

Carlos Fernando Santiago Rodrigues Marques

UFRJ – USP

## O dramático, o épico e a crítica de *Eles Não Usam Black-tie*

*As únicas obras de arte verdadeiras são aquelas cujo conteúdo  
e forma se provam completamente idênticos.*

Hegel em *A ciência da lógica*

*A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo.*

Rosenfeld em *O teatro épico*

Diversos estudiosos do teatro moderno têm verificado uma certa tendência em alguns dramaturgos do século XX em fazer uso de elementos épicos em suas peças teatrais, contrariando a tradição vigente no século anterior que procurava, através de regras e padrões estéticos cada vez mais rígidos, alcançar o drama "puro"; o ideal da "peça bem feita" ditava valores, tanto formais quanto de conteúdo, que norteavam a crítica contemporânea. Embora tal tendência já houvesse sido verificada na Europa desde, pelo menos, a virada do século com dramaturgos do porte de Ibsen, Chekov e Strindberg, no Brasil, podemos senti-la com mais intensidade na década de 60, que, segundo sugere Costa, teve seu início marcado pela encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, no Teatro de Arena em São Paulo.

Como todo processo de transformação requer tempo e *expertise*, não é de se estranhar que a passagem do drama ao teatro épico no Brasil não tenha ocorrido de forma brusca. O relativo desconhecimento da obra de Brecht – um dos mais influentes ícones do teatro épico moderno –, por parte de Guarnieri e seus conterrâneos, contribuiu ainda mais para o lento e gradual desenvolvimento deste gênero em terras brasileiras. Na *prática*, a transição não foi das mais rápidas; a teoria, todavia, provou-se ainda mais lenta, verificando-se, assim, um grande mal-estar por parte dos críticos, cujos julgamentos e valores ainda se encontravam, como no passado, arraigados às convenções ditadas pela tradição da "peça bem feita."

### TERCEIRA MARGEM

Se, por um lado, a crítica subestimava a qualidade desta redescoberta forma de expressão teatral, e se, por outro, Guarnieri já começava a demonstrar indícios de mudanças nesta direção, o que poderia ter levado os críticos da época a aclamarem Eles não usam black-tie a ponto de Décio de Almeida Prado chegar a qualificar Guarnieri como "um jovem fenômeno do nosso jovem teatro"?

Iná Camargo Costa argumenta que uma recepção tão positiva só pôde ser obtida devido à peça permitir duas interpretações distintas e conflitantes: uma segundo o assunto tratado e outra de acordo com a forma escolhida pelo dramaturgo para expor esse mesmo assunto: apesar de o seu conteúdo ser épico, a sua estruturação é dramática. E foi justamente por ter reconhecido os aspectos dramáticos da peça que a crítica a aplaudiu.

Para que possamos distinguir melhor, na peça, os recursos caracteristicamente dramáticos daqueles inconfundivelmente épicos, optou-se, embora seja nítida a sua co-existência, por identificar e analisar primeiramente os elementos pertencentes ao primeiro gênero e, em seguida, os ao segundo. Visamos, também, remeter à reação da crítica contemporânea – representada pelos nossos dois críticos teatrais de maior destaque: Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi – tentando rastrear, sempre que possível, os fatores que a motivaram.

Quando escolheu a greve como assunto de sua peça, Guarnieri deu um importante passo em direção ao teatro épico; mas, ao confiar por demais no poder do diálogo (elemento vital do drama), Guarnieri confinou a peça ao barraco de Otávio e Romana, "barrando" a entrada do movimento grevista em cena. A escolha pelo barraco pode ser plausivelmente explicada, no entanto; o dramaturgo ainda não havia conseguido se desvencilhar de uma das premissas básicas do drama: a da unidade de lugar, que, de acordo com Marjorie Boulton (1960:13), em conjunto com a unidade de tempo, "não passa de convenções formais, ditadas, em parte, pelas necessidades reais do teatro." Somando-se a isso, a apresentação do conflito entre os membros de uma (ou seria melhor em uma?) família, Guarnieri manteve *Eles não usam black-tie* em uma esfera privada, prendendo-se, uma vez mais, às exigências dramáticas.

Para completar o contexto dramático, o autor não poderia deixar de dotar o enredo de um protagonista, ou seja, de um herói dramático. Ninguém melhor que Tião, o jovem íntegro e corajoso, que é forçado a enfrentar situações (a gravidez de Maria) que o levam a tomar decisões difíceis (de ir contra a "sua" classe) e a assumi-las, enfrentado as suas conseqüências. Apesar de o crítico alemão Peter Szondi jamais ter entrado em contato com a peça, sua descrição de herói dramático parece "cair-lhe como uma luva":

## TERCEIRA MARGEM

*O homem entrava no drama principalmente como um ser humano, por assim dizer. A esfera do 'entre' parecia ser uma parte essencial do seu ser; liberdade e obrigação, vontade e decisão, os seus atributos mais importantes. O 'lugar' no qual alcançava realização dramática encontrava-se em um ato de decisão e auto-revelação. Ao decidir por se mostrar ao seu mundo contemporâneo, o homem transformava sua existência interna em uma presença dramática palpável. [grifos nossos]*

Se levarmos em conta apenas a esfera privada e, assim, analisarmos Tião como um 'ser humano' isolado do meio em que vive (da esfera pública) e alheio, principalmente, aos princípios e aos códigos de ética nele vigentes, iremos constatar que ele agiu de forma honesta, sem jamais esconder suas decisões de ninguém e sem nunca se arrepender (nem mesmo Jesuíno consegue "corrompê-lo"); afinal, foi motivado por uma intenção deveras louvável: o seu futuro casamento e o nascimento de um filho.

O fato de Guarnieri haver delineado um herói dramático dá, de certa forma, fundamentos à seguinte afirmação de Décio de A. Prado:

*Mas a perspectiva da peça é do filho: o drama é o seu, ele é quem deverá pronunciar-se perante a existência da greve. A sua posição, 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.*

Ao olharmos para a peça sob este prisma, ela verdadeiramente se apresenta como um drama: o drama de Tião e sua família. Assim sendo, a greve passa a existir em função do protagonista; ela se torna um simples elemento que servirá para que o momento de crise e de maior tensão dramática ocorra no terceiro ato (a série de acertos de contas de Tião com João, com Romana, com Otávio e, por fim, com Maria).

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, Costa chama-nos a atenção para a função dramática da greve no primeiro ato: a de desmancha prazeres, a de anunciadora de maus presságios (vale lembrar que Tião não a aprova, e que ela é anunciada durante a sua festa de noivado). O ato termina, contudo, com boas notícias: o nascimento dos gêmeos da vizinha, estratégia que re-estabelece o clima de festa, garantindo, desta forma, um final dramático ao ato.

O terceiro e último ato, como já foi mencionado, também nos proporciona uma pesada carga dramática, visto que é nele que se encontra a série de acertos de contas citada. Já o segundo ato parece não se "encaixar" nesta seqüência dramática, o que despertou a insatisfação da crítica; Sábado Magaldi faz a seguinte observação:

*A matéria não está, entretanto, bem distribuída, para que a tensão cresça de ato para ato. Depois da apresentação bem feita do primeiro, que acaba em festa, o segundo tem feitio intimista, em que as personagens procuram definir-se para si mesmas antes do desfecho.*

### TERCEIRA MARGEM

A incompreensão do crítico dá-se devido a sua resistência aos elementos épicos presentes em *Eles não usam black-tie*. Mesmo estruturando-se em torno do diálogo – que é, em si, a matéria primordial do drama – o segundo ato perde um pouco de dramaticidade, por que, conforme Costa elucida,

*A ação dramática é sempre resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os seus antagonistas e o diálogo (...), para ser dramático, deve ser veículo de decisões. Por isso, não é qualquer conversa que pode ser considerada dramática.*

Mesmo havendo diálogos no segundo ato, verifica-se a sua falta de dramaticidade; na realidade, o que ocorre é a desdramatização de um episódio. Para tanto, Guarnieri faz uso de uma técnica muito utilizada por Brecht: a do afastamento, cujo "efeito de alienação, afastamento ou 'desfamiliarização' procura (...) produzir aquele estado de admiração e estranhamento que, para os gregos, se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento". Em outras palavras, ao transferir a cena em que Tião culpa Otávio por tê-lo tirado da casa dos padrinhos e por tê-lo trazido de volta ao morro para a manhã do dia seguinte, e ao fazer com que Romana narre o acontecido a seu filho desmemoriado (devido ao porre tomado na noite da discussão), Guarnieri nos apresenta um Tião que não reconhece, que 'estranha' os seus atos, o que reduz drasticamente a carga dramática do episódio; o momento de crise não é apresentado, e sim narrado. A ausência de Otávio também contribui para a falta de dramaticidade da cena, uma vez que a presença de pai e filho juntos poderia trazer a discussão do dia anterior à tona mais uma vez.

A estratégia de afastamento também é empregada com sucesso no terceiro ato, mais precisamente no prestar de contas entre Tião e Otávio, diálogo que merece ser lembrado:

**Tião:** *Papai...*

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

**Tião:** *Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!*

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

**Tião:** *Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai...*

**Otávio:** *Vá dizendo.*

## TERCEIRA MARGEM

**Tião:** *Que o filho dele não é um "filho da mãe". Que o filho dele gosta de sua gente, mas que o filho dele tinha um problema e quis resolvê esse problema de maneira mais segura. Que o filho dele é um homem que quer bem!*

**Otávio:** *Seu pai vai ficar irritado com esse recado, mas eu digo. Seu pai tem outro recado pra você. Seu pai acha que a culpa de pensá desse jeito não é sua só. Seu pai acha que tem culpa...*

**Tião:** *Diga a meu pai que ele não tem culpa nenhuma.*

**Otávio** *(perdendo o controle): Se eu te tivesse educado mais firme, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente...*

O eficaz uso da terceira pessoa, transfigurando Otávio em um "mensageiro," acaba por desdramatizar o diálogo, uma vez que um mensageiro é encarregado de levar mensagens apenas, e não de as receber. Assim sendo, o mensageiro/Otávio deve manter-se frio, distante, sem expressar diretamente os seus sentimentos; logo, a alta carga de tensão dramática que um diálogo deste porte entre pai e filho – e não entre filho e mensageiro – exigiria é esvaziada: não há discussões, não há brigas, não há sequer diálogo propriamente dito, há somente a "narração" de mensagens. O único momento em que a cena aproxima-se do dramático é quando Otávio "perde o controle" e passa a usar a primeira pessoa, estabelecendo, desta forma, o diálogo direto entre pai e filho. Tião, no entanto, continua a falar na terceira pessoa: o elemento dramático perde, mais uma vez, espaço para o épico. Uma vez mais, a crítica é incapaz de reconhecer um dos maiores achados de Guarnieri, desqualificando-o como um "defeito de concepção" originado da falta de "maturidade" do jovem dramaturgo: "Como peça de teatro, *Eles não usam black-tie* tem essa inconfundível espontaneidade das primeiras obras da juventude. Por entre os seus defeitos de concepção e de fatura (certa moleza de construção, certas ingenuidades, certos preciosismos, como a cena em que pai e filho se defrontam no terceiro ato (...)) o que sobreleva é a notação psicológica exata, viva, alerta, despida de literatura".

Apesar de a *Épica* se fazer sentir com maior força nos dois últimos atos, não podemos fechar os olhos para aqueles traços épicos que já haviam se tornado evidentes desde o início da trama. Ao escolher um assunto de interesse público – a greve – tratado por personagens da classe proletária, Guarnieri já se afastava dos padrões estéticos regidos pelo Drama, o qual deve tratar de assuntos de interesse da classe burguesa; Rosenfeld, parafraseando Diderot, delimita quem pode, assim como quem não pode, ser personagem de um Drama:

*Quanto ao peuple, não serve para a tragédia; criados, camponeses e, também, médicos, tabeliões, comerciantes são personnages ridicules por terem o mau hábito de trabalhar e por não possuírem, como especialistas, a cultura estética exigida. Um honnête homme não se dedica a uma profissão produtiva.*

### TERCEIRA MARGEM

Percebemos, pois, que, embora Guarnieri tenha limitado a peça à esfera privada, um assunto pertencente à esfera pública (a greve) se mantém sempre presente. Essa contradição forma/conteúdo só se tornou possível por que o dramaturgo delegou ao diálogo funções tanto dramáticas quanto épicas, sobrecarregando-o. É verdade que, ao optar por tal estratégia, Guarnieri não foi capaz de explorar todas as possibilidades que o assunto da greve poderia tê-lo proporcionado.

No primeiro ato, nota-se também o uso de um recurso que é épico em sua própria natureza: a paródia. Peter Szondi, ao explicar a auto-suficiência do Drama, afirma:

*Que o Drama é absoluto pode ser expresso de uma forma distinta: o Drama é primário. Não é uma representação (secundária) de algo (primário); ele se apresenta, é ele mesmo. A sua ação, assim como cada um de seus versos, é 'original'; é obtida à medida que se desenvolve. No Drama, não há espaço para citação, assim como não há espaço para variação. Tal citação implicaria em o Drama estar se referindo ao que foi citado. Variação poria em cheque a qualidade do Drama de ser primário ('verdadeiro') e o apresentaria como secundário (enquanto variação de algo e enquanto uma dentre várias variações). Ademais, far-se-ia necessário pressupor a existência de alguém que houvesse 'citado' ou 'variado' do qual o Drama teria que depender.*

Devido à sua auto-suficiência, portanto, o Drama jamais reconhecera a paródia, cuja existência em si é secundária, já que remete a um contexto pré-existente (primário).

O samba que Juvêncio compõe não passa de uma paródia da "Canção do Exílio," de Gonçalves Dias. Aqui, todo o sentimento de nacionalismo, de amor à pátria que a canção evoca associa-se à vida no morro, que se contrapõe àquela da cidade. É na favela que as pessoas são mais felizes, mais humanas, mais solidárias, "mais puras." Estaria Guarnieri intervindo na trama e nos dando, desde o início, indícios do seu posicionamento acerca da luta de classes em questão? Quando indagada da sua opinião sobre o samba, Maria responde a Tião: "Bonito!... E tu diz que não se ajeita no morro, me deixou triste!" Estaria o dramaturgo nos preparando desde já para o desfecho da peça?

Como é sabido, Maria abandona Tião no último ato, decidindo criar sozinha o seu filho, que, não por um acaso, se chamará Otávio - escolha que reflete muitos dos valores de Maria, que nunca pretendeu abandonar o morro e que, desde o início da peça, se mostra fiel às suas raízes. Sobre tal desfecho, Décio de A. Prado comenta:

*Apenas no final intervém o autor, fazendo a noiva abandonar o operário que, traíndo a greve, traíra os seus amigos e companheiros.*

## TERCEIRA MARGEM

Talvez sem se dar conta, Décio acabou por nos chamar a atenção para mais um elemento épico presente em *Eles não usam black-tie*, uma vez que o Drama não admite interferências externas; o Drama existe por si só e não pressupõe a presença de um narrador, característica primeira da Épica.

Ainda comentando o final da peça, Décio observa que "algumas espectadoras protestaram contra semelhante desfecho em nome da psicologia feminina." Este tipo de reação por parte do público feminino deu-se mais provavelmente por motivos formais que "em nome da psicologia feminina." Como já havíamos apontado, Guarnieri escreveu um Drama de conteúdo épico. Assim como a crítica, os espectadores reconheceram a forma dramática da peça, criando, por isso, expectativas por um desfecho dramático; afinal, Tião era o herói dramático, que agiu, de forma íntegra, em nome de seu amor por Maria, não merecendo, conseqüentemente, castigo tão duro.

Não era esperado que Guarnieri desse um desfecho épico ao seu drama. É possível que o dramaturgo só tenha concebido tal final, por ter - mesmo que inconscientemente - uma visão épica da peça.

Interpretando-se a peça à luz da Épica, percebe-se um deslocamento no que diz respeito ao protagonista: Tião deixa de ser o herói dramático e passa, de certa forma, a ser o antagonista que age contra o movimento grevista e a massa proletária, agora vistos como protagonistas. Retirado de seu "mundinho" privado e egoísta (cuja existência, como citado acima, Décio de A. Prado acha perfeitamente justificável), Tião, assim como todas as suas decisões e atos, começa a ser visto inserido em seu contexto social. O personagem deixa, então, de ser portador de atitudes louváveis e heróicas, passando a ser encarado como um defensor do interesse pequeno burguês. Tião vira um traidor de "sua" classe, merecedor, por assim dizer, do castigo que lhe foi atribuído.

O desfecho, apesar de ter despertado a revolta do público feminino, nem chega a ser um encerramento dramático propriamente dito. Na verdade, poderíamos traçar um paralelo com o final dado a *Os Tecelões* por Gerhard Hauptmann, o qual gerou a seguinte análise de Rosenfeld:

*É desnecessário dizer que a peça de Hauptmann não tem propriamente um fim, exigência fundamental do drama clássico; nem poderia tê-lo porque sua pretensão não é apresentar um microcosmo cênico autônomo que, como tal, tem princípio e fim no palco. Sua pretensão é apresentar uma 'fatia' da realidade; não uma pequena totalidade em si, mas uma parcela 'real' de uma realidade parcelada.*

Ao encerrar *Eles não usam black-tie*, Guarnieri deixou uma série de perguntas sem respostas: Será que a greve atingiu seus objetivos? Será que

## TERCEIRA MARGEM

Tião realmente conseguiu a promoção almejada? Será que Tião se arrependeu e retornou à favela? A realidade nos foi mostrada parcialmente apenas. O real desfecho Guarnieri deixou a critério da imaginação do seu público.

Para finalizar, gostaríamos de ressaltar como a ideologia da crítica pode – e, de fato, o faz – nortear toda a interpretação de uma peça, delegando-lhe defeitos que, encarados de acordo com valores estéticos e ideológicos distintos, podem ser julgados como algumas de suas características mais brilhantes. A seguir, apresentamos dois pontos de vista conflitantes que ao serem aplicados à interpretação de *Eles não usam black-tie* podem levar-nos a conclusões das mais diversas – já que apresentam pontos de partida divergentes, tornados evidentes devido aos estudiosos discordarem em uma questão fundamental: a função da arte na sociedade.

Décio de Almeida Prado ao analisar a peça concluiu: "O seu ponto de partida são os homens: através deles é que entrevemos outros antagonismos, que são apresentados sempre como conflitos vitais, de ação, não como crítica de diretrizes teóricas." Seu veredicto, que ignora o reflexo de fatores de ordem social na trama, só vem a confirmar a sua interpretação de *Eles não usam black-tie* enquanto um drama.

Já Piscator defende que "o homem encenado no palco é significativo devido a sua função social. Não é a sua relação consigo mesmo, nem sua relação com Deus, mas a sua relação com a sociedade que é central". Seu argumento leva-nos a concluir que, no caso de *Eles não usam black-tie*, a situação social que a greve gera é que se faz central, sendo os personagens apresentados em sua função. A Épica se sobrepõe, portanto, à Dramática.

*Eles não usam black-tie* só nos permite expressar pontos de vista tão antagônicos por se tratar de uma peça de constituição híbrida: sua forma não corresponde ao seu conteúdo. Guarnieri quis, e conseguiu, inovar o repertório do teatro nacional; sua única falta (involuntária) foi não estar esteticamente à altura de seu momento histórico. Sendo precursora do teatro épico no Brasil, *Eles não usam black-tie* tem seu valor histórico garantido. O julgamento de seu valor estético, contudo, gostaríamos de deixar a critério do leitor, o qual, levando em consideração suas próprias convicções, poderá dar razão tanto a Hegel quanto a Rosenfeld.

### NOTAS

<sup>1</sup> Cf., por exemplo, SZONDI, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987; ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1997; ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000; ou ainda,



## TERCEIRA MARGEM

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. Para a conceituação teórica dos termos 'drama' e 'teatro épico' conforme empregados no presente trabalho, recorrer a esses mesmos autores.

<sup>2</sup> Costa, op. cit., p. 183.

<sup>3</sup> Redescoberta porque, como se sabe, os dramaturgos da antiguidade clássica já faziam uso de elementos épicos em suas tragédias. Não é preciso, contudo, retroceder tanto para se verificar características épicas em peças 'dramáticas'; basta analisarmos, por exemplo, as peças históricas de ninguém menos que Shakespeare para encontrarmos tal tendência.

<sup>4</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962; p. 132.

<sup>5</sup> COSTA, Iná C. "A crise do Drama em *Eles não usam black-tie*: uma questão de classe" in *Discurso* no. 20. São Paulo: USP, 1993; p. 147.

<sup>6</sup> O livro *A Anatomia do Drama*, de Marjorie Boulton, é um exemplo significativo de como a crítica em geral – e não somente a brasileira – não foi capaz de acompanhar o desenvolvimento formal e de conteúdo do teatro moderno. Este livro, que, na realidade, não passa de um manual para a análise de "peças bem feitas," foi publicado – e altamente elogiado pela crítica nacional e internacional – em nada menos que 1960 (BOULTON, M. *The Anatomy of Drama*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960).

<sup>7</sup> Idem., *ibidem.*, p. 13, grifos nossos. Esta, assim como todas as outras citações feitas de originais em inglês, é de nossa própria autoria.

<sup>8</sup> Para uma discussão mais detalhada da função e das limitações das esferas privada e pública em uma peça, cf. Costa. *Sinta o drama*. Op. cit., pp. 67-74.

<sup>9</sup> Szondi, op. cit., p. 7.

<sup>10</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo, Martins; p. 133.

<sup>11</sup> COSTA, Iná C. *Teatro épico no Brasil: De força produtiva a artigo de consumo*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP. São Paulo: USP; p. 12.

<sup>12</sup> Magaldi, op. cit., p. 231.

<sup>13</sup> Costa. *Sinta o drama*. Op. cit., p. 57.

<sup>14</sup> Rosenfeld. *Teatro moderno*. Op. cit., p. 152.

<sup>15</sup> GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 6ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990; pp. 108-9.

<sup>16</sup> Prado, op. cit., p. 134.

<sup>17</sup> Rosenfeld. *Teatro moderno*. Op. cit., pp. 136-7.

<sup>18</sup> Cf. Costa, "A crise do Drama em *Eles não usam black-tie*", op. cit., p. 153.

<sup>19</sup> Szondi, op. cit., p. 9.

<sup>20</sup> Prado, op. cit., p. 134.

<sup>21</sup> Anatol Rosenfeld claramente distingue a estruturação desses dois gêneros: "Daí a necessidade de rigoroso encadeamento causal: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença do autor. Já na obra épica, o narrador, dono da estória, tem o *direito de intervir* (...)." (Rosenfeld. *Teatro moderno*, op. cit., p. 136, grifos nossos).

<sup>22</sup> Prado, op. cit., p. 134.

### TERCEIRA MARGEM

<sup>23</sup> Cf. Costa, "A crise do Drama em *Eles não usam black-tie*", op. cit., p. 151.

<sup>24</sup> Parece-nos questionável afirmar que Tião verdadeiramente faz parte da classe de seu pai e sua família. Tendo sido criado na cidade por seus padrinhos (burgueses), o personagem fielmente acredita em uma série de valores que não pertencem ao proletariado. Será que não estaríamos presenciando, na verdade, um comportamento remanescente da experiência colonial brasileira?

Roberto Schwarz argumenta que "a colonização produziu, com base no monopólio de terra, três estratos de população: o latifundiário, o escravo e 'o homem livre', na verdade dependente." A esses três estratos, correspondem, na atualidade, três outros: o do proprietário, o do proletariado e o do "favorecido;" sendo este último constituído por aqueles cujo "acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande." (SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5a ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000; p. 16)

Não residiria, nesta constatação de Schwarz, a chave para o comportamento de Tião? Não se provaria mais sensato afirmarmos que Tião agiu de forma contrária ao interesse da classe em que se encontrava inserido?

<sup>25</sup> Rosenfeld. Teatro moderno. Op. cit., p. 142.

<sup>26</sup> Prado, op. cit., p. 134.

<sup>27</sup> Apud Szondi, op. cit., p. 67.

<sup>28</sup> Cf. Costa. Teatro épico no Brasil. Op. cit., p. 18.