

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM



Gabriela Über

**O teatro de Abílio Pereira de Almeida e
algumas relações com a obra de Jorge Andrade.**

Campinas

2011

Gabriela Über

**O teatro de Abílio Pereira de Almeida e
algumas relações com a obra de Jorge Andrade.**

Monografia apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem, da
Universidade Estadual de Campinas como
requisito parcial para a obtenção do título de
bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof^a Dr^a Larissa de
Oliveira Neves Catalão.

Campinas

2011

Resumo

A presente monografia consiste em uma apresentação do escritor paulista Abílio Pereira de Almeida (1906 – 1977), a partir da análise de sua obra. O autor, pouco mencionado pela crítica atual, teve grande importância para a consolidação do teatro brasileiro moderno e foi muito afamado em sua época. Pretendeu-se abordar algumas questões biográficas do autor e levantar sua importância artística, além de analisar sua obra em relação ao conteúdo e gênero. Em seguida, o estudo foca-se na comparação das obras desse escritor com as do dramaturgo Jorge Andrade (1922 – 1984), cujas peças foram escritas na mesma cidade, São Paulo, e aproximadamente na mesma época. 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 questões vivenciadas pelas famílias aristocráticas que fundaram a cidade de São Paulo. Em suas peças, 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. Ambas as obras sustentam-se em experiências vivenciadas pelos dramaturgos dentro de seu meio social e físico. Por fim, pretendeu-se fazer uma comparação direta e mais aprofundada entre as peças *A Moratória* (1954), de Jorge Andrade e *Paiol Velho* (1951), de Abílio Pereira de Almeida, por apresentarem diversos aspectos em comum e serem as peças com maior aclamação da crítica.

Palavras-chave

Abílio Pereira de Almeida – Jorge Andrade – dramaturgia brasileira contemporânea.

Abstract

This monograph consists of a presentation of the writer Abílio Pereira de Almeida (1906 - 1977), based on the analysis of his work. The author, now rarely mentioned by critics, was of great importance for the consolidation of modern Brazilian theater and was very famous in his time. It was intended to address some of the author's biographical questions and raise his artistic importance, and analyze their work in terms of content and genre. Then, the study focuses on the comparison of works of this writer with the playwright's Jorge Andrade (1922 - 1984), whose plays were written in the same city, São Paulo, and about the same time. The pieces focused are: *A Moratória*, *Os Ossos do Barão* and *O Terceiro Elo*, *Paiol Velho* and *Santa Marta Fabril S.A.* Both authors belong to the elite of São Paulo and work with the idea of "paulistas de 400 anos," that is, the issues experienced by aristocratic families who founded the city of São Paulo. In their pieces, cover topics such as: the decline of the landed aristocracy and the rise of the bourgeoisie of São Paulo; the presence of immigrant in the social paulista environment and prejudice before him; the importance of family, the name; among others. Both works are sustained in experiences within their social and physical environment. Finally, It was intended to make a direct comparison and deeper between *A Moratória* (1954) and *Paiol Velho* (1951), because they have several common features and for being the plays with more critical acclaim.

Key words

Abílio Pereira de Almeida – Jorge Andrade – Brazilian modern dramaturgy.

SUMÁRIO

1. Introdução	01
2. Abílio Pereira de Almeida e o moderno teatro brasileiro	03
3. Algumas de suas peças e temáticas centrais	06
4. O gênero na obra de Abílio Pereira de Almeida	13
5. Jorge Andrade e Abílio Pereira de Almeida e seu espaço no TBC	16
6. A Moratória e Santa Marta Fabril S.A.	20
7. Santa Marta Fabril e O Terceiro Elo	27
8. Presença do imigrante na sociedade paulista	30
9. A Moratória e Paiol Velho	32
10. Considerações finais	43
11. Referências	44

1. Introdução

Durante as décadas de 40 e 50, predominavam, no teatro moderno encenado no Brasil, peças de autoria estrangeira, com escassas encenações de peças escritas por brasileiros. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), companhia teatral de grande importância para o Brasil e, mais especificamente, para São Paulo, encenava, nos primeiros anos de seu funcionamento, textos estrangeiros em sua maioria¹, alternando com ocasionais montagens de obras nacionais. Paralelamente ao surgimento do TBC e também devido ao trabalho deste, o teatro brasileiro moderno começava a se consolidar, dando início a um desenvolvimento profissional e utilizando novas técnicas teatrais que o diferenciavam do teatro brasileiro feito até então.

Nessa monografia pretende-se analisar a obra do escritor Abílio Pereira de Almeida, com foco nos cinco textos do autor encenados pelo TBC (Pif Paf [reencenada em 1949] ; A mulher do próximo [1948]; Paiol velho [1951]; Santa Marta Fabril S. A. [1955]; Rua São Luiz, 27 – 8º [1957]). A escolha desses textos deve-se à importância histórica dessa grande empresa de teatro, cuja existência, durante mais de quinze anos, atraiu os olhares no meio teatral e permitiu o estabelecimento definitivo da encenação moderna no Brasil. Diversos grupos nacionais, que revitalizaram a dramaturgia na segunda metade do século XX, surgiram em consequência do trabalho executado pelo TBC². A fama e reconhecimento que Abílio conquistou como autor teatral em sua época deveu-se principalmente à sua parceria com o TBC.

À medida que se aprofunda a análise da obra de Abílio, nota-se a semelhança temática com as peças do reconhecido dramaturgo Jorge Andrade. Relacionando as duas figuras diretamente, percebe-se, através de levantamentos de fortuna crítica, que, enquanto existe um bom número de pesquisas acerca da obra deste, ocorre o contrário no que se refere àquele. Alguns estudiosos de Jorge Andrade citam a semelhança existente entre a obra dos dois autores, sem que nenhum prolongue a comparação por mais de uma página. Devido ao esquecimento no qual o nome de Abílio Pereira de Almeida recaiu após sua morte e com o passar dos anos, as peças mencionadas nos estudos são sempre as mesmas. Isso se deve, provavelmente, ao fato de apenas três peças suas terem sido publicadas³, de modo que

¹ Nick Bar...Álcool, Brinquedos, Ambições, de William Saroyan; Arsênico e Alfazema, de Joseph Kesselring; Luz de Gás, de Patrick Hamilton; Ele, de Alfred Savoir; e O Mentiroso, de Carlo Goldoni: foram peças encenadas na primeira temporada do TBC. A casa seguiu com o predomínio de peças estrangeiras, principalmente de autores mundialmente reconhecidos e aclamados.

² Ver Guzik, Alberto. TBC: Crônica de um sonho.

³ Santa Marta Fabril S.A., de XXX; e uma nova publicação, de 2008, sob a supervisão de Ceíça Campos, que contém Santa Marta Fabril S.A., Paiol Velho e Em moeda corrente no país.

somente especialistas costumam ter acesso a toda sua obra⁴. Com relação aos poucos estudiosos de Abílio Pereira de Almeida, a preocupação das pesquisas concentra-se, em geral, nos aspectos biográficos e na importância dele para o meio teatral e histórico, sendo inexistente um trabalho prioritariamente comparativo de sua obra com outras.

Pretende-se, ao longo dessa monografia, traçar um perfil da obra de Abílio Pereira de Almeida e demonstrar os pontos de contato da sua obra com a de Jorge Andrade. Busca-se salientar as semelhanças de conteúdo e as diferenças estruturais e estilísticas, de modo a procurar entender porque o primeiro foi, de certa maneira, negligenciado pela crítica acadêmica, e o segundo considerado um dos melhores escritores de teatro do Brasil.

⁴ Os manuscritos e originais do autor encontram-se reunidos no Centro de Documentações Alexandre Eulálio (CEDAE), no Instituto de Ensino da Linguagem da Unicamp.

2. Abílio Pereira de Almeida e o moderno teatro brasileiro

Abílio Pereira de Almeida foi diretor, autor e ator de teatro e cinema brasileiros, além de reconhecido advogado. Seu nome está diretamente ligado ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), por ser um de seus fundadores, por ter exercido durante dez anos a função de primeiro secretário, e ter sido diretor artístico em 1957.

Sobre o TBC, Décio de Almeida Prado, oito anos após a sua fundação, comenta:

A história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem 8 anos de idade, precisamente a idade do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores. (PRADO, 1980, p.185)

O TBC estreou no dia 11 de outubro de 1948, com o drama *A voz humana*, de Jean Cocteau, encenado em francês, e *A mulher do próximo*, segunda peça escrita por Abílio Pereira de Almeida. Apesar de ele ter escrito mais de vinte peças, encenadas por empresas diversas, seu reconhecimento como escritor teatral está invariavelmente relacionado ao TBC, que pôs em cena cinco de seus textos dramáticos (*A Mulher do Próximo*, *Pif-Paf*, *Paiol Velho*, *Santa Marta Fabril S.A.* e *Rua São Luiz, 27-8º*). No mesmo ano de estreia desta companhia também foi inaugurada a Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, onde se reuniram os jovens intelectuais paulistas, dispostos a constituir um maior embasamento crítico, teórico e prático para o fazer teatral. Abílio Pereira de Almeida, porém, não se vinculou a este grupo e declarava, em depoimentos, que sua obra era baseada em sua própria experiência de vida e de palco, não se considerando de maneira alguma um erudito.

Talvez como consequência disso, suas peças são simples e bastante diretas, o que originou críticas negativas. Grandes estudiosos como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi consideravam suas peças demasiadamente leves, pouco engajadas e muito parecidas entre si⁵. Contudo, Abílio Pereira de Almeida declarava preferir o sucesso de público ao sucesso de crítica:

(...) em geral, os críticos malhavam todas as minhas peças. Então eu achava que, como as minhas peças faziam mesmo

⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996; *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987; *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins, 1964. MAGALDI, Sábato. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008; *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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)

Abílio Pereira de Almeida foi uma figura de extrema importância para a consolidação do teatro brasileiro moderno, por estabelecer, juntamente com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), um público assíduo a um teatro que se diferenciava, pelas qualidades de texto e pela encenação moderna, das comédias de costumes e revistas, gêneros que vigoraram nos palcos brasileiros até meados do século XX. Com a criação do TBC, no qual eram apresentadas peças de qualidade textual e cênica, com uma grande equipe de produção, houve uma constância de público para um teatro artístico, até então não existente no país. Esse público, porém, era composto quase unicamente por pessoas pertencentes às camadas sociais financeiramente privilegiadas, devido ao elevado custo dos ingressos (necessário para cobrir a infraestrutura). Vários espectadores vinham de cidades do interior de São Paulo para assistir aos espetáculos.

O TBC logo assumiu um modelo interessante. Nada do que produziu foi inédito, revolucionário, no sentido de criar novas trilhas. O que fez foi buscar os modelos que haviam sido propostos pelos amadores na sua ânsia de renovação. (...) O TBC demonstrou que aquilo que os amadores estavam propondo tinha espaço, público e receptividade naquele momento. [...] Mudou-se a relação entre a burguesia e o teatro. (GUZIK, 1994, p.196)

A maioria das peças que fazia sucesso no TBC era de autoria estrangeira, o que chama ainda mais atenção para a obra de Abílio Pereira de Almeida, pois ele foi o autor brasileiro com maior número de peças encenadas no TBC, todas com extremo sucesso de público. Quando outros autores brasileiros eram encenados, em geral, mas com exceções, havia prejuízo para o TBC, motivo de desincentivo para a produção de peças nacionais.

Santa Marta Fabril S.A., de Abílio Pereira de Almeida, foi nosso maior êxito de bilheteria, trazendo ao TBC de São Paulo um público de 45 mil pessoas, quando o comparecimento habitual é de 25 mil, por espetáculo. Mas Abílio é uma exceção entre os autores nacionais. Nenhuma outra peça brasileira deu resultado financeiro e as perdas variam entre 150 a 200 mil cruzeiros. Por isso apresentamos poucos textos nacionais. (PRADO, 1980, p.162)

Abílio Pereira de Almeida também se destacou e obteve muito sucesso como ator em diversas peças estrangeiras encenadas no TBC, principalmente no papel central de O Avarento, de Molière. Além disso, atuou e dirigiu vários de seus próprios textos.

Além de seu nome estar estreitamente ligado ao TBC, alguns atores elogiados pela crítica contribuíram para que seu teatro alcançasse enorme êxito. A atriz Cacilda Becker atuou em algumas de suas peças com papéis centrais (A Mulher do Próximo, Paiol Velho, Em Moeda Corrente no País) e Dercy Gonçalves não só atuou em algumas peças, como chegou mesmo a dirigir uma delas (Dona Violante Miranda), que havia sido dedicada a ela pelo autor. Abílio era uma figura imersa na classe teatral brasileira, conhecia e era amigo de grandes atores e diretores, o que lhe facilitava a encenação de suas peças. Paiol Velho, além de contar com a atuação de Cacilda Becker, foi dirigida por Ziembinski:

Paiol Velho marca (...) o primeiro grande trabalho de direção no TBC do ator e diretor polonês Ziembinski, que fora contratado por Franco Zampari depois de ter dirigido vários espetáculos teatrais no Rio de Janeiro, inclusive a célebre montagem, em 1943, da peça Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues. (SIQUEIRA, 2002, p.56)

Este texto, além de originar uma das encenações mais importantes do moderno teatro brasileiro, rendeu ao autor o prêmio Governador do Estado de Melhor Autor Nacional, para o qual concorreu com nomes importantes, como o aclamado escritor Jorge Andrade.

3. O teatro de Abílio Pereira de Almeida

Santa Marta Fabril S.A. foi a peça de maior sucesso de público de Abílio Pereira de Almeida, tendo sido a única publicada ainda em vida do autor, sob sua supervisão⁶. A crítica da época fez muitos comentários acerca desta peça, considerada a mais polêmica do autor, pois ocasionou uma forte oposição por parte do público, composto principalmente de aristocratas paulistas. Este julgou que o autor posicionava-se contra os paulistas constitucionalistas, porque o enredo foca-se em uma família de “quatrocentões”⁷, que apoiou a Revolução Constitucionalista de 1932, mas que abdicou de sua posição política frente a dificuldades financeiras, aceitando auxílio de um opositor político.

Um dos personagens, Tônico, não só lutou nesta revolução, como deseja immortalizar esse fato e, para isso, mantém a barba longa como símbolo do orgulho pela revolução; ele é o mais resistente na oposição ao novo governo. Porém, quando a única alternativa para salvar a indústria da família da falência consiste em aceitar dinheiro de um milionário pertencente ao novo governo, Tônico muda instantaneamente de opinião, preferindo o dinheiro a manter sua posição política e seu orgulho, como indica o trecho abaixo:

Tônico: Isto é argumento de adesista! Aderir para o bem de São Paulo. Eu sei! Nessa eu não vou! Sou contra! Sou contra... Vamos, Vera.

Tônico vai saindo com Vera; chega mesmo a sair. Vera é que se atrasa, hesitante. Tudo isso durante a seguinte fala:

Cláudio: E há ainda um quarto motivo para recebê-lo: o doutor Acrísio Vivanti está em condições de salvar a Santa Marta Fabril, por via de um empréstimo na Caixa Econômica Federal.

Silêncio geral. Todos olham, ora para Cláudio, ora para o local onde saiu Tônico. Este voltou à cena, meio embasbacado.

Tônico: Hein? O que é que você disse? [...] Por quê não disse logo o que era? [...]

Vera: Pois vamos fazer tudo para o bem de São Paulo, não é, Tônico?

Tônico: Pois que seja para o bem de São Paulo. (p.45)

Apesar da oposição do público, que, em sua maioria, encarou o enredo da peça como uma crítica à aristocracia paulista e à Revolução Constitucionalista, Abílio Pereira de

⁶ Santa Marta Fabril S.A. estreou no TBC (1955), mas foi também representada em no Rio de Janeiro e em Porto Alegre.

⁷Paulistas de 400 anos, termo atribuído à aristocracia paulista cujo sobrenome é tradicional de São Paulo.

Almeida declarou ter escrito a peça para criticar os “vira-casacas” – pois grande parte da aristocracia paulista estava aderindo ao governo – e não à revolução. Vale salientar que o próprio Abílio Pereira de Almeida pertencia à linhagem de paulistas de 400 anos.

(...) quando escrevi Santa Marta Fabril, eu era profundamente antigetulista (...). E vi São Paulo todo aderir ao governo central depois da revolução de 32. Eu servi na revolução com corpo e alma, com o mesmo entusiasmo que levou São Paulo nessa revolução. (ALMEIDA, 1981, p.20)

Como se percebe neste trecho, o autor expõe em suas peças acontecimentos que estavam em voga naquela época, relacionados à elite da sociedade paulista, a que ele pertencia. Por isso alguns críticos⁸ ressaltam a importância da obra de Abílio Pereira de Almeida para uma melhor compreensão social da época, pois ele apresenta em seu teatro a sua experiência pessoal transposta para o palco. Os personagens falam as gírias da época, com discurso coloquial e leve, simulando a fala cotidiana dessa aristocracia. Os próprios trajes e hábitos são similares. Este é um dos motivos que pode ter influenciado no sucesso de público do autor, pois:

(...) no TBC prevaleceram as variações em torno da estética realista. Havia, pois, uma clara aposta em textos que aproximavam palco e cotidiano. Textos que dialogavam com uma cidade de São Paulo que crescia aceleradamente (...) (ARANTES, 2001, p.51)

A primeira peça escrita por Abílio Pereira de Almeida foi Pif-Paf, encenada em 1946 no Teatro Municipal, e reencenada no TBC em 1949. Esta peça explora como tema justamente o maior vício da aristocracia paulista da época: o jogo, ou, mais especificamente, o jogo de aposta pif-paf. Ela exemplifica a importância da obra do autor para um estudo sociológico, pois o vocabulário utilizado em Pif-Paf, incomum hoje, apresenta vários termos técnicos próprios dos jogadores, de conhecimento geral naquela época. Sobre o texto, o próprio autor comenta:

⁸ Podemos ver isso em ROSSETTO, G. L. A. Teatro Moderno Paulista: Formas Sociais e Simbólicas da Cultura Erudita em São Paulo; FESTER, A. C. R. Em Moral Corrente no País – Estudos sobre o teatro de Abílio Pereira de Almeida; além de em mais de uma crítica de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

É uma pecinha, sejamos francos, essa peça que eu escrevi em 46 e que foi minha peça de estreia. Era uma peça de costumes sobre o jogo da moda, que era o pif-paf, e mostrava a deterioração social em que se vivia, em função de que esse jogo era a causa e consequência ao mesmo tempo. Mas essa peça fez um grande sucesso. (1981, p.12)

Como vemos, o autor utiliza o teatro para retratar os costumes que lhe desagradam, como o adesismo ao governo novo e a depravação das jogatinas. Abílio Pereira de Almeida realiza, com isso, uma crítica à classe social da qual ele mesmo fazia parte. O autor frequentava os clubes e as mesas de jogos, conhecia intimamente as pessoas da elite paulistana, por isso tinha facilidade na representação dessa classe no palco, de maneira a utilizar situações e indivíduos reais para criar seus personagens e diálogos. Percebe-se então um teor moralista em suas peças, uma tentativa de crítica social ao apontar o que há de errado, porém sem que haja uma postura engajada, que propusesse mudanças ou soluções. Seu teatro não se aproxima de um teatro de militância; a função da obra do autor parece ser mais retratar a sociedade em meio a seus problemas, apontando os defeitos mais graves daquele modo de vida.

A peça escrita em seguida, *A Mulher do Próximo*, causou polêmica devido a algumas descrições que chocaram as mulheres da elite. Abílio Pereira de Almeida apresenta como tema central desta obra o adultério, revelando um costume da época: os maridos diziam para suas respectivas esposas que passariam a noite no clube e pediam para o telefonista deste encaminhar as ligações delas para os locais onde encontrariam as amantes, de forma a parecer que eles estavam realmente no clube. Nesta peça a elite paulista é representada como adúltera em sua maioria.

Mencionou-se até agora alguns motes centrais, presentes em quase todas as peças do autor: jogo, adultério e aspectos histórico-políticos. Dentre estes últimos ainda se deve incluir a representação da decadência da aristocracia paulista, disposta a qualquer artifício para manter seu status social, porém cada vez mais empobrecida. Além da estabilidade financeira, esta classe apega-se ainda à estabilidade familiar, mesmo que apenas em aparência. As famílias precisam manter as aparências, independentemente de qual for sua situação real, de decadência moral e financeira. Pode-se ressaltar a figura da mulher aristocrata como principal elemento da tentativa de manter uma estabilidade:

Vê-se que a grã-fina é uma questão de forma e não de conteúdo. A noção é social, e não moral, pois há corrupção interna. Preocupam-se com a defesa da segurança, garantida pelo patrimônio, símbolo de berço e do passado familiar. Nesta medida, exercem um grande domínio sobre os outros e sobre si mesmas, através da frieza que as impede de perderem a cabeça e a classe, do cálculo que as permite manobrar, dirigir, e da determinação que as faz mulheres de ação. (FESTER, 1985, p.137)

Um dos motivos da decadência aristocrata consiste na perda de terras, pois, ainda que grande parte vivesse na cidade, as fazendas sustentavam as famílias. Com a crise do café e o início de instalações de fábricas estrangeiras no país, a classe privilegiada brasileira entrou em crise e, em contraste, houve a ascensão burguesa, centrada principalmente na figura do imigrante. Nas peças de Abílio Pereira de Almeida estas questões são retratadas e a figura do imigrante está constantemente presente, sob o preconceito da aristocracia, que relutava em aceitá-lo em seu meio social.

O autor retrata a decadência moral da aristocracia através de personagens pouco virtuosos, oriundos de famílias ricas e nobres, que nunca precisaram trabalhar para se sustentar, e vivem em meio de ócio e distrações. A crítica moral está presente em várias peças, mas aparece de forma mais direta e chocante em *Rua São Luiz, 27-8º*, peça na qual uma personagem, Heloísa, morre na cena final vítima de um aborto mal feito. O médico que fizera a operação era amante da mãe do seu namorado, e, no momento da morte, estava embriagado e alheio às possíveis emergências, pois desligara o telefone da tomada. A peça intercala cenas de dois grupos de personagens: os adultos e os jovens – ambos apresentam casais ingerindo muita bebida alcoólica, com tom jocoso ao longo das falas, que só é atenuado entre os jovens quando Heloísa está morrendo. Os pais são tão alheios ao que acontece com os filhos a ponto de não perceberem atitudes que seriam completamente óbvias para um observador atento:

Baby: Não que eu receie por Luizinha; ela é muito criteriosa, não há perigo. É moça bem formada. Brinca, brinca até certo ponto... mas... podem falar.

Marilú: Falar, falam mesmo. Até se a gente vai à igreja. Helô também é muito firme. Ponho a mão no fogo... (p.36)

Enquanto fazem esse tipo de comentário, os pais agem exatamente como os jovens, sem que nenhum dos lados tenha consciência da promiscuidade do outro, já que

também os jovens não sabem que os pais têm amantes. Os adultos passam o tempo em orgias:

Baby: Isto aqui hoje vai virar bagunça! (e foge para o quarto ante uma nova ameaça de Ferreira).

Ferreira: Tudo é possível, minha filha! Não podemos ficar por baixo. É a nossa curriola. A curra da turma balzaca.

Marilú: Cala a boca, Ferreira. Não diga asneira.

Renata: Quando você toma juízo, homem?

Ferreira: Juízo? Que é isso? Quem é que tem juízo aqui?

(...) (p.58)

As rubricas dão indicação precisa do ambiente decaído:

Desordem no bar. Copos espalhados pelos diversos móveis. Fafá dorme pesadamente, escarrapachado na poltrona. Ferreira dorme estendido no chão, com uma almofada como travesseiro e Marilú, espandongada, *dorme sobre seu “derrière”*, braços abertos e largados. Baby e Joe dormem no sofá. Sinais de um pileque coletivo de absinto. (p.58)

Nando vai sair, dando um último olhar ao ambiente, quando surge Renata [mãe de Nando], vinda do quarto, cabelos despenteados, blusa bem aberta e fora da calça, espreguiçando-se, bocejando. Tremendo choque de Nando. (p.88)

As falas finais demonstram o quanto a crítica é ferina nesse texto. Heloísa acaba de morrer, e sua mãe, “quase num coma alcoólico”, não consegue apreender a notícia:

Renata: (...) Marilú! (...) Sua filha morreu, morreu!!

Marilú levanta um pouco o busto, sonolenta.

Marilú: Ahn!!?

Renata: Helô morreu!

Marilú: (levantando-se um pouco mais) Morreu?!

Primeiro de abril!

E com uma gargalhada rouca e imbecil, larga o busto, que volta a posição primitiva, dormindo quase num coma alcoólico. (p.91)

Apesar de muitas peças de Abílio Pereira de Almeida terem como objeto principal

a elite paulista, em algumas o foco centra-se nas classes baixas. Para exemplificar com uma das peças encenadas no TBC, mencionemos Paiol Velho, peça na qual o fiscal de uma fazenda, imigrante italiano, aproveita a ausência dos patrões, que estão na cidade, para roubar na safra, almejando comprar o Paiol Velho para si. A questão da injustiça social, comum nas obras do autor, também está presente aqui, assim como em Moral em Concordata, peça na qual é retratada a pobreza na cidade. Ela contém um final provocador e irônico, pois a protagonista, que era pobre, mas ética e correta, decide se prostituir ao perceber os privilégios que englobam essa profissão. Abílio Pereira de Almeida não foi um autor engajado, porém retratou diversas camadas sociais (aristocracia urbana e rural; burguesia; imigrantes; classe miserável; prostitutas de alto e baixo calão; etc.) e seus respectivos meios, além de mostrar as divergências de gerações e expor diversos problemas sociais. Alguns tabus sociais presentes em suas peças: drogas e bebidas alcoólicas; adultério; prostituição; preconceito social.

Por fim, um assunto que permeia toda a sua obra é a relação de pais e filhos e os conflitos de gerações. Em Santa Marta Fabril S.A. sobressai a personagem Martuxa, que tem opiniões diferentes das dos outros integrantes da família e se preocupa com injustiças sociais, em meio a uma família aristocrata. No final, ela foge com o namorado, que é imigrante e pobre. Nesta peça, o autor não toma partido, apenas mostra algo que estava acontecendo com frequência entre seu meio. Em Os Donos da Verdade, porém, ele declara estar a favor dos pais, no mais acirrado confronto de gerações de sua obra:

É contra o poder jovem. Eu me insurjo, crio uma polêmica contra o poder jovem. A motivação dessa peça é muito parcial, confesso aqui de público, porque eu me lembro que os jovens do meu tempo não tinham vez. Eu fui educado dentro daquele sistema de que criança não fala na mesa (...) (ALMEIDA, 1981, p.21)

Através desse comentário, o autor revela sua crítica em relação ao comportamento da nova geração de jovens, crítica que pode ser subentendida na peça, principalmente pelo seu aspecto moralista; nela jovens se rebelam contra as ordens dos pais e não sabem mais os respeitar. Quando ele diz que os jovens de seu tempo não tinham vez, ele não considera isso algo ruim, e, sim, uma forma de respeito à autoridade paterna, uma questão de boas maneiras. Os Donos da Verdade foi uma das últimas peças escritas pelo autor e nela nota-se já um tom bem diferenciado com relação às primeiras peças, trabalhadas anteriormente. Aqui, o autor

não aparece mais como um dramaturgo que, ao mesmo tempo em que aponta os defeitos da sociedade, almeja produzir um teatro de diversão, mas sim como um indivíduo cansado e descontente com alguns aspectos sociais.

4. O gênero na obra de Abílio Pereira de Almeida

Neste capítulo pretende-se fazer uma breve análise acerca dos aspectos formais da obra de Abílio Pereira de Almeida, com o intuito de complementar o estudo geral, descritivo e introdutório pretendido nesta monografia. Para isso, inicia-se com o fato de que inexistiu uma preocupação por parte do autor ou dos críticos em tentar explicar a que gênero as peças de Abílio Pereira de Almeida pertencem; há menções gerais, as quais as classificam como comédias, ou comédias de costumes, sem que ninguém se atenha a explicar o porquê desta nomenclatura, muitas vezes falha. Décio de Almeida Prado utiliza a classificação de comédia, mas ressalta um desvio do gênero:

Abílio Pereira de Almeida (1906-1972) encarava por outro ângulo as modificações que ao mesmo tempo se operavam em São Paulo. Do meio para o fim as suas comédias tendiam a cair no dramalhão, à medida que o observador de costumes cedia lugar a um feroz e limitado moralista. [...] ambiguidade dessa dramaturgia alegre por fora e amarga por dentro, que saciava duplamente o público, tanto a exhibir quanto a condenar o vício. (1996, p.55)

Nota-se, ao analisar as peças, um predomínio do desfecho que tende para trágico, pela ausência de esperança para os personagens, devido à aparente corrupção geral que envolve o meio em que vivem. Abílio não olha de cima para os seus personagens, há, pelo contrário, uma identificação horizontal entre autor e personagens.

Com relação à denominação específica de comédia, pode-se dizer que ela foi utilizada para a maioria das peças por serem muitos os efeitos cômicos destas, que provocam o riso no público. Baseando-se na teoria de Bergson, pode-se elencar características que ocasionam o riso presentes nas peças de Abílio: uso de gírias, estrangeirismos, alguns jogos de palavras, confusão de diálogos, presença de obsessões por parte de alguns personagens, personagens tipos (a prostituta, o imigrante, o jovem revolucionário, etc) e, principalmente, uma identificação cômica do público com os personagens, pois a representação que o autor faz da sociedade é cômica ao mostrar superficialmente os defeitos com os quais o público se identifica, como se fosse uma máscara social:

Passemos à sociedade. Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos abster-nos de tratá-la como um ser vivo. Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade

fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social. Ora, essa ideia se forma logo que percebemos o que há de inerte, de pronto, de confeccionado enfim, na superfície da sociedade viva. (BERGSON, 1991, p.33)

Como já mencionado anteriormente, Abílio apresenta em suas peças vários tabus sociais que podem desencadear o riso, tanto por mostrar o que deveria estar escondido, quanto por desencadear sentimentos como o nervosismo, a culpa, por parte da plateia, sendo, nesse último caso, um riso de incômodo, não de prazer. Também o final moralizante é típico da comédia enquanto gênero, porém associado a um final agradável, o que não é o caso nas peças do autor:

Outro aspecto característico da comédia é seu fim moralizante. [...] Apontar as falhas estruturais e circunstanciais da sociedade ridicularizando as inconseqüências e incongruências, as contradições e os absurdos com que o homem é obrigado a conviver é uma forma de estimular a correção das deficiências individuais e sociais. (D'ONOFRIO, 2007, p.309)

Embora a ideia de que a comédia deva corrigir os costumes seja bastante contestável, podemos afirmar que, nas peças estudadas aqui, não há a “correção das deficiências individuais e sociais” nem por parte dos personagens, nem por parte do público em geral. Estes assistiam às peças e continuavam a cometer os mesmos erros, segundo depoimento do autor. E os personagens, apesar das “desgraças” que os acometem, também insistem em permanecer no erro, por apatia.

Ao invés de corrigir, cabe melhor o pensamento de que a comédia é utilizada para criticar de forma irônica e satírica a sociedade, numa tentativa de provocar o público e fazê-lo enxergar seus erros. Essa característica vem da comédia tradicional, cujo exemplo máximo no Ocidente é Molière, autor lido por Abílio Pereira de Almeida, que, inclusive, atuou na encenação *O Avaro*.

As peças de Abílio apresentam, portanto, aspectos cômicos e trágicos, apesar de serem comumente denominadas de comédias. Para refutar a simplificação das peças do autor como inseridas unicamente em um destes gêneros, pode-se utilizar a ideia contemporânea da ausência desses gêneros em sua forma ideal e primitiva:

(...) é a partir da revolução estética promovida pelo

Romantismo que a dramaturgia realiza a síntese do trágico e do cômico. (...) O drama burguês passa a substituir a tragédia e a comédia, combinando os princípios estruturais e ideológicos dos dois gêneros, antes separados. (...) Por isso, a partir do Romantismo, a rigor, não se pode falar mais de comediógrafos ou de escritores de tragédias, mas apenas de dramaturgos, isto é, escritores de 'dramas' (...) (Idem)

Assim, é mais adequado denominar as peças do autor simplesmente de drama, sem que haja extremismo para o cômico ou o trágico, principalmente porque os textos, a despeito de sua estrutura cômica, apresentam, conforme vimos, temas sérios, que impedem uma classificação segura no gênero da comédia, apesar de muitas vezes suas peças serem denominadas assim em artigos de jornais da época⁹, ou de ocasionarem o riso no público em diversos momentos.

⁹ Informação assumida com base nos artigos de jornais anexos na tese de Silnei Siqueira. Siqueira reúne artigos críticos sobre as peças de Abílio publicados na época das encenações, assinados por Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Mário Júlio Silva, Mattos Pacheco, Alberto Rovai, Paulo Mendonça, dentre outros.

5. Jorge Andrade e Abílio Pereira de Almeida no TBC

A empresa Teatro Brasileiro de Comédia 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, baseadas nos parâmetros de modernidade e unidade dramática. As funções e encargos do TBC eram divididos e cada detalhe era considerado e analisado. 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 artistas, 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 quantidade de peças estrangeiras encenadas, em contraste com o reduzido número de autores brasileiros, como já mencionado. 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, 8º 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 possibilitou a ambos o elevado número de encenações pelo TBC e que os destacou dentre os outros autores nacionais, permitindo-os a competir lado a lado – em questão de público – com as peças estrangeiras, foi a utilização de uma temática com a qual o público se identificava, através 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 cartaz¹⁰, 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

¹⁰ As peças de Abílio Pereira de Almeida não fizeram sucesso apenas em São Paulo, muitas foram encenadas e obtiveram boa bilheteria no Rio de Janeiro e em Porto Alegre, além de algumas serem traduzidas e encenadas também na Argentina e na Europa (Espanha e Portugal).

exposto por ele e julgado de esquerda por uns, de direita por outros)¹¹. 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 *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, porém que sempre agradou público.

A experiência de Abílio Pereira de Almeida com o teatro é inteiramente atrelada ao lado prático, à sua experiência como ator e diretor, ao seu contato direto com o mundo do espetáculo. Para ele, o teatro é um mecanismo de lazer, que deve objetivar a diversão do público. Ele almeja apresentar os problemas, sem propor soluções. Abílio vê o teatro como uma forma de mostrar algumas mesquinhas da sociedade, através de algo mais próximo a um painel da realidade que a uma crítica social.

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)

Utiliza o teatro como “um tapa na cara” da alta sociedade, através da ironia dos personagens e suas atitudes caricaturais, mas esse retrato não seria, segundo alguns críticos, aprofundado o bastante para consistir numa crítica. Como exemplo, vejamos uma descrição dessa imparcialidade muito bem descrita por Décio de Almeida Prado:

¹¹ As críticas a que me refiro estão todas contidas na reunião de críticas acerca do autor contidas em anexo na pesquisa: SIQUEIRA, Silnei. Abílio Pereira de Almeida, seu tempo e sua obra – revisão de uma dramaturgia. São Paulo, Fundação VITAE, 2002.

Bom observador (e sua banca de advocacia deve ter-lhe valido como excelente posto de escuta), hábil no manejo do diálogo teatral, Abílio só não se completou por não possuir um arcabouço literário e ideológico mais sólido. (...) Moralmente, não dispunha de um ponto de vista político ou social que lhe ensejasse ir além de lamentações inócuas, do gênero ‘está tudo errado mas o que é que se há de fazer?’ (1996, p.56)

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 Sábato 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.

Jorge Andrade é elogiado pela crítica e conhecido pelo público principalmente por sua obra *Marta, a árvore e o relógio*, conjunto de dez peças que apresentam um retrato de São Paulo desde as bandeiras de Fernão Dias, até meados do século XX. No entanto, o foco central da obra não é a história do estado, mas o que as mudanças desta refletem nas tradicionais¹² famílias paulistas. Ao longo das peças podemos notar os diferentes contextos históricos e a forma como as personagens de Jorge Andrade agem em cada um. Em *O Sumidouro*, o enredo traz à tona a formação de São Paulo, quando o estado era povoado principalmente por bandeirantes e suas famílias, sendo ainda uma colônia de Portugal. Apesar de tratar do começo da colonização portuguesa em São Paulo, a peça é de fato a última que escreveu e com a qual conclui o ciclo. Depois, em *As Confrarias* e em *Pedreira das Almas*, o contexto é a época da mineração, e o autor nos mostra focos de tensão política e revoltas ocasionadas principalmente pelo excesso de cobrança da coroa portuguesa e pelo monopólio do controle da região. Em seguida temos peças que mostram a decadência do período cafeeiro; e, por último, peças nas quais os personagens não conseguem se desvencilhar desses contextos históricos já ocorridos e vivem como se o passado ainda fosse presente.

¹² Ao utilizar o termo tradicionais, refiro-me às famílias que possuem antepassados que estavam em São Paulo desde o início do período de povoamento deste.

Analisando-as em conjunto, percebe-se uma contextualização histórica que serve de embasamento para uma compreensão de como se formou a sociedade paulista da época do autor, através da utilização do passado para uma melhor compreensão do presente. No entanto, apesar dessa carga histórica, o centro de seu teatro é a personagem, sendo a história um pano de fundo para mostrar o modo como as personagens lidaram individualmente com as transformações sociais.

As peças do ciclo Marta podem ser divididas por seus aspectos formais, devido à estruturação simples de algumas e complexas de outras. As *Confrarias*, *A Escada*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro* são peças ditas metalinguísticas¹³, por tratarem do próprio fazer teatral. Dentre essas peças estão as mais formalmente complexas, principalmente *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*, peças que fecham o ciclo e reúnem elementos de metalinguagem, intertextualidade, questionamentos universais e mescla temporal de ações. Essas peças são as que mais se distanciam da obra de Abílio Pereira de Almeida, não apenas pela estrutura formal, mas também por apresentarem um conteúdo mais memorialístico e menos ligado ao presente de São Paulo.

¹³ Classificação de acordo com SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e Teatro – A obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

6. 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, não foi igualmente apreciada pelo público, não tendo alcançado bilheteria de destaque, e colaborou para o desfalque financeiro pelo qual a companhia Maria della Costa passava¹⁴. 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 elas. Poucos são os que mencionam outras obras, principalmente em se tratando do teatro de Abílio, que, dentre mais de vinte peças escritas, apenas uma fora publicada até 2009. A dificuldade de acesso aos textos fez com que o autor fosse pouco lembrado e estudado, mesmo entre o meio acadêmico e teatral.

Gilda de Mello e Souza comenta brevemente a semelhança entre A Moratória e Santa Marta Fabril S. A:

(...) 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. (1980, p.112)

Santa Marta Fabril S.A. tem sua trama centrada em uma família que é dona de uma fábrica e 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.

¹⁴ Também em BRANDÃO, Tânia. Uma empresa e seus segredos: companhia Maria della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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. (p.12)

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 dela 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. (p.29)

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. (p.83)

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. (p.69)

Portanto, Santa Marta Fabril S.A. é uma peça que retrata um mundo de conveniências sociais dentro da alta aristocracia paulista e até que ponto poderiam chegar os seus membros para não perder dinheiro e status. Além disso, apresenta conflitos entre gerações, marcados através da 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 estão invadindo o reduto social elitista dos “quatrocentões”. A diferença de gerações e as mudanças ocorridas no decorrer do enredo ficam claras quando observamos a passagem do tempo entre um ato e outro: composta em três atos, o primeiro se passa em 1926, o segundo em 1933 e o terceiro em 1948, perfazendo um total de 22 anos.

Outro tema presente em Santa Marta Fabril S.A. foi a questão da revolução de 32, já mencionada anteriormente. O segundo ato começa com o hino da revolução e a família falando dos feitos heroicos realizados por Cláudio e Tônico. O atrito surge, porém, 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, através de empréstimos altos com baixos juros, todos acabam concordando com a ideia, preferindo manter o luxo que a posição política.

Clóvis: (...) acho que 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. (p.45)

Em diversos jornais da época houve críticas ofensivas¹⁵, com intuito de atacar diretamente Abílio Pereira de Almeida, por ele 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 recobririam 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 Moratória, de Jorge Andrade, trabalha diretamente com a temática da “ruína de cafeicultores”. A peça se passa em dois tempos, um plano na época da crise de 1929, e o outro alguns anos depois – mesma época do segundo ato da peça do Abílio. Porém, enquanto Abílio

¹⁵ Ver: Siqueira, 2002.

ambientou sua peça na cidade grande, A Moratória se situa em uma fazenda, no segundo plano, e em uma casa numa cidadezinha interiorana, próxima da antiga fazenda, no primeiro. Os dois planos se misturam e a ação se constrói de forma à tensão entre os personagens ser crescente, 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, além de apaixonar-se e pensar em casamento, fazia um curso de costura por diversão, não necessidade. Devido ao crescente endividamento de Joaquim 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”.

Lucília: A minha vida é esta. São duas coisas que não se misturam. Sou responsável também pela carga.

Joaquim: Carga?

Lucília: Minhas obrigações.

Joaquim: (Violento) Então, eu e sua mãe somos carga?

Lucília: Não foi isso que eu quis dizer. Não faça as coisas mais difíceis, papai.

Joaquim: (Abaixa a cabeça) A verdade é que você tem razão. (p.130)

Numa conversa com Olímpio, seu noivo, no plano da fazenda, Lucília fala das mudanças vindouras por consequência da falência:

Lucília: É muito mais grave do que parece. Você está pensando na situação financeira em que vamos ficar e eu não. Sinto que todos nós vamos ser envolvidos e, depois, não poderemos mais ser os mesmos. Não é só a fazenda que estamos ameaçados de perder. (p.154)

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 através das 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. (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 esperança por parte de 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. (ROVAI in SIQUEIRA, 2002, p.320)

O crítico enfatiza que enquanto a peça de Jorge Andrade é 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.

7. Santa Marta Fabril e O Terceiro Elo

Apesar de *A Moratória* e *Santa Marta Fabril S.A.* serem comumente as peças mais comparadas em estudos sobre os autores, há outras que apresentam ainda mais semelhanças, mas talvez, por serem menos conhecidas, não são mencionadas. Por exemplo, o *Terceiro Elo* assemelha-se bastante *Santa Marta*, mas tal aproximação nunca foi pensada em estudos críticos.

O *Terceiro Elo* é uma peça de Jorge Andrade diferenciada de todas 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 preocupava-se com a história, a memória, utilizando-se de metalinguagem e intertextualidade, além de diversos símbolos num teatro de linguagem literária, beirando ao poético, nas outras peças, escritas em geral numa fase posterior, sua linguagem é mais direta, aliada a temas contemporâneos e ligadas à realidade do Brasil da época do autor. Após concluir o ciclo, ele para de olhar para o passado passa a se ater aos problemas políticos e sociais de sua época.

O *Terceiro Elo* é uma peça escrita na década de 80 e consiste na última parte de uma peça de co-autoria intitulada *A Corrente*, na qual cada elo (ou seja, cada ato) foi 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 elo tem uma trama independente dos outros. Jorge Andrade fora então encarregado de retratar a classe alta, e o faz através de um casal em um ato de cenário único – o quarto de dormir do casal. 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 desse “empréstimo de esposa”, salvará a fábrica dele da falência. Por mais que a ame, o marido, no momento da decisão, prefere manter a posição social que a dignidade moral. A grande questão desta peça volta-se para a dualidade da moral e da posição social, a importância do nome (que se liga à fortuna) 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. (p.8)

Mariana questiona os aspectos morais e éticos daquela “transação”, e tenta persuadi-lo de que há coisas mais importantes que do 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. (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)¹⁶

¹⁶ Ibidem, 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: (fremete) 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! (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 através 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.

Quanto à forma, O Terceiro Elo é uma peça de Jorge Andrade que foi considerada inexpressiva pela crítica teatral, principalmente quando comparada às peças do ciclo Marta, a árvore e o relógio. Pelo estilo superficial, essa peça se aproxima mais da obra de Abílio, não apresentando a qualidade poética e a riqueza na construção das personagens presentes nas melhores peças de Jorge Andrade.

8. Presença do imigrante na sociedade paulista

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 através de muito trabalho e competência e a segunda através 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 Martim Afonso de Souza”.

Esta peça mostra um exemplo de uma história comum do Brasil da época: ascensão financeira do colono seguida por 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 o destino de dissociar a fazenda e a riqueza que ela produzia do status senhorial. Doutro lado, o imigrante nunca se propôs como destino a 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. (FLORESTAN, 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. 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 entende? (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. (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 aos valores familiares antigos. 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)

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 enquanto 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)

9. A Moratória e Paiol Velho

Neste último momento pretende-se apresentar uma comparação mais direta entre duas peças consideradas importantes dos dois autores e que contêm diversos pontos em comum. Como mote inicial para comparação de A Moratória com Paiol Velho, 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 foi comentado anteriormente, sendo Joaquim pertencente à aristocracia rural em decadência. Já Tonico, 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, que busca não só uma ascensão financeira, mas também social. Comparando as duas peças e lendo-as em conjunto, podemos observar duas faces de uma mesma moeda, os efeitos da ascensão da burguesia e da queda da aristocracia através da opinião e atitude de personagens que representam as duas classes em oposição.

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 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. Tonico 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. (p.5)

Somente quando desconfiam de que são roubados por Tonico os donos resolvem visitar a fazenda e assumir o controle administrativo da mesma: Mariana convence seu filho João Carlos a permanecer na fazenda e aprender a administrá-la, para extrair o maior lucro possível. No entanto, sem os conhecimentos práticos das questões campestres e de agricultura, além de ter hábitos que não combinam com a vida simples do campo, logo o moço da cidade sucumbe e se entrega às jogatinas da cidadezinha, deixando novamente a fazenda aos cuidados de Tonico e se afundando em dívidas. Mariana, assim como Joaquim, julga ter direito incontestável sobre as terras, um direito adquirido por herança, e considera Tonico criminoso. Para ela, a fazenda sempre pertencera à família e não tem valor apenas como fonte de renda, mas também apresenta um valor sentimental, já que sua história se vincula à trajetória de vida de gerações de sua família. Mariana quer que seu filho seja herdeiro da fazenda e trabalhe nela, mas não lhe ensinou nem a ter amor pelo campo, nem a trabalhar no campo. Ela fala da importância da terra:

Mariana: Meu filho, seja como for, a fazenda agora é sua. É a única coisa que lhe resta. Uma fazenda velha e endividada. Mas a terra é boa, isso é o essencial. Está nas suas mãos reerguer o que é seu. [...] Terra, meu filho, é sempre terra. Eles passam por cima, mas não levam. Era seu avô que dizia sempre isso. Terra, por mais caro que se venda, é sempre um mau negócio. Por mais caro que se compre, é sempre um bom negócio. (p.17)

Assim como Mariana quer que João Carlos trabalhe e administre as terras da família, cobrança de algo que até então ela nunca lhe ensinara ou o preparara, também Joaquim, em A Moratória, quer que Marcelo assuma a fazenda, após tê-lo criado com a liberdade para passar o tempo na ociosidade. Ambos os pais têm expectativas e exigem dos

filhos algo para o qual não os prepararam, e os filhos, por consequência, não conseguem ser bem sucedidos quando precisam assumir um trabalho.

Ao final da peça, Tônico consegue o que almejava, a fazenda, através de um contrato que João Carlos assinara, para pagar dívidas. Todavia, ele morre no momento da comemoração da posse com seus compadres. Descobre-se também no final da peça que sua esposa, Lina, está grávida de João Carlos. Esta personagem, Lina, faz com que a peça termine com enorme sentimento de desolação, quando se percebe que mesmo a esposa de Tônico não estava ao seu lado e era fascinada pelos aristocratas, relacionando-se com João Carlos após já sido também amante do pai deste. Percebe-se isso em 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... (p.49)

Na figura de Lina podemos observar claramente o quanto pertencer a uma família paulista tradicional era considerado importante na época, independentemente de ter dinheiro ou não. Ela julgava João Carlos superior ao seu marido, sentindo até nojo deste, que sempre trabalhara de sol a sol e desejava para si apenas o que achava justo; já João Carlos, que desde a chegada na fazenda só cometera erros e passava o dia de vadiagem, era idolatrado por ela. Quando fica grávida, revela a Bastiana que não tem mais relações sexuais com o marido há tempo:

Lina: Há muito tempo que ele não tem nada comigo... Mais nada... [...]

Bastiana: (...) Eu não gosto de entrar na vida dos outros, mas se eu fosse a senhora... Não sei... eu achava bom a senhora dar um jeito com o seu Tônico... (Lina vira-se para Bastiana, querendo compreender) É isso mesmo. É só para fazer confusão. Ficava resolvido...

Lina: Isso nunca! Você sabe, Bastiana, tenho nojo do Tônico! (p.26)

A peça apresenta de forma clara e tipificada a função da mulher e do homem na sociedade, quando vemos a mulher como dona de casa enquanto o homem trabalha no campo. No entanto, há uma crítica ao machismo, por ser Lina uma esposa que busca, a seu modo e dentro de suas possibilidades, reagir contra a opressão de seu marido. A opressão masculina aparece no modo como os homens faltam com o respeito e não levam em consideração as vontades da mulher. Lina se casou com Tônico após ter sido seduzida pelo pai de João Carlos, que arranjou o casamento em troca de oferecer um bom emprego a Tônico, como administrador da fazenda. Tônico culpa a esposa por eles não terem tido filhos; João Carlos não se importa com as consequências de se relacionar com a mulher do seu funcionário, agindo unicamente por instinto, sem amá-la ou se importar com ela. Quando ele descobre que ela está grávida:

João Carlos: Mas você não está vendo a encrenca que vai sair? Precisamos dar um jeito nisso! É incrível! Veja onde fui me meter...

Lina: Não se incomode... eu aguento tudo...

João Carlos: Como que aguenta? E eu? Você não pensa na minha situação?

Lina: Se você quiser, fujo. Ninguém vai saber de nada...
(p.25)

Percebe-se que Lina é uma mulher resignada, que não tem esperanças de melhorar de vida no futuro e deseja aproveitar apenas os pequenos momentos de felicidade que consegue encontrar em meio a sua vida sofrida e de condições precárias. Não tem ilusões de que João Carlos vá permanecer com ela nem que ele a ajudará a lidar com a gravidez e os problemas dela advindos. A própria relação dos dois é encarada de forma muito diferenciada por cada um – Lina chega mesmo a não se importar que todos descubram:

Lina: Eu não me importo.

João Carlos: Eu sei que você não se importa. Você é louca. Está por conta. Mas... e eu, Lina? Você pensa que isso é vida?

Lina: Para mim é. (Pausa. João Carlos senta-se na cadeira de balanço). (pp.21,22)

Lina demonstra ser uma mulher forte e voluntariosa, que não se deixa controlar pelo marido – recusa-se a ter relações com ele e nem mesmo quer levantar da cama para preparar o café:

Lina: então não me amole. Vá s'embora. Me deixa dormir. (p.5)

Além de também desafiar a autoridade patriarcal deste, quando ele resolve se impor:

Tonico: (Levantando da cadeira e avançando ameaçador).
– Peste. Eu te sento o braço.

Lina: (Aceitando o desafio, topando a parada). – Senta.
(p.6)

No último ato há ainda um momento de rebeldia mais tenso por parte dela, quando se recusa a beber por estar grávida, durante a comemoração da conquista da fazenda pelo marido. E Tonico, não sabendo que ela está grávida, se irrita com a frequente desobediência da mulher:

Tonico: Lina, venha beber também. Venha festejar o acontecimento. (Lina olha apenas, sem responder) – Larga essa porta, mulher. Faz três meses que você não sai dessa porta. Venha beber à saúde do Paiol Velho. Você agora é a patroa...

Lina: Não interessa...

Tonico: (Enche um copo, levanta-se meio embriagado e vai oferecê-lo a Lina) – Está aqui... bebe, mulher...

Lina: Não me amole. Não bebo nada...

Tonico: Eta, jararaca... Mas eu vou acabar com essa braveza. (Gritando). – Beba, mulher... (Lina, distraída, pega no copo) – Isso, vamos, a saúde do novo dono do Paiol Velho... Antonio Loferato! Você não gosta de ser mulher de dono de fazenda? Então? Agora eu sou o dono. (E dá uma gargalhada. Lina se enfurece e atira o copo, com desprezo, ao chão. Tonico fica perplexo por um momento, depois de um instante atira-se à Lina) – Você me paga. (E avança na garganta da mulher, bêbado e fora de si).

Lina: (Desvencilhando-se com um tremendo empurrão, que faz Tonico se afastar, cambaleando). – Sai daí, seu bêbado sem vergonha... (e foge pela cozinha).

Tonico: (Fazendo menção de ir atrás dela) – Eu te pego, hoje é o dia...

Lina: (Voltando da cozinha, para na porta, empunhando um tição de fogo) – Venha. Chega até aqui... (Tonico vai meio titubeando, de encontro a ela; os outros intervêm, segurando Tonico, que faz muita força. Tonico tem evidente medo da mulher. Esta parece uma onça acuada, está por tudo). (p.49)

Através das características enumeradas até aqui da personagem Lina, podemos perceber que se trata de uma mulher forte e voluntariosa, personagem de Abílio que se assemelha ao tipo feminino comum na obra andradiana. Lina assemelha-se a Lucília por seu aspecto forte, por ambas não aceitarem completamente a condição submissa da mulher numa sociedade ainda predominantemente machista e apresentarem atitudes próprias, opondo-se a fazer as coisas que lhes desagradam. Ao mesmo tempo, cumprem de cabeça erguida as funções que sabem lhes caber, como Lina ao estar preparada para sofrer as consequências de sua gravidez sozinha, e Lucília ao sustentar a família inteira – “Lucília: (...) O que sei é que preciso trabalhar se quisermos viver, pelo menos decentemente.” (p.125) –, mesmo contra a vontade do pai – “Joaquim: você precisa se divertir, também. /Lucília: Preciso, mas não posso.” (p.123) Lucília resignou-se com a ideia de ter que sustentar a família e desistir do casamento com o qual sonhava, pois considerava impossível conciliar as duas coisas após a perda da fazenda. Porém, aliadas à resignação surgiu também a amargura e a frustração:

Helena: Viva a sua vida, minha filha.

Lucília: Minha vida é aqui, junto de vocês.

Joaquim: Não quero que você se sacrifique.

Lucília: Não considero isso sacrifício nenhum. (...)

Joaquim: Não admito que você estrague seu futuro. (...)

Lucília: Não se pode estragar o que já está estragado.

(pp.129, 130)

Ela condena o irmão por ele ser fraco e não resistir o impacto da perda como ela:

Marcelo: Será que você não pode compreender?

Lucília: Não, não posso.

Marcelo: Você é moça demais para bancar a solteirona.

Lucília: Não estou bancando nada.

Marcelo: Não vê que estou fazendo uma força danada?

Pelos trechos citados percebe-se grande semelhança na força e resignação das duas personagens femininas e como elas conseguem ter o controle de muitas situações apesar do ambiente predominantemente machista. Porém, são personagens bastante distintos, percebe-se que a diferença está na composição dos personagens, pois Lina mantém-se constante do início ao fim da peça, sem apresentar densidade psicológica e agindo sempre de mesmo modo; já Lucília, sofre uma grande transformação do primeiro para o segundo quadro, que podemos notar por seus gestos (através das rubricas) e por seus pensamentos (transpostos em suas falas).

Tanto em Paiol Velho quanto em A Moratória nota-se a importância do ambiente rural, o pano de fundo histórico da crise cafeeira, a questão da importância do nome para os paulistas de quatrocentos 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 ainda o primeiro autor pioneiro ao tratar deste tema, mas apenas o segundo tendo inovado no meio teatral em aspectos cênicos.

A Moratória, por se passar em dois planos simultâneos, um ambientado no ano de 1929, e o outro três anos depois, permite o entrelaçamento do enredo entre passado e futuro, cruzando inclusive os diálogos, que contrastam e se complementam, formando uma estrutura coesa que até hoje surpreende o leitor/espectador. A criação dos planos temporais permitiu a Jorge Andrade mostrar de modo mais rico os dilemas de seus personagens. Jorge Andrade conseguiu uma consistência, uma densidade, e até uma teatralidade que vão muito além do que o Abílio conseguiu com seus personagens que representam “tipos” sociais.

Paiol Velho destaca-se da maioria das peças de Abílio por ser bastante 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. (1985, p.226)

Nota-se a menção à semelhança entre Marcelo e João Carlos, dois personagens filhos de donos de fazendas, acostumados a ter tudo que desejam e que, num momento de cobrança de atitude, culpam os pais por não terem lhes ensinado a lidar com problemas, ambos sucumbindo ao jogo e à bebida.

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 pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. (pp.160, 161)

Porém, mesmo quando ainda morava na fazenda, Marcelo era preguiçoso e não pensava em trabalho ou estudos, querendo apenas aproveitar o dinheiro dos pais para sua diversão, o que causava grande preocupação de Joaquim, como se percebe neste trecho, transcrito na íntegra:

Joaquim: Quero saber até quando pretende continuar nesta vadiagem?

Marcelo: Tenho feito o que é possível.

Joaquim: O que é que você julga possível?

Marcelo: (Sorri) Ora, muita coisa.

Joaquim: Por exemplo?

Marcelo: (Ligeira hesitação) Ontem... passei o dia todo assistindo à entrega do arroz nas roças.

Joaquim: Sozinho?

Marcelo: Não. Com o administrador, naturalmente.

Joaquim: Ainda bem. Bom, o arroz?

Marcelo: (Alegre) Achei bom.

Joaquim: Estou perguntando, meu filho, se o arroz é bom e não o que você acha. Que tipo de arroz é?

Marcelo: Acho que...

Joaquim: Quantas sacas foram entregues?

Marcelo: Não contei.

Joaquim: Ainda bem que o administrador estava junto. E você vem me dizer que assistiu a entrega do arroz nas roças?

Marcelo: (Ainda com bom humor) E não assisti?!
Joaquim: Você espaireceu lá pelas roças, isto sim.
Marcelo: Está certo. Não sei fazer nada.
Joaquim: Não precisa me dizer isto; já sei. (pp.134,135)

Na fazenda, Marcelo era alienado às questões financeiras e isto não era um problema concreto, pois a família tinha dinheiro. Provavelmente a malandragem de Marcelo se tornaria um problema no futuro, caso a família não perdesse a fazenda, quando Joaquim estivesse muito velho para trabalhar. Marcelo jamais ocuparia o lugar do pai, assim como João Carlos não consegue administrar sua fazenda. No entanto, quando a família de Joaquim vai à falência, é necessário que Marcelo trabalhe imediatamente, e não como dono de fazenda, em empregos comuns. Resultado: ele não para em emprego nenhum e diz não estar acostumado com o trabalho na cidade como desculpa, apesar de se notar que no campo ele também não fazia nada. Quando ele pede demissão de mais um emprego:

Marcelo: (...) O que importa é aceitar ou não o presente; esquecer, saber esquecer. (Pausa) Papai! O senhor não compreende que depois de ter vivido solto, no meio do campo; depois de ter conhecido uma outra segurança, não é possível ficar preso o dia inteiro dentro de um salão com o chão sujo de sangue e receber ordens de gente que... que... Não aguentava aquilo. Estava farto. Era lá que a saudade, a consciência do que fomos, mais me oprimia. (p.159)

Assim como ele culpa o pai de sua incapacidade, o pai se revolta com a falta de vocação do filho e sua má conduta moral:

Joaquim: Só sabe beber e apodrecer nesta cama.
Helena: Não diga isto, Quim. Ele é moço, é assim mesmo.
Joaquim: Não sei de quem herdou isto! Nunca pus uma gota de álcool na boca.
Helena: Agora ele está trabalhando.
Joaquim: Então porque está trabalhando pode fazer o que quiser? Beber, jogar e andar em más companhias? (p.131)

João Carlos, personagem de Paiol Velho, não consegue se adaptar à vida na fazenda e ao trabalho:

João Carlos: Vou voltar para São Paulo, fracassei.
Lina: Não largue o Paiol Velho que você perde ele.
João Carlos: Que me importa. Não dou mesmo para isso.
Lina: E você fica sem nada?
João Carlos: Do que adianta isso aqui? Não dá nada. Há três meses que estou aqui nessa vida. Mofando. (...) (p.21)

Assim como Joaquim se irrita com a incapacidade de seu filho para, criado em uma fazenda, conseguir administrá-la, Afonso, tio de João Carlos, irrita-se com a inaptidão deste para questões legais, sendo ele formado em direito:

João Carlos: Eu tinha outorgado uma procuração, mas não me lembro se era em causa própria...
Afonso: Como não se lembra ? É substancial...
Mariana: Como foi isso, meu filho? Esclareça tudo direito, para nosso próprio governo.
João Carlos: Bem... eu andava tão desorientado... tão esgotado...
Afonso: Mas a ponto de não se lembrar da condição em causa própria, é o cúmulo... Uma coisa é dar uma procuração simples; com a cláusula em causa própria significa vender... vender... qualquer pessoa sabe disso, ainda mais você que é bacharel.
João Carlos: Isso agora não adianta... (p.42)

Após tentar administrar a fazenda sem sucesso, João Carlos se vê cercado de dívidas e chega no limite ao gastar dinheiro emprestado em jogos de azar:

João Carlos: Fui à cidade receber a prestação do custeio. Recebi oitenta contos. Tinha que pagar o pessoal e uma porção de contas (enche outro cálice, vai beber, Lina impede) – eu fui no Ferraz, pagar a conta da fazenda. Ele não estava. A conta não estava certa, só o Ferraz podia acertar. Só ali era mais de 40 contos. Antes tivesse pago... Não paguei... fiquei de voltar. Não voltei. Encontrei o Fortunato... perdi tudo, Lina e ainda fiquei devendo 10 contos ao Fortunato. (p.28)

Outro aspecto em comum entre Paiol Velho e A Moratória consiste no final marcado pela desilusão, após um desenvolvimento de enredo em que os personagens principais, Tônico e Joaquim, vivem da esperança. Na primeira, Tônico morre assim que

consegue o que desejava, sem sequer ter oportunidade de usufruir da terra, que voltará às mãos da antiga família, já que Lina está grávida de João Carlos; na segunda ocorre a perda definitiva da fazenda e a certeza de permanência da família na cidade, fazendo com que Joaquim sucumba:

Lucília: (avança na direção do pai) Não! Isso não! Papai! Proteste, grite, fale alguma coisa. Não fique assim! Não fique assim, pelo amor de Deus! [...] Não quero ver meu pai assim. Não quero, não quero. Deve haver um jeito. Olímpio! Diga que há. Minta. É preciso que você minta! (p.186)

Quanto a aspectos formais, nota-se que o discurso presente em Paiol Velho é diferenciado de acordo com o falante: os cidadãos tem o modo de falar mais de acordo com as normas gramaticais, e os que residem na fazenda tem o modo de falar permeado pelo “linguajar da roça”. Porém, como um todo, os diálogos são coloquiais e simples. Tônico e Lina são caracterizados como pessoas simples, com gestos grosseiros e expansivos. Os personagens não apresentam aprofundamento psicológico, os detalhes surgem mais nas rubricas, que especificam suas características físicas e trejeitos, do que nas falas. Os personagens são superficiais por se sustentarem cada um em um perfil tipificado e se manterem nele, sem que haja mudanças e sem aprofundamento de caráter. Já em A Moratória, há a utilização de dois quadros temporais diversos; personagens repletos de questionamentos e preocupações próprias; contextualização levantada nas falas dos personagens, através da nostalgia sempre presente e da importância da história familiar para eles; e os diálogos também são de linguagem simples, porém, como falas mais longas, de reflexão ou memória.

A riqueza dos personagens de Jorge Andrade, porém, não é devida apenas ao fato de o autor utilizar dois planos temporais; além desse fator, também seus personagens conseguem transmitir, através dos diálogos naturais de um cotidiano, uma psicologia verossímil, que expressa o interior mais profundo de cada um deles, sem que haja necessidade de longas explicações ou verbosidade para isso, não parecendo exagerado ou truncado. Já Abílio Pereira de Almeida constrói personagens verdadeiros, mas que são superficiais; eles cumprem a função almejada pelo autor de representar situações comuns em sua sociedade, sem apresentarem uma autonomia que os tornem figuras únicas.

10. Consideração finais

Buscou-se com a presente monografia apresentar a obra de Abílio Pereira de Almeida e sua figura de escritor da alta sociedade paulista, aliada à análise mais detalhada de algumas de suas peças, fazendo, para isso, uma comparação com a obra de Jorge Andrade. Com este estudo pretendeu-se demonstrar que, apesar de Abílio Pereira de Almeida ter sido um autor de muito sucesso em sua época, ele foi, de certa maneira, esquecido pela crítica, provavelmente devido à simplicidade de sua obra, num momento em que autores inovadores como Nelson Rodrigues e Jorge Andrade também estavam produzindo.

Isso não significa, porém, que suas peças não mereçam um estudo estético: apesar da ausência de profundidade psicológica de personagens de peças que almejam trabalhar com temas sérios, o autor conseguiu transpor para o palco figuras da sociedade paulista de forma natural, com tramas bem engendradas. O seguinte comentário de Décio de Almeida Prado exemplifica essa característica do teatro de Abílio:

O dom de observação psicológica de Abílio Pereira de Almeida pode não ser profundo, mas é extremamente exato, extremamente preciso. Não há em Paiol Velho um gesto menos plausível, uma frase que soe falso e, no entanto, todos nós sabemos, que qualquer descuido seria impiedosamente apanhado pela plateia, não menos senhora do assunto, desta vez, do que o próprio autor. (1956, p.43)

Portanto, o mérito do autor está em saber que momentos de sua experiência, de seu dia-a-dia, se encaixam com ações teatrais que emocionam, em saber que tipo de situações agradavam seu público: trata-se de um escritor que sabia o que o público de sua época desejava ver.

Também se buscou mostrar, aqui, a importância da obra de Abílio Pereira de Almeida para auxiliar na consolidação do repertório de encenações nacionais, em um meio no qual predominava o gosto pelo teatro estrangeiro, norte-americano e europeu.

Por fim, visou-se elencar alguns dos aspectos comuns entre a obra do autor com a de Jorge Andrade, de modo a analisar melhor algumas situações dramáticas que estavam em voga naquele período, e que tinham bastante importância para o teatro e a sociedade paulista da segunda metade do século XX.

11. Referências

ALMEIDA, A. P. Pif-Paf. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho. No CEDAE/Unicamp.

_____. A Mulher do Próximo. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho. No CEDAE/Unicamp.

_____. Santa Marta Fabril S.A. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho. No CEDAE/Unicamp.

_____. Paiol Velho. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho. No CEDAE/Unicamp.

_____. Rua São Luiz, 27-8º. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho. No CEDAE/Unicamp.

_____. Moral em Concordata. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho. No CEDAE/Unicamp.

_____. Os Donos da Verdade. Manuscritos do autor. No CEDAE/Unicamp.

_____. In 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, Luís Humberto Martins. Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

BERGSON, Henri. O Riso: ensaio sobre a significação do cômico. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BORIS, Fausto. Revolução de 1930. São Paulo: Brasiliense, 1970.

BRANDÃO, Tânia. Uma empresa e seus segredos: companhia Maria della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

D'ONOFRIO, S. "Teoria do drama" in Forma e sentido do texto literário. São Paulo: Editora Ática, 2007.

FARIA, João Roberto. Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FESTER, A. C. R. Em Moral Corrente no País (Estudo sobre o Teatro de Abílio Pereira de Almeida), Tese de mestrado (FFLCH/USP), 1985.

FLORESTAN, Fernandes. A Revolução Burguesa no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GUZIK, Alberto. “O Teatro Brasileiro de Comédia” in BRANDÃO, Tânia (org.). O Teatro através da História. Rio de Janeiro: CCBB/Entrurage, 1994.

_____. TBC: Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MAGALDI, Sábato. Teatro em Foco. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Teatro Sempre. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo: Martins, 1956.

_____. “Sobre o Teatro Brasileiro de Comédia” in Revista Dionysos, SNT/MEC, Rio de Janeiro, nº25, 1980.

_____. Exercício Findo. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Teatro em Progresso. São Paulo: Martins, 1964.

RAMOS, Guerreiro. O Problema Nacional do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1960.

ROSSETTO, Grazielle Luiza Andreazza. 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.

SANT’ANNA, Catarina. Metalinguagem e Teatro; a obra de Jorge Andrade. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

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

SOUZA, Gilda de Mello e. “Teatro ao Sul” in Exercícios de Leitura. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

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