minha metalúrgica. *(Cheio de si)* Meu avô, meu pai e eu... ajudamos a erguer esta cidade. A mais poderosa da América Latina. Foi erguida com ferro e aço que moldamos (ANDRADE, s.d., p. 8).

Mariana o questiona sobre aspectos morais e éticos, tenta persuadi-lo de que há coisas mais importantes que a fábrica e a posição social, mas Jorge Andrade nos mostra um personagem obstinado e não disposto a ceder perante nada:

*MARIANA:* [...] qualquer preço deve ser pago pela metalúrgica, não é mesmo?

*SEVERO:* Não concebo a vida sem minha metalúrgica. É a própria história da minha família. História que começou com um pequeno forno no quintal do meu avô. [...]

*MARIANA: (amarga)* forno que se transformou na poderosa Metal Brasil S.A.!

*SEVERO:* A mais poderosa de todas.

*MARIANA: (irônica)* De todas as nacionais, não é?

*SEVERO:* Claro, Mariana. As estrangeiras são mais poderosas (idem, p. 8).

Aqui aparece um problema comum para os brasileiros detentores de fábricas da época: o surgimento das indústrias estrangeiras, causando enorme prejuízo para as empresas nacionais, mesmo para as sociedades anônimas. Com maior verba e barateamento de produção devido à matéria-prima vinda do exterior, as empresas estrangeiras produziam produtos de preços mais acessíveis e de melhor qualidade, sem que o governo tomasse alguma medida de proteção às empresas nacionais – o que ocasionou

a falência de muitas delas. Na trama criada por Jorge Andrade, é justamente o dono de uma empresa estrangeira que irá conceder um empréstimo para salvar a fábrica de Severo em troca de uma noite com a sua mulher. Mariana sente-se indignada por seu marido manter a fábrica acima de tudo, mas não se nega a realizar a tarefa, pois o que desejava era que seu marido a impedisse, sentindo-se desolada com a falta de atitude deste com relação ao encontro vindouro.

MARIANA: [...] fale alguma coisa, me proíba de sair! (...)

SEVERO: (*O silêncio de Severo é uma resposta terrível*) (idem, p. 18)

Severo sofre, mas se mantém intransigível: está mesmo disposto a fazer de tudo para não perder sua fábrica:

MARIANA: (*tensa*) Mais importante do que eu, seus filhos e sua dignidade?

SEVERO: Ela é tudo isso junto. O homem é o trabalho que realiza. Sem ela... não pode ter dignidade.

MARIANA: (*fremente*) E a família onde fica? A família, a honra e o orgulho?

SEVERO: A metalúrgica é a família... e o meu orgulho!

MARIANA: E paga qualquer preço por ela?

SEVERO: Pago! (idem, p. 10)

Além da questão principal, apresentada até aqui, também aparece na peça o tema da greve dos funcionários, que desejam um aumento de salário, e percebemos pelas falas de ambos os personagens que há uma divergência gigantesca entre os salários dos altos funcionários para os de cargos inferiores, tratados de maneira quase desumana. “Mariana: Se não pagasse tão alto certos executivos, poderia recompensar melhor aqueles que produzem de fato, que sujam as mãos e o rosto” (p. 3).

De todas as peças de Jorge Andrade, esta é a que mais se aproxima da obra de Abílio Pereira de Almeida. Não só em relação ao conteúdo, mas também à construção dos diálogos, à utilização de uma linguagem simples e direta, ao retrato da alta sociedade paulista por meio de personagens obstinados e exagerados, que mostram abertamente problemas reais da época. É impossível não notar a enorme semelhança entre *Santa Marta Fabril S.A.*, representada pela primeira vez em 1955, e *O terceiro elo*, representada somente em 1980. Ambas mostram a obsessão da família paulista por ostentação social e financeira, a importância da fábrica passada por gerações e tudo o que é feito para mantê-la, a questão da greve, a decadência das empresas nacionais, a ascensão dos estrangeiros no país, o cinismo dos personagens e, acima de tudo, a polêmica entre bem-estar *versus* moral, pois em ambas as peças nos deparamos com personagens que apresentam posturas consideradas moralmente condenáveis para manter o nome e a posição social.

*Presença do imigrante na sociedade paulista*

Por fim, cabe comentar aqui a peça *Os ossos do barão*, de Jorge Andrade. Esta peça é a mais cômica do autor e obteve um grande sucesso de público. Ela mostra a ascensão financeira e social de um colono italiano, a primeira por meio de muito trabalho e competência, e a segunda por meio do casamento de seu filho com a filha de aristocratas paulistas. Nesta peça, percebemos o início da quebra de paradigmas até então intransponíveis, pois enquanto os mais velhos sentem-se horrorizados com esse casamento, os pais da moça aceitam com maior facilidade e concordam que será benéfico para todos, pois em troca do nome, eles terão o auxílio financeiro de que necessitavam. Os jovens, então, estão ainda mais distantes desses padrões tradicionalistas, com o filho do italiano rejeitando o desejo do pai de ter um nome aristocrático na família, e a filha dos quatrocentões não se importando e até mesmo se recusando a “carregar a caravela de Pedro Álvares Cabral”. Esta peça mostra um exemplo de uma história comum do Brasil da época: ascensão financeira do colono seguida de ascensão social, aliada à decadência aristocrata.

[...] o fazendeiro de café, que surgiu e se afirmou, historicamente, como uma variante típica do antigo senhor rural, acabou preenchendo e destino de dissociar a fazenda e a riqueza que ela produzia do status senhorial. Doutro lado, o imigrante nunca se propôs como destino à conquista do status senhorial. O que ele procurava, de modo direto, imediato e sistemático, era a riqueza em si e por si mesma. Só tardiamente e por derivação ele iria interessar-se pelas consequências da riqueza como fonte, símbolo e meio de poder. Por isso, ambos possuem algo em comum: identificam a ruptura com a ordem senhorial como um momento de vontade social, que exprimia novas polarizações históricas do querer coletivo (FERNANDES, 1987, p. 103).

A ação se inicia com Egisto, colono italiano enriquecido, colocando à venda a capela com os ossos do barão da antiga fazenda na qual trabalhara e da qual já comprara a maior parte das terras e objetos. Sua pretensão desde o início não era vender a capela, mas casar seu filho com a mais nova descendente do barão. Ele não coleciona os objetos da fazenda por vingança da família do ex-patrão, mas por ter boas lembranças daquela época e desejar ter perto de si o máximo possível daquela família. Acha que o casamento dos filhos será vantajoso para as duas famílias.

Assim como temos em outras peças Tônico e Joaquim como trabalhadores do campo, temos aqui Egisto. Mesmo depois de se mudar para a cidade, ele mantém os hábitos rurais, o que envergonha seu filho, criado na cidade. Após uma crítica do filho por ele estar peneirando café no jardim, na frente de todos que passam na rua, ele diz:

*EGISTO: (descontrola-se) Olhe aqui, Martino! O que sou ganhei com estes braços e com esta cabeça. Me intende? (Eleva a voz pouco a pouco) O que tenho não encontrei na rua,*

nem recebi de presente. Carcamano, emigrante... e com muito orgulho. Fiz mais do que eles. Quando cheguei aqui, eram os donos de tudo. Hoje, o dono sou eu. E trabalho honesto. Honestíssimo! Vou me importar com o que pensam? [...] Conheço muitos brasileiros que são turistas qui! Qui! Andam por aí olhando a paisagem, estudando história. Io faço la história (ANDRADE, 1986, p. 410).

Nesta peça percebemos diversos pontos em comum com *Paiol velho*, como a decadência da aristocracia paulista e a ascensão do imigrante, a migração predominante do ambiente rural para o urbano, a desvalorização do nome e a rivalidade moral, nome *versus* bem-estar, dinheiro. Há também diferenças nos valores de cada geração, como em *Santa Marta Fabril S.A.*, com os mais jovens adotando uma postura mais libertária com relação à importância do nome e valores familiares intrínsecos. As peças representam o modo como a sociedade paulistana se transformava no decorrer do século XX:

[...] os antigos titulares do poder, os proprietários de terras, perderam as suas posições dominantes na sociedade brasileira, em proveito de novos titulares. Formou-se uma população obreira e uma burguesia empreendedora, cujos interesses dependem do consumo interno, e que, compondo a matriz de um verdadeiro povo, constituem hoje [1960] a maior força política do Brasil (RAMOS, 1960, p. 23).

### *Um comentário final*

Nota-se que a obra dos dois autores traça um painel da sociedade paulista aliada à história de São Paulo, com a passagem do meio rural para o urbano e a posterior industrialização, além da consolidação da burguesia e da classe média como classes sociais. Apesar de estilos teatrais muito divergentes, Jorge Andrade, com suas peças de cunho literário e reflexivas, e Abílio Pereira de Almeida, com suas comédias simples e francas, ambos preocupam-se com seu meio e mesclam experiências da própria vivência com o fazer teatral. “O drama deve ser um quadro do século, uma vez que os caracteres, as virtudes, os vícios são essencialmente aqueles do dia e do país” (ROUBINE, 2003, p. 67).

### *Referências*

ALMEIDA, Abílio Pereira de. *Paiol Velho*. Versão estabelecida por Gabriela Über a partir dos originais presentes no CEDAE/IEL.

\_\_\_\_\_. *Santa Marta Fabril S.A.* Versão estabelecida por Gabriela Über a partir dos originais presentes no CEDAE/IEL.

\_\_\_\_\_. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1981.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *O Terceiro Elo*. Cópia original concedida pela pesquisadora Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume, 2001.

CAMPOS, Maria da Conceição. "Introdução", in: *O teatro de Abílio Pereira de Almeida*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

FAUSTO, Boris. *Revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

FESTER, Antônio Carlos Ribeiro. *Em Moral Corrente no País: estudos sobre o teatro de Abílio Pereira de Almeida*. Mestrado em Literatura Brasileira (FFLCH/USP), 1985.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MELLO E SOUZA, Gilda de. "Teatro ao Sul", in: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. *Tempo e memória no Teatro de Jorge Andrade: uma leitura de Rasto Atrás*. Dissertação de Mestrado (IEL/Unicamp), 1997.

RAMOS, Guerreiro. *O problema nacional do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1960.

ROSSETTO, Grazielle Luiza Andrezza. *Teatro moderno paulista: formas sociais e simbólicas da cultura erudita em São Paulo (1940-1960)*. Texto de qualificação de Mestrado em Antropologia Social (IFCH/Unicamp), dez/2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SIQUEIRA, Silnei. *Abílio Pereira de Almeida: seu tempo e sua obra – revisão de uma dramaturgia*. São Paulo: Fundação VITAE (relatório final de pesquisa), 2002.

WARREN, Dean. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difusão Editorial S.A., s.d.