



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**A GREVE NO TEATRO E OS DILEMAS DA FORMA ESTÉTICA: UMA ANÁLISE
DO PROCESSO DE FORMALIZAÇÃO DO COLETIVO DE TRABALHADORES EM
*OS TECELÕES E ELES NÃO USAM BLACK TIE***

Beatriz Meneses do Nascimento

Brasília

2023



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**A GREVE NO TEATRO E OS DILEMAS DA FORMA ESTÉTICA: UMA ANÁLISE
DO PROCESSO DE FORMALIZAÇÃO DO COLETIVO DE TRABALHADORES EM
*OS TECELÕES E ELES NÃO USAM BLACK TIE***

Beatriz Meneses do Nascimento

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Aguiar Cotrim

Brasília

2023

Ng Nascimento , Beatriz
A GREVE NO TEATRO E OS DILEMAS DA FORMA ESTÉTICA: UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE FORMALIZAÇÃO DO COLETIVO DE TRABALHADORES EM OS TECELÕES E ELES NÃO USAM BLACK TIE / Beatriz Nascimento ; orientador Ana Cotrim . -- Brasília, 2023.
76 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2023.

1. Crítica Literária Dialética. 2. Teatro . 3. Drama . 4. Épica . 5. Greve . I. Cotrim , Ana, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Aguiar Cotrim (POSLIT/UnB)

Presidente

Prof. Dr. Sérgio Luís Audi (Célia Helena)

Membro Externo

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo (POSLIT/UnB)

Membro Interno

Considerando nossa fraqueza os senhores forjaram
 Suas leis, para nos escravizarem.
 As leis não mais serão respeitadas
 Considerando que não queremos mais ser escravos.
 Considerando que os senhores nos ameaçam
 Com fuzis e com canhões
 Nós decidimos: de agora em diante
 Temeremos mais a miséria do que a morte.

Considerando que ficaremos famintos
 Se suportarmos que continuem nos roubando
 Queremos deixar bem claro que são apenas vidraças
 Que nos separam deste bom pão que nos falta.
 Considerando que os senhores nos ameaçam
 Com fuzis e canhões
 Nós decidimos: de agora em diante
 Temeremos mais a miséria que a morte.

Considerando que existem grandes mansões
 Enquanto os senhores nos deixam sem teto
 Nós decidimos: agora nelas nos instalaremos
 Porque em nossos buracos não temos mais condições de ficar.
 Considerando que os senhores nos ameaçam
 Com fuzis e canhões
 Nós decidimos: de agora em diante
 Temeremos mais a miséria do que a morte.

Considerando que está sobrando carvão
 Enquanto nós gelamos de frio por falta de carvão
 Nós decidimos que vamos tomá-lo
 Considerando que ele nos aquecerá.
 Considerando que os senhores nos ameaçam
 Com fuzis e canhões
 Nós decidimos: de agora em diante
 Temeremos mais a miséria do que a morte.

Considerando que para os senhores não é possível
 Nos pagarem um salário justo
 Tomaremos nós mesmos as fábricas
 Considerando que sem os senhores, tudo será melhor
 para nós.
 Considerando que os senhores nos ameaçam
 Com fuzis e canhões
 Nós decidimos: de agora em diante
 Temeremos mais a miséria que a morte.

Considerando que o que o governo nos promete sempre
 Está muito longe de nos inspirar confiança
 Nós decidimos tomar o poder
 Para podermos levar uma vida melhor.
 Considerando: vocês escutam os canhões
 Outra linguagem não conseguem compreender –
 Deveremos então, sim, isso valerá a pena
 Apontar os canhões contra os senhores!

(Brecht – *Os dias da Comuna*)

AGRADECIMENTOS

Com profunda admiração agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ana Aguiar Cotrim por sua dedicação e compreensão com o processo acadêmico e pelas vezes em que este foi atravessado pelos embaraços da vida.

Aos meus pais, pelo apoio constante em meus esforços acadêmicos. Aos meus irmãos, os mais novos por alimentarem o meu senso de urgência por um mundo novo e me ajudarem a olhar para o futuro com esperança, o mais velho por segurar minha mão ao longo do caminho que me trouxe até aqui e se fazer tão presente, mesmo ausente, como quem explica Drummond ao dizer que não há falta na ausência, mas um estar em mim.

Amigos e companheiros de vida, Gustavo Saraiva, Julia Cavalcante, Gabriel Frazão, Gabriele Diniz e Wendell Menezes, por sonharem comigo e partilharem as alegrias e o peso nos ombros no decorrer deste processo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

RESUMO

Tendo por fundamento a crítica dialética, a presente pesquisa investiga de que maneira a obra de arte literária incorpora, em formas burguesas de representação individual, o coletivo materializado na luta histórica dos trabalhadores, esquivando-se da comparação direta das obras com a sociedade e entre elas mesmas, mas concentrando-se na tensão dialética existente entre forma e conteúdo, sob o suporte teórico da crítica marxista. Desta forma, o foco principal do encargo crítico está na explicação do texto literário, assim, a compreensão da forma estética é o que explicitará as relações entre literatura e sociedade e de que modo a empiria se converte, por intermédio do trabalho artístico, em forma literária, ou seja, de que modo o elemento em princípio externo é internalizado e passa a compor a estrutura da obra de maneira orgânica. Considerando a figuração do coletivo e o foco temático de greve, as obras investigadas a fim de cumprir tal propósito são: *Os tecelões*, Gerhart Hauptmann, e *Eles não usam black tie*, Gianfrancesco Guarnieri.

Palavras-chave: Crítica dialética; greve; forma estética; teatro; drama.

RESUMÉN

A partir de la crítica dialéctica, esta investigación examina cómo la obra de arte literaria incorpora, en formas burguesas de representación individual, lo colectivo materializado en la lucha histórica de los trabajadores, evitando la comparación directa de las obras con la sociedad y entre ellas mismas, pero centrándose en la tensión dialéctica existente entre forma y contenido, bajo el apoyo teórico de la crítica marxista. De esta manera, el foco principal del quehacer crítico está en la explicación del texto literario, así, la comprensión de la forma estética es la que explicará las relaciones entre literatura y sociedad y cómo el empirismo se convierte, a través de la obra artística, en forma literaria, es decir, cómo el elemento, que en principio es externo, se interioriza y va componiendo de forma orgánica la estructura de la obra. Considerando la figuración del colectivo y el eje temático de la huelga, las obras investigadas para cumplir este propósito son: *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann, y *Ellos no usan black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Palabras clave: Crítica dialéctica; Huelga; Forma estética; Teatro; Drama.

ABSTRACT

Based on dialectical criticism, this research investigates how the literary work of art incorporates, in bourgeois forms of individual representation, the collective materialized in the historical struggle of workers, avoiding the direct comparison of works with society and among themselves, but focusing on the existing dialectical tension between form and content, under the theoretical support of Marxist criticism. In this way, the main focus of the critical task is on the explanation of the literary text, thus, the understanding of the aesthetic form is what explains the relations between literature and society and how the empiricism is converted, through the artistic work, into a form literary, that is, in what way the element which is in principle external is internalized to compose the structure of the work in an organic way. Considering the figuration of the collective and the strike as thematic focus, the works investigated in order to fulfill this purpose are: *The weavers*, by Gerhart Hauptmann, and *They don't wear black tie*, by Gianfrancesco Guarnieri.

Keywords: Dialectical Criticism; Strike; Aesthetic Form; Theater; Drama.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
CAPÍTULO 1: A relevância da greve e a internalização da temática coletiva mediada pela forma dramática	15
CAPÍTULO 2: Os fios da luta: uma análise da formalização da greve em Os Tecelões	31
CAPÍTULO 3: Piquete dentro e fora de casa: o conteúdo greve formalmente condensado em Eles não usam Black Tie	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

APRESENTAÇÃO

Tendo por fundamento a crítica dialética, a dissertação se propôs a investigar de que maneira a obra de arte literária incorpora, em formas burguesas de representação individual, o coletivo materializado na luta histórica dos trabalhadores. De forma particular, nos interessa observar como a greve, tomada enquanto assunto, ao ser incorporada no interior da obra literária, partindo da história da própria sociedade, atua como determinação estética formal em momentos históricos e estéticos diversos.

O problema de pesquisa investigado por este trabalho pode ser sintetizado na seguinte questão: de que modo, ao longo da história, formas estéticas eminentemente burguesas e centradas na trajetória subjetiva individual responderam à incorporação de um conteúdo eminentemente coletivo, que é a greve?

O principal interesse foi compreender de que maneira a obra de arte literária incorpora, em formas burguesas de representação individual, o coletivo materializado na luta histórica dos trabalhadores, em especial o movimento grevista, esquivando-se da comparação direta das obras com a sociedade e entre elas mesmas, mas concentrando-se na tensão dialética existente entre forma e conteúdo, sob o suporte teórico da crítica marxista.

Para a concretização destes objetivos o percurso consistiu em observar de maneira crítica as soluções formais, ou as insuficiências da forma, para a concretização literária de um coletivo estranho às formas de representação dentro de duas obras literárias específicas: *Os tecelões* e *Eles não usam Black Tie*. Nos interessou entender de que maneira o conteúdo se impõe sobre a forma e como esta absorve, dentro das margens do texto dramático, este coletivo e quais são os impactos desta absorção. Em suma, objetivou-se perceber a relação que se dá entre forma, conteúdo e material no âmbito das obras estudadas.

Trata-se de um percurso que buscou compreender, no interior da obra literária, parte da história da própria sociedade, percebendo, à luz do que nos mostra o texto literário, as transformações sofridas pelo movimento grevista a partir da transformação dos meios capitalistas de exploração, analisando a fundo os textos selecionados percebendo como neles estão representadas questões relativas às

contradições da sociedade regida pelo capital, bem como está representada, em sua essência, a desarticulação de movimentos coletivos, revelada, sobretudo, na transformação da luta política em microlutas.

CAPÍTULO 1

A relevância da greve e a internalização da temática coletiva mediada pela forma dramática

É certo que as estratégias de luta dos trabalhadores se modificam pela evolução teórica e prática do movimento operário, inevitavelmente, à medida que o capitalismo avança, seja pela imposição de alterações no próprio trabalho, seja pela ampliação das formas de esgotamento das mobilizações e do movimento grevista.

Diferentes teóricos já discutiram a importância e o papel da luta operária, bem como as suas limitações e desafios. Desde os primórdios do movimento operário, passando pelos teóricos do socialismo e anarquismo, até as discussões atuais sobre o papel da greve na sociedade contemporânea, é possível observar diferentes abordagens e perspectivas em relação à tática.

Proudhon (2003), tinha uma visão ambígua sobre a greve. Em alguns momentos, ele criticava a greve por considerá-la uma forma de conflito violento entre patrões e trabalhadores que poderia resultar em prejuízos para ambas as partes. Em outros momentos, porém, defendia a greve como um meio legítimo de luta dos trabalhadores por melhores condições de trabalho e salários justos. Em seu texto *Sobre a greve*, Proudhon discute a natureza e o significado das greves como uma forma de ação coletiva dos trabalhadores. Ele acredita que a greve é um direito natural dos trabalhadores e um meio eficaz de pressionar os empregadores a melhorar as condições de trabalho e salários. Ele acreditava que a greve poderia ser uma forma pacífica de exercer a pressão necessária para que os patrões atendessem às demandas dos trabalhadores, desde que fosse organizada de maneira disciplinada e com objetivos claros. Para Proudhon, a greve era uma expressão da liberdade dos trabalhadores e uma forma de resistência à opressão capitalista, de modo que os trabalhadores devem ser livres para exercê-lo sem interferência do Estado ou de outros poderes.

No livro, Proudhon analisa as diferentes formas de greve, incluindo a greve de braços cruzados, a greve com ocupação do local de trabalho e a greve geral. Ele argumenta que a greve deve ser organizada pelos próprios trabalhadores, sem a interferência de partidos políticos ou sindicatos, e que deve ser uma forma de

autodefesa dos trabalhadores contra a exploração capitalista. Proudhon também discute a relação entre greve e violência, argumentando que a greve deve ser um meio pacífico de protesto, mas que pode ser transformada em uma forma de violência se os empregadores ou o Estado reprimirem os trabalhadores com violência. Em suma, Proudhon faz uma defesa da greve como um direito natural dos trabalhadores e uma forma legítima de protesto contra a exploração capitalista desde que cumpridos os critérios de pacificidade e autogestão sem interferência sindical.

Marx, por sua vez, via na greve uma ferramenta importante e eficaz, embora considerasse que a luta devesse ultrapassá-las em direção a uma transformação da forma mesma da produção. Uma das principais críticas de Marx a Proudhon era sua visão de que os trabalhadores poderiam se libertar do capitalismo através da criação de cooperativas e associações de trabalhadores, ao invés da luta política e revolucionária. Marx argumentava que essas formas de organização eram insuficientes para acabar com o sistema capitalista e que a luta de classes e a tomada do poder político pelos trabalhadores eram necessárias para criar uma sociedade sem exploração.

Além disso, Marx criticou Proudhon por sua abordagem utópica e idealista à política e à economia, argumentando que ele não compreendia adequadamente a natureza do capitalismo e a dinâmica da luta de classes, desta maneira, estaria também equivocado em sua abordagem a respeito da natureza da greve e de como deveria ser sua execução.

Além disso, em seu texto *Excerto à miséria da filosofia* (1985), Marx critica os economistas e os socialistas utópicos por suas posições contrárias às greves e coalizões por melhorias salariais, de condições de trabalho e direitos, mostrando que, com toda a sua argumentação elas não cessaram:

Os economistas e os socialistas estão de acordo num único ponto: a condenação das coalizões. Todavia, eles motivam de modo diferente seu ato de condenação.

Os economistas dizem aos operários: não entreis em coalizão. Entrando em coalizão, entravareis a marcha regular da indústria, impedireis os fabricantes de satisfazerem os pedidos, perturbareis o comércio e precipitareis a invasão das máquinas que, tornando o

vosso trabalho inútil em parte, vos forçam a aceitar um salário ainda mais baixo. Aliás, seria agir em vão, pois vosso salário será sempre determinado pela relação entre a mão-de-obra oferecida e a mão-de-obra procurada e é um esforço tão ridículo quão perigoso o revoltar-vos contra as leis eternas da economia política.

Os socialistas dizem aos operários: não entreis em coalizão porque, afinal, o que é que ganhareis? Uma elevação de salários? Os economistas provarão até à evidência que os poucos níqueis que poderíeis ganhar, em caso de êxito, por alguns momentos, seriam seguidos de uma baixa permanente. Hábeis calculadores poderão vos provar que serão precisos anos para recuperardes, considerado apenas o aumento do salário, as despesas que tivestes de fazer para organizar e manter as coalizões.

E, na nossa qualidade de socialista, nós diremos que, pondo de lado esta questão de dinheiro, antes e depois não sereis menos operários e os patrões serão sempre os patrões. Assim, nada de coalizões, nada de política, pois promover coalizões não é fazer política?

Os economistas querem que os operários permaneçam na sociedade tal como ela se formou e tal como eles a consignaram e sancionaram nos seus manuais.

Os socialistas querem que os operários deixem onde ela se encontra, a sociedade velha, para poderem melhor entrar na sociedade nova que eles lhes preparam com tanta previdência.

Apesar de uns e de outros, apesar dos manuais e das utopias, as coalizões não cessaram um momento de se manifestar e de se ampliar com o desenvolvimento e o crescimento da indústria moderna.

(MARX, 1985, p. 157)

Marx argumenta que as greves são um reflexo da exploração do trabalho pelo capital e da contradição fundamental entre a produção social e a propriedade privada dos meios de produção. Ele acredita que, embora as greves possam ser úteis para melhorar temporariamente as condições de trabalho dos trabalhadores, elas não são capazes de acabar com a exploração do trabalho por si sós e que somente a luta por uma transformação social mais ampla poderia conseguir isso. A greve, entretanto, faz parte dos caminhos de organização da classe para a luta.

Outra visão importante a respeito do tema está em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, em que Engels discute o papel das greves como um meio de preparação para a luta de classes e uma ferramenta fundamental na libertação da classe trabalhadora. Engels compreendia as greves como escolas de guerra (da guerra de classes), como parte do processo de organização na perspectiva da revolução. Ele escreve:

Na guerra, o dano causado por um beligerante é de per si uma vantagem para o outro, e, como os trabalhadores se encontram em estado de guerra com os fabricantes, fazem, neste caso, o mesmo que os grandes potentados, que se atacam mutuamente.

A multiplicação incrível das greves mostra claramente que a guerra social é muito violenta na Inglaterra. Estas greves geralmente não passam de escaramuças, transformam-se, às vezes, em verdadeiras batalhas. Não decidem nada; porém, demonstram com indiscutível clareza, que o combate decisivo entre a burguesia e o proletariado se aproxima. *As greves são, para os trabalhadores, uma escola de guerra, que os prepara para a grande luta que se tornou inevitável.* As greves, enfim, são pronunciamentos de diversos ramos de trabalho, que anunciam sua adesão ao grande movimento proletário... *E, como escolas de guerra, dão resultados consideráveis.* Nestas greves, desenvolve-se o valor particular inglês... Se o operário, sabendo por experiência o que é a miséria, decide-se a afrontá-la audaciosamente com sua mulher e filhos, se durante meses passa fome e miséria, permanecendo firme e indomável, é porque não se trata de coisa insignificante. Que são a morte e os cárceres que ameaçam o revolucionário francês, em comparação à lenta agonia provocada pela fome; ao quadro diário da família faminta; à certeza de que a burguesia se vingará algum dia; enfim, em comparação ao que o trabalhador inglês está disposto a sofrer, antes que submeter-se ao jugo da classe exploradora? Os homens que suportam tanto, para vencer a um só burguês, serão capazes também de romper o poder de toda a burguesia! (ENGELS apud LOSOVSKI, s/d., grifos de Engels)

Segundo Losovski, Marx compartilhava dessas visões de Engels, o que fica claro pelo trabalho realizado na I Internacional, refletido em suas atas. A análise

dessas atas extrapola o escopo desta Introdução, mas vale a passagem que o estudioso do sindicalismo fala sobre Marx:

Estas considerações de Engels coincidem com o ponto de vista de Marx. A grande importância atribuída por este ao movimento grevista, à organização da solidariedade entre os grevistas, à luta contra a importação de fura-greves de outros países, patenteiam-se nas atas do Conselho Geral da Associação Internacional de Trabalhadores. Estas atas, apesar de todo seu laconismo e concisão, projetam viva luz sobre a grande atenção que Marx e a I Internacional, por ele fundada, prestavam às greves e ao socorro aos grevistas. (LOSOVSKI, s/d)

Também para Lênin tais mobilizações representavam algo maior, as consideravam uma preparação para as lutas revolucionárias:

Mas as greves, por emanarem da própria natureza da sociedade capitalista, significam o começo da luta da classe operária contra esta estrutura da sociedade.

A greve ensina os operários a compreenderem onde repousa a força dos patrões e onde a dos operários, ensina a pensarem não só em seu patrão e em seus companheiros mais próximos, mas em todos os patrões, em toda a classe capitalista e em toda a classe operária. (LENIN, 1961, p. 39)

Apesar de todas as opiniões positivas em relação ao movimento grevista que vieram antes, foi Rosa Luxemburgo quem radicalizou a ótica marxista sobre a greve, considerando a greve geral como a arma mais poderosa na luta por direitos políticos e sociais. Disse ela: "A greve é uma escola de unidade, de disciplina e de solidariedade, e por meio dela a classe trabalhadora começa a aprender sua força" (LUXEMBURGO, 1906, p. 20).

Entretanto, Rosa Luxemburgo também alertava para os perigos da greve como uma estratégia isolada e sem um objetivo político objetivamente determinado: "A greve é uma forma de luta que não pode ser vista apenas como um meio de obter melhorias imediatas para os trabalhadores, mas também como um meio de luta

política contra o capitalismo" (LUXEMBURGO, 1906, p. 15). Segundo ela, a greve deveria ser vista como parte de uma estratégia mais ampla de luta dos trabalhadores pela transformação social, em concordância com a linha de pensamento estabelecida por Marx. Defendia primordialmente a necessidade de uma organização sólida e bem estruturada dos trabalhadores, capaz de articular as lutas do dia a dia do operariado com a luta pelo poder político.

Tais conceituações tiveram impacto expressivo na organização dos movimentos grevistas em diferentes regiões e épocas do mundo, além de serem úteis no que diz respeito à compreensão da trajetória histórica do movimento operário.

Nos 150 anos que nos separam da I Internacional, vimos a explosão de revoluções, a emergência e a derrota do mundo soviético, bem como transformações muito significativas não apenas nas formas da luta, como na própria forma da classe trabalhadora.

Pensando no Brasil, desde a criação da legislação sindical, durante a década de 30 no governo Vargas, a lei garantia o controle estatal dos sindicatos, que por sua vez se dedicaram a uma ação essencialmente assistencialista e, apesar de todo o controle do estado, o movimento trabalhista buscou abrir caminhos alternativos, fazendo com que "(...) o sindicalismo oscilasse entre o controle estatal e a prática da resistência." (ANTUNES, 2018, p. 180)

Com o golpe de 1964, o controle do estado a que estavam submetidos os sindicatos tornou-se ainda mais intenso, ao mesmo tempo em que a repressão aos setores mais enérgicos aumentava. Concomitantemente surgia com maior força, desde a década de 50, um proletariado industrial, que constituiria a mais importante base sindical no país nas décadas seguintes. Nesse cenário não demoraria para que essa nova classe de trabalhadores retomasse a luta que tinha perdido a força. Durante as décadas de 70 e 80 o Brasil passou a ser o país com o mais alto índice de greves em todo o mundo.

Foi neste cenário em que nasceram as principais centrais sindicais brasileiras, tais como a Central Única dos Trabalhadores, que pareciam estabelecer uma nova relação entre os sindicatos e o poder estatal, uma vez que

O novo sindicalismo caminhava no contrafluxo das tendências antissindicais (...) o novo sindicalismo esteve à frente de lutas sociais,

junto com o Partido dos Trabalhadores e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (...) [além disso] sua atuação foi decisiva na defesa dos interesses da classe trabalhadora durante a Assembléia Nacional Constituinte. (ANTUNES, 2018, p. 184)

Mas, apesar de todas as vitórias, após a perda das eleições em 1989, o Partido dos Trabalhadores e a Central única dos Trabalhadores passam a assumir uma postura conflituosa com relação à adotada anteriormente, questionando a eficácia da greve como instrumento de luta e abrindo espaço ao que se chama de “sindicalismo propositivo” e “cooperação conflitiva”. (ANTUNES, 2018, p. 186)

No que diz respeito ao lugar ocupado pela greve hoje, o que percebemos é que parece ter sido abandonada como instrumento de luta para uma transformação radical no cenário brasileiro, mas incorporada como instrumento de negociação. No entanto, como aponta Zizek em *O ano em que sonhamos perigosamente* (2012), o ano de 2011 parece ter sido o despertar de uma política emancipadora radical, representada por acontecimentos como a Primavera Árabe, mas um “ (...) despertar frágil e inconsistente, com todas as suas facetas exibindo os mesmos sinais de exaustão (...)” (ZIZEK, 2012, p. 126).

Os ares do descontentamento também chegaram ao Brasil em 2013 com a desaprovação massiva do governo do Partido dos Trabalhadores e a ruína do projeto de conciliação lulista. As greves se fizeram mais intensas e, mesmo não sendo pautada uma transformação radical de nada, o descontentamento provocou fortes mudanças no cenário político brasileiro.

A insatisfação foi canalizada em uma corrida desesperada à extrema direita pela evidente inabilidade da esquerda brasileira de se articular. Fica, portanto, clara para nós a necessidade latente de uma organização que reúna os fragmentos da era da despolitização, “Que seja capaz de soldar os laços políticos desse rico mosaico social e avançar para a constituição de uma outra sociedade, de um novo momento de vida que possa confrontar a lógica destrutiva do capital.” (ANTUNES, 2018, p. 287).

Mesmo nos momentos em que há uma aparente diminuição da repressão violenta às manifestações trabalhistas, o que nem sempre é uma realidade, é preciso perceber que esta não é uma questão de maior empatia da burguesia e do próprio sistema, mas sim do avanço das formas de opressão. A necessidade da

violência física diminui ao passo que a desmobilização passa a acontecer de maneira progressiva e passa por natural.¹ O próprio avanço da sociedade, que contribui para o avanço do individualismo, faz com que a repressão direta não seja mais usada com frequência. Além disso, a “pacificação” da classe trabalhadora é alcançada pela violência na forma do controle social, que se distingue da repressão às mobilizações. Trata-se da criminalização da pobreza, do encarceramento em massa e do genocídio estatal, que vige independentemente das organização da classe, justamente como impedimento prévio a essa organização.

Portanto, as ideias que tendem a naturalizar tanto as apatias como as opressões se equivocam quando não percebem o todo como fruto de uma sociedade estruturada para caminhar juntamente pelo caminho em que se dirige, sendo assim, a despolitização é tão forjada quanto a opressão, sendo faces da mesma moeda.

Em certa medida, parecem abrir mão de medidas violentas, como a interrupção do trabalho por meio de greves radicais, revolucionárias, dando espaço a manutenção de garantias de direitos igualmente aprisionadores.

(...) talvez se devesse levar em conta a surpreendente possibilidade de que o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins de direito, mas, isso sim, de garantir o próprio direito. (BENJAMIN, 2001, p. 127)

Sendo o trabalho explorado a própria atividade vital do operário, a existência de uma classe que nada possui exceto a capacidade de trabalho é uma condição prévia e necessária do capital, conforme observa Lenin:

(...) o patrão tem liberdade de contratar o operário que quiser, pelo que procura o mais barato. O operário tem liberdade de alugar-se ao patrão que quiser, e procura o mais caro, o que paga mais. Trabalhe o operário na cidade ou no campo, alugue seus braços a um

¹ É importante salientar que, ainda assim, a violência física está sempre à disposição e continua sendo sistematicamente empregada sempre que a mobilização social ultrapassa o limite estreito da conciliação.

latifundiário, a um fazendeiro rico, a um contratista ou a um industrial, sempre regateia com o patrão, lutando contra ele pelo salário.

Mas, pode o operário, por si só, sustentar essa luta? É cada vez maior o número de operários: os camponeses se arruinam e fogem das aldeias para as cidades e para as fábricas. Os latifundiários e os industriais introduzem máquinas, que deixam os operários sem trabalho. Nas cidades aumenta incessantemente o número de desempregados, e nas aldeias o de gente reduzida à miséria; a existência de um povo faminto faz baixarem ainda mais os salários. É impossível para o operário lutar sozinho contra o patrão. Se o operário exige melhor salário ou não aceita a sua rebaixa, o patrão responde: vá para outro lugar, são muitos os famintos que esperam à porta da fábrica e ficarão contentes em trabalhar, mesmo que por um salário baixo. (LENIN, 2013)

Ao longo da história, essas relações, apesar mantidas em sua essência, têm assumido novas formas. Desde a revolução industrial até o início da era neoliberal, nos anos 70, houve um aumento do acesso da classe trabalhadora aos proventos do trabalho humano, em especial nos países de capitalismo central. Na Europa, um curto período de bem-estar social deu a impressão de que o capitalismo poderia ser domado ao menos em suas consequências mais virulentas. Surgiu uma grande classe média, com acesso a prazeres sociais. Nos países de extração colonial, subordinados, observou-se a superação dos regimes de escravidão e de exploração colonial. Contudo, na maior parte do mundo, jamais se alcançou esse estado de bem-estar social, que, aliás, foi mantido apenas graças à super-exploração do trabalho nas periferias do capital. Nos próprios países centrais, esse processo também alcançou um fim, tornou-se insustentável devido às crises que demandam sempre um novo patamar de acumulação de capital, de modo que, também ali, assistimos ao desmonte dessas garantias sociais. O nível de concentração da riqueza chegou à obscenidade, e o nível de desigualdade entre capital e trabalho é hoje equiparável ao nível da revolução industrial. No Brasil, em que programas sociais lograram uma diminuição do nível de miséria da classe trabalhadora, o não enfrentamento dos interesses do capital acarretou o aumento da desigualdade entre capital e trabalho, concomitante à momentânea redução da pobreza extrema.

Esta confusão a respeito da ampliação do acesso a mercadorias, serviços e prazeres sociais é o que dá combustível a novas tentativas de conciliação e reformas pela via da conquista sindical e, conseqüentemente, provoca mudanças nas estratégias de luta. No entanto, ao contrário do que pensa o movimento reformista, o presente trabalho busca corroborar a defesa de Rosa Luxemburgo (2003), segundo a qual os sindicatos não vão alcançar o socialismo progressivamente por meio de pequenas conquistas. O que podem é impor limites dentro dos parâmetros da exploração do momento, mas não estão em condições de suprimir a própria exploração.

Fica então clara a oposição existente entre greve revolucionária e greve política, sistematizada e neutralizada no âmbito das leis do estado burguês. O direito de greve, a ampliação das formas de retaliação e a particularização das reivindicações aparecem para nós como um reflexo da despolitização propiciada pelo avanço do ideal capitalista. Parece termos perdido, como classe explorada, a crença no revolucionário, dando lugar à constante conciliação, que, segundo Benjamin, não pode levar a outro lugar que não o fracasso: “Quando começamos a negociar nós já perdemos.” (BENJAMIN, 2001, p. 123)

De modo geral, os grandes grupos de trabalhadores da esfera produtiva fabril vão dando espaço a grupos cada vez menores, enquanto o trabalho mesmo sofre transformações tanto no sentido da sua qualificação produtiva, quanto no sentido de sua desqualificação nas esferas do capital improdutivo (comercial, financeiro), e, mais recentemente, bem como no sentido da ultra-exploração nas chamadas “favelas-fábricas”, por meio da uberização e outros. Ao lado disso, a desaprovação dos movimentos sindicais cresce e o estado burguês segue impondo, com facilidade, suas próprias exigências.

Poderíamos cair, erroneamente, na ideia de que a mobilização grevista não tenha mais, nos dias de hoje, importância política, social e histórica, no entanto, é preciso perceber que movimentos como a greve, em que está posto o pilar do trabalho, desempenham um papel central na luta de classes, seja por sua possível eficácia na defesa dos trabalhadores, seja pelo potencial de organização da classe. Dessa maneira, nota-se como o instrumento greve se modifica ao longo da história, mas não deixa de ser uma ferramenta decisiva na luta dos trabalhadores.

Pensando na força e na importância das mobilizações de trabalhadores, este trabalho analisa a maneira como a obra de arte literária incorpora o movimento coletivo de greve no estado burguês a partir das seguintes obras: *Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann e *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Trata-se de figurações artísticas de dois momentos muito distantes historicamente, mas que dão a ver o percurso histórico anteriormente mencionado, já que vão desde o embrião das mobilizações de operários até o questionamento da greve como estratégia, dando lugar a negociação salarial e as reivindicações por ajustes, tirando do horizonte a ideia de uma transformação radical.

Na primeira obra, *Os tecelões*, há o início das lutas proletárias contra o domínio burguês, uma primeira ação organizada que traz ao nível da consciência a própria oposição entre capital e trabalho, num momento ainda anterior à própria revolução industrial na Alemanha (Silésia, então região da Prússia). Os trabalhadores experimentam já a superexploração de tipo capitalista, mas ainda nas formas produtivas advindas do feudalismo, sem o espaço da fábrica, de modo que os tecelões possuem os teares e trabalham em suas próprias casas.

A segunda, *Eles não usam black tie*, transcorre em meados do século XX no Brasil, logo após o primeiro impulso de industrialização realizado nos governos Vargas e contando com toda a história de lutas dos trabalhadores. Vemos a figuração das contradições e dilemas do movimento grevista da indústria metalúrgica em contexto de capital periférico. Ambas as obras literárias escolhidas para fazerem parte do escopo deste trabalho são dramas e nos abrem a possibilidade de um estudo crítico profundo a respeito da interlocução entre forma e conteúdo. Assim, faz-se necessário que, de imediato, nos concentremos em uma elucubração a respeito desta forma.

O drama nasceu no século XVIII, a partir de transformações nas formas da tragédia e da comédia que vão ocorrendo a partir do Renascimento. A burguesia ascendente no século XVIII cria novas formas, que inicialmente se denominam “comédia séria” e “tragédia doméstica”, trazendo o diálogo para o centro da ação teatral, tornando-o a mediação principal do drama. Durante o século XIX, o drama alcançou um grau de hegemonia de tal ordem que passou a ser sinônimo de teatro. Sua expressão tornou-se receita na França em meados de 1820, chamado de peça-bem-feita, serviu de modelo para os estúdios de Hollywood na década do século XX e até hoje é ensinado em manuais de roteiros.

O drama surge da coragem espiritual de um homem que tenta trazer significado ao mundo depois que sua imagem medieval se estilhaçou. Construiu suas obras a partir da reprodução das relações entre os homens, ou seja, o homem aparece no teatro dramático apenas como um ser que convive com os outros, o que é fundamental do ponto de vista da essência desse gênero. Ou seja, o homem só aparece no teatro dramático como um ser que existe socialmente e aparece na esfera essencial da existência desse gênero.

É inegável que texto dramático e sua teoria contribuem para a compreensão do enraizamento sócio-histórico da arte, uma vez que a influência dialética entre a forma e o conteúdo do drama mobilizam o pensamento, os quais comportam as personagens, a ação, público e a tradição, pelos quais autores participam e criam quando escrevem seus textos.

Segundo Peter Szondi, teórico que será utilizado majoritariamente para compreensão das bases do gênero dramático neste trabalho, o drama nasce como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual se pretendia se firmar, e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. As motivações serão baseadas na liberdade, compromisso, vontade e decisão, todas partindo do desejo individual do ser, uma vez que a realidade dramática tem o seu lugar no ato de decidirem-se. Por meio da sua decisão à ação, o mundo do drama se via, por sua vez, a ele referido, e só assim se realiza dramaticamente.

Szondi parte do pressuposto de que o drama não foi o primeiro a desenvolver a oposição consciente de classes, tendo em vista que determinadas relações sociais apresentavam-se nos textos dos autores e não cabiam mais nos esquemas literários que esses autores herdaram. No entanto, seguindo esta mesma lógica, é possível deduzirmos que o mesmo aconteceria uma outra vez e os herdeiros da forma dramática deixariam de encontrar dentro das determinações desta forma artifícios suficientes para dar conta da complexidade das relações sociais à medida em que estas se tornam mais intrincadas. Isto é, o texto dramático pode ser insuficiente para a realização formal de determinados conteúdos.

A pergunta a que devemos nos ater diante desta possibilidade é: quais conteúdos são estes que ultrapassam a forma dramática e impõem a necessidade de

um outro gênero? Ou ainda, imposta essa necessidade, qual gênero conseguiria abraçar a representação deste conteúdo sem oferecer prejuízos do ponto de vista da sua formalização?

Aqui se apresenta portanto a necessidade de falarmos de uma segunda abordagem teatral, *épica*, que segundo o que pretendemos demonstrar ao longo do percurso discursivo deste trabalho, se apresenta como possibilidade de representação de conteúdos, especialmente de ordem coletiva, que não caberiam nas formas burguesas de representação individual as quais o drama deve seus recursos.

O intuito do teatro épico, conforme propõe Bertolt Brecht, é estimular a consciência crítica e política dos espectadores, por meio de “um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender seu interesse contra todas as tendências adversas” (BRECHT, apud COSTA, 1996, p. 135). Ao invés de buscar apenas entreter e emocionar, o teatro épico tem como objetivo primordial provocar a reflexão sobre questões sociais, políticas e históricas. Ele acreditava que o teatro tradicional, baseado na identificação emocional com os personagens e na ilusão teatral, tendia a alienar os espectadores e a reforçar as estruturas de poder existentes. Por isso, buscava romper com essa abordagem, desenvolvendo técnicas teatrais que quebrassem a ilusão, estimulassem o distanciamento crítico e levassem os espectadores a questionarem a realidade social.

A representação coletiva, alvo de nossos esforços, é também cara ao teatro épico, já que

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia composições "acidentais", que "simulem a vida", "arbitrárias"; o palco não reflete a desorganização "natural" das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural a que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. (BRECHT, 1978, p. 32)

Essas distinções entre o épico e o dramático são essenciais pois nos ajudarão no momento das análises a lançar luz sobre as escolhas estéticas feitas pelos

dramaturgos, além da formalização do assunto selecionado, dando a ver o movimento dialético entre estes.

Adorno entende que a forma e o conteúdo da obra de arte estão intimamente relacionados, e que a forma condensa o conteúdo e apresenta uma ideia de crítica imanente da obra de arte. Ao entender isso, é possível compreender como a dialética se manifesta na estética da obra de arte, como as lutas travadas pelos trabalhadores foram estetizadas por essas obras, como foram também absorvidas pela forma a que foram submetidas e como, “através da forma, a arte participa da civilização que ela critica mediante a sua existência” (ADORNO, 2008, p. 220).

Dessa maneira, o trabalho parte de um percurso histórico social tendo por base o que está traduzido no texto literário. Daí a importância do intervalo histórico entre elas, que permite a observação das mudanças ocorridas ao longo do tempo nesta forma de mobilização, enxergando-as também como consequência das adaptações do próprio modelo de exploração.

Não poderia a obra de arte partir de outro lugar que não da relação existente entre a indignação do mundo e necessidade subjetiva da arte, colocada, segundo Adorno, na materialização da ideologia humana (ADORNO, 2008). Faz sentido, portanto, que a obra de arte represente a degradação do homem, bem como a sua tentativa de escape a partir da luta antagônica entre burguesia e proletariado, isto, é claro, a partir de um olhar inevitavelmente partidário materializado nas escolhas formais a que nos propomos a analisar.

Vale salientar que não é pretensão deste trabalho lançar um olhar fixo de dualidade simplória, buscando encaixar a complexidade da obra de arte e da vida em sociedade em antagonismos excludentes, mas buscando entender justamente o processo dialético que há entre estas duas, colocando a análise no cerne do que propõe Antonio Candido, tendo em vista o exame do texto nele mesmo e não como uma continuação da sociedade, mas "uma leitura orientada pelos traços culturais e sociais incorporados à estrutura literária" (CANDIDO, 1974, p. 792) na tentativa de extrair do interior da obra uma compreensão mais clara do que está exterior dela .

É necessário destacar aquilo que constitui o fundamento metodológico da pesquisa desenvolvida neste trabalho: o método crítico dialético. Entendendo a literatura como processo social, encontramos nessa compreensão o alicerce de força da atividade crítica. Com o propósito de buscar o entendimento dos textos

literários selecionados, o conceito de redução estrutural defendido por Antonio Candido enquanto método crítico dialético convém como subsídio.

Desta forma, o foco principal do encargo crítico está na explicação do texto literário, assim, a compreensão da forma estética é o que explicita as relações entre literatura e sociedade. O que importa ao crítico e, portanto, a este trabalho, é explicar de que modo a empiria se converte, por intermédio do trabalho artístico, em forma literária, ou seja, de que modo o elemento em princípio externo é internalizado e passa a compor a estrutura da obra de maneira orgânica (CANDIDO, 2006, p. 24).

A organicidade é primordial para a crítica dialética e, a esse respeito, formula Lukács que a forma decorre organicamente do conteúdo, adquirindo valor artístico por meio do trabalho artístico (LUKÁCS, 1968, p. 272). Elaboração esta que conversa com a dialética da estética de Adorno, que compreende a forma como conteúdo condensado, sendo a crítica indissociável da obra de arte, posto que “forma e crítica convergem”, em virtude disto. “Através da forma, a arte participa da civilização, que ela critica mediante a sua existência” (ADORNO, 2008, p. 220).

Dessa maneira, trata-se de entender tanto o texto literário integrado ao social, quanto o social presente na materialidade do texto, não se empenhando em uma análise exclusivamente sociológica, mas também estética, tendo como figura principal a obra de arte literária (SCHWARZ, 1978). A palavra “também”, supracitada, tem papel fundamental para o entendimento deste estudo, uma vez que o que se tem no horizonte de ideias é a defesa de que a literatura tem um poder social inestimável, não podendo ter sua base atrelada a outra que não a complexidade da história e do próprio homem, representado essencialmente, num nível de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva, sendo a literatura bem mais que um mero campo de experiências formalistas (LUKÁCS, 2010).

Esta pesquisa tem como objetivo a análise de cada obra a fim de compreender os aspectos externos internalizados nas mesmas, a fim de atingirmos o foco desta produção: entender de que maneira os aspectos externos são traduzidos no texto como forma ou, segundo a nomenclatura de Antonio Candido, “formalizados”, como forma de um conteúdo, partindo, entre outras coisas, da base teórico-metodológica do pensamento de Peter Szondi em relação à dialética entre forma e conteúdo, que se apresenta como um enunciado da relação entre esses dois elementos e verificar, a partir disso, como, e se, ocorre a queda dos elementos

estruturais do drama pela tentativa de realizar a representação de um coletivo de trabalhadores.

CAPÍTULO 2

Os fios da luta: uma análise da formalização da greve em *Os Tecelões*

Sem lágrimas em teares que tremem
tecemos e batemos os dentes.
Alemanha, tecemos nesta ocasião
aqui a tua mortalha e a tríplice maldição
Tecemos. Tecemos.

Maldição ao Deus falso, ao qual rezamos
enquanto o frio e a fome agüentamos.
Em vão confiamos e esperamos;
tem fraudado, mentido e enganado.
Tecemos. Tecemos.

Maldição ao rei o rei dos ricos,
o monstro que traga os peixes pequenos;
que nos oprime, explora e tonsura
e, como aos cães, nos fuzila.
Tecemos. Tecemos.

Maldição à Pátria falsa e funesta,
que só à vergonha se presta,
que a toda flor precocemente esmaga,
e ao verme alimenta em podridão nefasta.
Tecemos. Tecemos.

Voa a lançadeira e treme o tear.
Tecemos com dedicação sem cessar.
Alemanha de ontem, nesta ocasião,
eis a tua mortalha e a tríplice maldição.
Tecemos. Tecemos.

Heinrich Heine, *Os tecelões da Silésia*

O trabalho [...] não era uma virtude, mas uma necessidade que, para
permitir viver, leva à morte [...]

Albert Camus, *O primeiro homem*

Gerhart Johann Robert Hauptmann, nascido em 15 de novembro de 1862 em Bad Salzbrunn, Prússia, atual Polônia, foi um conhecido romancista e dramaturgo alemão premiado como Nobel de Literatura no ano de 1912, "principalmente em

reconhecimento à sua produção frutífera, variada e notável no campo da arte dramática", conforme a própria banca que lhe concedeu o prêmio.²

Hauptmann tornou-se conhecido por ser um dos responsáveis pela inserção das tendências naturalistas no teatro alemão, no entanto é importante ressaltar que o trabalho do autor não estava restrito a uma escola literária ou uma temática única, embora a luta de classes e a soberba das classes dominantes da então Prússia, representadas pelo dramaturgo em tom satírico, sejam importantes conteúdos explorados por seus trabalhos.

Justamente pela escolha temática recorrente, as peças do artista provocam diferentes reações: foram tanto ovacionadas quanto desaprovadas por diferentes camadas da sociedade. A obra contemplada em nosso escopo de trabalho, por exemplo, "Os tecelões", foi publicada em 1892, mas só estreou dois anos depois por ter sido banida sob a justificativa de que poderia incitar e inspirar rebeliões por parte dos trabalhadores.

O texto representa um episódio histórico ocorrido em 1844, momento em que ocorre a revolta dos tecelões da Silésia e coincide com o despertar do movimento operário alemão. Trata-se da primeira revolta operária da história alemã moderna, e foi esmagada pela intervenção do exército prussiano. A rebelião surgiu do descontentamento pela recém-chegada Revolução Industrial, que culminou no desemprego e no agravamento da situação de miséria daqueles trabalhadores.

No ano de 1844 o território alemão apresentava uma marcante presença de uma aristocracia agrária, enraizada nas tradições medievais, que detinha um papel dominante no Estado. Em contraste, a burguesia tinha apenas algumas representações nos parlamentos, com pouca relevância política. Essa situação divergia do cenário em outras partes da Europa Ocidental, onde por volta de 1830, a burguesia composta por banqueiros e grandes industriais havia alcançado o poder e reduzido significativamente a influência desta aristocracia. É este cenário de atraso que serve de berço à revolta.

“A revolta silesiana começa justamente no ponto em que as revoltas dos trabalhadores da França e da Inglaterra terminam, consciente da

² “Primarily in recognition of his fruitful, varied and outstanding production in the realm of dramatic art”. Cf. <https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature/>.

essência do proletariado. (...) Ao passo que todos os demais movimentos se voltaram apenas contra o industrial, o inimigo visível, este movimento se voltou simultaneamente contra o banqueiro, o inimigo oculto. Por fim, nenhuma revolta dos trabalhadores da Inglaterra foi conduzida com tanta bravura, ponderação e persistência” (MARX, 1985, p. 11).

A Alemanha ainda não existia como uma nação unificada, mas sim como uma confederação de estados independentes. O período era marcado por divisões políticas e sociais, com diversas potências regionais e influências externas. A Revolução Industrial estava começando a se espalhar pelo país, trazendo mudanças significativas no âmbito político e social. A literatura e a filosofia alemãs estavam florescendo, com figuras como Goethe e Hegel desempenhando papéis importantes no cenário cultural. A situação política e social estava se transformando, pavimentando o caminho para futuros eventos que eventualmente levariam à unificação da Alemanha em 1871.

Na introdução de *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, Marx analisou a situação política da Prússia e da Alemanha de modo geral. Ele percebeu que a burguesia nessa região era fraca, covarde e incapaz de conquistar politicamente o que já havia sido alcançado em outras nações. A Alemanha era considerada uma nação atrasada, ainda refletindo características do "Antigo Regime", pois carecia de um Estado laico, princípios de igualdade, constituição, parlamentos mais fortes e maior liberdade de expressão.

Marx argumentou que a luta contra a realidade política alemã era uma luta contra o passado das nações modernas. Mesmo as demandas burguesas não poderiam ser alcançadas pela burguesia alemã, levando-o a expressar uma decepção compartilhada por muitos de sua geração em relação à burguesia e ao liberalismo. Ele acreditava que a transformação necessária só poderia ser alcançada

por outra classe, que não apenas buscaria a emancipação política, mas sim a emancipação humana como um todo.

A situação alemã e a revolta orquestrada pelos trabalhadores da Silésia inspiraram Heine a escrever o poema que integra a epígrafe deste capítulo. Os *tecelões da Silésia* apresenta de maneira clara o cenário em que se passa a peça aqui analisada. Trata-se de uma situação de transição, em que os operários possuem ainda em parte os meios de produção, os teares, e trabalham em suas próprias casas, ao passo que o capitalista possui a matéria prima e o sistema de venda ou distribuição do produto final. O pagamento não ocorre na forma de um salário, e sim como compra do produto finalizado, o tecido.

A peça está dividida em cinco quadros. Chamamos aqui de quadros e não de atos por entender que cada ato marca uma mudança significativa na trama, com novos eventos e desdobramentos. Já os quadros são subdivisões que representam uma mudança de ambiente, cenário ou situação. Por exemplo, um ato pode ser dividido em dois ou três quadros, cada um representando uma nova locação ou momento da história. É justamente o que ocorre aqui, as subdivisões marcam um novo local ou momento na trama, sem haver unidade de ação ou sequer continuidade progressiva (ROSENFELD, 1986, p. 95). Esta distinção entre atos e quadros é fundamental porque influencia a forma como a história é contada e como a peça é estruturada, criando um ritmo e uma progressão que orientam a experiência do espectador. Em suas teorias sobre o teatro épico, Brecht defende a utilização de quadros ao invés de atos, pois acredita que os atos criam uma ilusão de continuidade que pode distrair o público da reflexão crítica proposta pelo teatro.

Na forma dos quadros, a peça nos apresenta logo de início a tensão interna que irá desencadear as ações e dar vida ao texto: mesmo em um contexto em que a maioria dos trabalhadores não são operários de fábricas, os tecelões da Silésia, que trabalhavam em casa, eram subjugados por comerciantes que vendiam o produto de seu trabalho enquanto se viam famintos e miseráveis em meio a uma onda de aperfeiçoamento tecnológico.

Aqui, o leitor é introduzido ao ambiente de trabalho e vida dos tecelões. A cena é na casa de Dreissiger, onde os tecelões discutem sobre suas condições de trabalho, angústias, baixas e falta de esperança para uma vida melhor. Aparecem marcas de descontentamento dos trabalhadores com relação ao tratamento que lhes

é dado, como quando o 1º Tecelão afirma: “Um tecelão é só uma coisa” no diálogo mostrado a seguir.

O VELHO BAUMERT - Um descanso até que ia bem.

BÄCKER - Descanso ainda é melhor que cinco vinténs.

O VELHO BAUMERT - Cinco vinténs também são necessários. Bom dia, Bäcker.

BÄCKER - Bom dia, pai Baumert. Toca a esperar sabe Deus por quanto tempo.

1º TECELÃO - Isso não interessa. Um tecelão espera uma hora ou um dia. Um tecelão é só uma coisa. (HAUPTMANN, 2003, p. 6)

A primeira pauta na conversa é sobre adiantamentos que são pedidos à caixa e ao Pfeifer, mas, sem sucesso, os trabalhadores acabam lacrimosos e humilhados. Pfeifer, como resposta, exalta o esforço do trabalhador como garantia de seu bem-estar dizendo: “Quem realmente se esforça e entende seu ofício e faz seu trabalho temendo a Deus, não precisa nunca de adiantamento algum. Pronto e chega.”, seguindo por um “Quem bem tece, não padece!”. Eles decidem se unir em uma manifestação para exigir melhores condições de vida e trabalho.

O primeiro a demonstrar indignação clara é Bäcker, aprendiz de tecelão que desafia seu chefe maior, Dreissiger, dizendo que o salário que recebem é uma miséria e afirmando que entre morrer de fome trabalhando, já que o salário não garante nem o sustento, e morrer de fome na sarjeta, para ele não havia diferença. Isso nos lembra do poema “Dias de Comuna”, de Brecht, que fala sobre a exploração que beira a escravidão, a fome e arremata: “Nós decidimos: de agora em diante temeremos mais a miséria do que a própria morte”. Contudo, ele é demitido pelo seu comportamento. Após o confronto e a fala de Bäcker a respeito da fome, um garoto de oito anos é apontado desmaiado no chão por falta de comida, mas em seguida o patrão é avisado que um dos nove irmãos do garoto, de onze anos, irá substituí-lo.

Em seguida, Dreissiger faz um discurso de autopromoção, se apresentando como vítima dentro do processo. Com cinismo, ainda pergunta aos trabalhadores que ouvem o desabafo dissimulado: “Operário meu que trabalha bem não ganha o

suficiente para viver?”, o grupo de operários lhe dá a única resposta que pode, confirmando o que diz o chefe.

DREISSIGER - Bem, isso é o que eu também acho. E no entanto ficam esses malandros andando por aí e cantando canções ordinárias contra nós, fabricantes, querem falar de fome e sobra-lhes tanto que até podem consumir cachaça aos litros. Seria bom se êles uma vez metessem o nariz noutra lugar e vissem como vivem os tecelões de linho. Esses, sim, podem queixar-se da vida. Mas vocês, aí, são tecelões que ainda levam uma vida que lhes dá motivo para agradecer a Deus em silêncio. E eu pergunto aos velhos tecelões, esforçados e capazes, que aqui estão: operário meu que faz seu trabalho direito, não ganha então o suficiente para viver? (HAUPTMANN, 2003, p. 19)

Logo após o discurso vitimista, operários o procuram para falar de questões como adiantamentos e salários, mas ele foge dizendo que precisam falar sobre isso com Pfeifer, descrito por Hauptmann como almoxarife, uma espécie de gerente da produção, que fará o papel de negar-lhes qualquer que seja o pedido, como já vinha fazendo, mas preservando a imagem do chefe. A passagem ressalta a covardia do proprietário, que, sabendo das condições a que estão submetidos seus funcionários, não os encontra frente a frente para tratar de suas reivindicações, mas sim delega esta função a outro subordinado.

Chega então à casa um funcionário do exército, Jäger ou Moritz, antes morador da pequena cidade dos tecelões. Bem nutrido e bem-vestido nos passa uma primeira falsa impressão de uma vida abastada, no entanto ele chama a atenção para como é preciso ser manso e se submeter para conseguir se manter bem dentro do exército e como é só mais um dentro da escala de opressão, mas que precisa estar bem nutrido para atuar na defesa dos ricos e nobres. Mortiz não parece se surpreender com a situação e acrescenta dizendo que os ricos manipulam os jornais na capital que não mostram a real situação dos trabalhadores.

Essa queixa a respeito da manipulação dos periódicos jornalísticos faz lembrar as “Glosas Críticas Marginais ao Artigo ‘O Rei da Prússia e a Reforma Social’, por um prussiano”, de 1844, em que Marx critica um artigo escrito por um autor anônimo e publicado no jornal francês *La Réforme*, sobre as reformas sociais na Prússia promovidas pelo rei Frederico Guilherme IV. Mais tarde se identificou o

“prussiano” como Arnold Ruge. Marx argumenta que o artigo é superficial e não aborda as questões fundamentais relacionadas à luta de classes e à exploração do proletariado. Também critica o autor por defender a ideia de que a reforma social deve ser promovida pelo Estado e pelos governantes, em vez de ser resultado da luta e organização dos trabalhadores. Ele afirma que o autor do artigo não compreende a natureza da reforma social e que as mudanças promovidas pelo rei são apenas uma tentativa de manter a ordem social.

Na peça percebemos a dureza da situação em diversos momentos, mas uma questão em específico me chama a atenção: o Velho Baumert, antigo tecelão, vendeu o terno da missa para comprar carne há dois anos, a última vez em que tinha comprado. O tempo sem carne é sim um forte indício da situação precária em que vivem, mas o que chama a atenção é a venda do terno, uma vez que ele mesmo diz que, daquele dia em diante, não frequentava mais a igreja, em contraposição ao que acontece com Hilse, por exemplo, que vê na fé a única esperança para o abrandamento da exploração e espera pela interferência divina. Ou seja, a precariedade da situação do antigo tecelão se sobrepõe inclusive àquilo que em geral é a fonte de esperança para a massa de trabalhadores, demonstrando que a descrença na melhoria da situação foi mais profunda que a própria fé.

MÃE BAUMERT - (*Após uma pausa.*) Abra o forno, Bertha, e sirva a sopa a Ansorge.

BERTHA - Coma, pai Ansorge!

ANSORGE - (*Comendo por entre lágrimas.*) Sim, bem, bem! Não, é não!

MÃE BAUMERT - Mas pai, pai, será que você não pode ter um pouco de paciência? Deixa Bertha pôr a mesa direito.

VELHO BAUMERT - (*Mastigando.*) Há dois anos comunguei pela última vez. Logo depois vendi o terno da missa. Do dinheiro compramos um pedacinho de carne de porco. Desde então não mais comi carne, hoje é a primeira vez. (HAUPTMANN, 2003, p. 37-38)

Jagger fala sobre a vida burguesa abastada e como parece injusto que vivam com comida e conforto em abundância enquanto muitos morrem de fome. Mas o mais interessante é quando fala a respeito dos comissários de polícia, que dizem que a culpa é da preguiça dos tecelões pela situação em que vivem, o que nos

mostra, já neste momento, um sentimento de superioridade e uma aposta na meritocracia pela classe que seria o que entendemos como classe média.

No segundo quadro há uma cena da vida privada miserável a que estavam submetidos. O aluguel atrasado por meses e a ausência de dinheiro para comprar comida e carvão. A situação fica ainda mais clara quando observamos uma conversa entre duas senhoras, uma delas grávida, e percebemos a dimensão da fome que atinge esses trabalhadores.

MÃE BAUMERT - Para nós, Sra. Heinrich, seria melhor se o bom Deus tivesse misericórdia e nos levasse desse mundo.

SRA. HEINRICH - (*fora de si, exclama soluçando.*) Meus pobres filhos vão morrer de fome! (*soluça e geme.*) Não sei mais o que fazer. Posso fazer o que quiser, correr até não aguentar mais. Sinto-me mais morta que viva, e nada se modifica. Nove bocas famintas, como é que vou dar-lhes o que comer? De onde tirar, afinal? Ontem à noite tinha um pedacinho de pão, não dava nem para os dois menores. A quem deveria dá-lo, então? Todos gritavam: mãezinha, para mim, mãezinha, para mim... ah não! E isso agora enquanto ainda posso me manter em pé. Como é que vai ser quando tiver que ficar deitada? As poucas batatas que tínhamos, as águas levaram. Nada temos para morder, nada para engolir. (HAUPTMANN, 2003, p. 25)

É nesse momento da peça que têm início as manifestações. Os tecelões, organizando cartazes e ensaiando músicas de protesto, se encontram na praça da cidade, onde são recebidos com indiferença pela maioria dos moradores.

A rebelião é anunciada pela canção dos tecelões, que mostra uma consciência que nos parece geral, não apenas da miséria que vivem, mas da origem desta miséria e de como o trabalhador ainda se assemelha a um escravo.

O trecho descreve um tribunal cruel e injusto, onde os trabalhadores são ameaçados com torturas e opressão. O discurso acusa os senhores Dreissiger de serem os algozes responsáveis pela exploração e sofrimento dos trabalhadores, e chama os empregadores de "canibais" que só pensam em seus próprios interesses e lucros, sem se importar com a miséria e a fome.

A respeito da canção entoada pelos trabalhadores silesianos no episódio histórico retratado pelo drama discorre Marx:

Lembre-se, antes de mais nada, a canção dos tecelões, aquela audaz palavra-de-ordem de luta na qual lar, fábrica e distrito não são mencionados uma vez sequer e na qual, pelo contrário, o proletariado proclama, de modo claro, cortante, implacável e poderoso, o seu antagonismo com a sociedade da propriedade privada. A revolta silesiana começa exatamente lá onde terminam as revoltas dos trabalhadores franceses e ingleses, isto é, na consciência daquilo que é a essência do proletariado. (MARX, 1985, p. 11)

A chamada essência do proletariado, isto é, seu caráter universal, aqui ainda em formação, já possui seus sofrimentos e suas mazelas compartilhados por todas as pessoas que fazem parte dele. Ao contrário da nobreza ou da burguesia, que querem recuperar ou manter seus privilégios, o proletariado não tem nada a perder, pois já perdeu tudo.

O mal que é infligido ao proletariado não é particular, mas sim geral. O trabalhador é a expressão da expropriação absoluta, e portanto o outro lado da moeda da sociedade fundada na propriedade privada. Como tal, essa classe é potencialmente revolucionária, pois sua emancipação só pode ocorrer por meio da emancipação de todas as classes, que adviria da superação da forma privada da propriedade.

Esse sofrimento partilhado é o que dá corpo à canção a seguir:

Neste lugar existe um tribunal,
muito pior que o secreto.
Onde não há pronunciamento de sentença
Para tirar a vida rapidamente.
Aqui se martiriza o ser humano.
aqui fica a sua câmara de torturas,
aqui suspiros inúmeros são contados
como testemunhas da miséria.
Os senhores Dreissiger são os algozes,
Os esbirros são seus criados,
Cada um dêles esfolo o próximo,
sem procurar disfarçar seus instintos.

Todos vós, patifes, filhos do diabo...
exploradores vis, que
engordam às custas dos pobres,
maldição seja vossa recompensa.
Faça-se uma idéia desta angústia,
e da miséria dêstes pobres,
Muitas vêzes sem um pedaço de pão em casa,
Não é de se ter piedade?
Piedade, ah! um belo sentimento,
estranho para vós canibais,
cada um de vós já sabe o que quer,
quereis a pele e a roupa dos pobres
(HAUPTMANN, 2003, pp. 41 - 43)

A canção faz as vezes de descarga emocional do coletivo, aqui não expressa pelo diálogo em si, mas por essa espécie de coro, que dá materialidade às aflições enfrentadas (ROSENFELD, 1986, p. 95). Isso fica ainda mais claro quando, após cantarem a música juntos com pesar, Ansorge afirma: “não vamos permitir que continue assim, aconteça o que acontecer”, o que mostra para nós que o descontentamento foi condensado naquele canto, e daí em diante começam as mobilizações.

Temos aqui diferentes camadas que compõem o cenário da agitação: o proletariado, que explorado pela burguesia se revolta, e a burguesia, que vivencia a tentativa de libertação dos tecelões materializada na revolta. Mas temos também aqueles que, mesmo não sendo parte da burguesia, se colocam em prontidão para contribuir com eles, como acontece com o delegado. Existem também aqueles que, sendo proletários, colocam-se em defesa dos tecelões, que é o caso do professor Weinhold, mesmo não sendo necessariamente membro do grupo de apoio.

Dreissiger, o dono da tecelagem, aparece e tenta convencer os tecelões a desistirem da manifestação, oferecendo-lhes um aumento de salário. No entanto, os tecelões não se deixam persuadir e continuam com a manifestação. A situação se agrava quando a polícia aparece e começa a dispersá-los com violência. Há uma cena de confronto entre os tecelões e a polícia, que termina com a prisão de vários manifestantes. Ao final deste quadro, os tecelões se reúnem novamente na casa de Dreissiger, discutindo as consequências da manifestação.

O terceiro quadro se passa em uma taberna, onde trabalhadores discutem e comentam os acontecimentos recentes. A conversa é interrompida por uma rebelião, que já estava em andamento. Os trabalhadores decidem se unir e lutar. A polícia é chamada e os tecelões são dispersados com violência. O ato se encerra com a morte de Baumert e sua esposa começa a questionar a existência de Deus. A cena termina com os tecelões se preparando para uma nova manifestação.

Muitos deles estão doentes e morrendo por causa das más condições de trabalho e da falta de recursos. A esposa de um dos tecelões precisa vender seus pertences para comprar comida e remédios para a família. Enquanto isso, Dreissiger está mais preocupado em aumentar seus lucros do que em ajudar os trabalhadores. Ele decide introduzir novas máquinas nas tecelagens, o que leva à demissão de muitos tecelões, que, revoltados, as quebram e incendeiam a tecelagem.

No quadro seguinte, o jantar da casa burguesa também é interrompido pelos rebeldes. A casa é invadida e destruída. Os trabalhadores se mantêm em greve por melhores condições de trabalho e o fim da introdução de novas máquinas que ameaçam seus empregos. Dreissiger tenta negociar, mas não consegue chegar a um acordo. A situação se agrava quando os tecelões começam a sofrer ameaças de fome, já que não estão recebendo. Eles decidem ocupar a tecelagem e exigem uma solução. No entanto, a polícia é chamada e novamente dispersa os manifestantes com violência. Alguns tecelões são presos e levados para a cadeia. No final do ato, os tecelões se reúnem na casa de Baumert, que agora é liderada por sua esposa. Eles discutem o futuro da luta por seus direitos e a necessidade de uma organização mais forte para alcançar mudanças reais.

No quinto e último quadro, Dreissiger é assassinado. Os trabalhadores são imediatamente suspeitos do crime, mas negam qualquer envolvimento. A polícia começa a perseguir os tecelões, prendendo muitos deles e fazendo interrogatórios violentos. No final, um dos tecelões é condenado pelo assassinato de Dreissiger e sentenciado à morte.

É possível perceber que a exploração resulta em tensões crescentes que acabam por gerar uma revolta coletiva, que começa em um local e se espalha para outras áreas. À medida que a insatisfação e o desejo de revolta contra a exploração aumentam, o grupo se torna o protagonista principal da história.

O ponto central da peça é a força da coletividade, e não a atuação individual dos personagens. Mesmo porque o foco é a representação da atuação de uma

classe que, ainda embrionária, já dá a ver o potencial revolucionário que carrega. Sobre essa força, é interessante o que diz Marx em “Glosas Críticas”:

O suposto prussiano nega o "terror" do rei, entre outras coisas, porque bastaram poucos soldados para liquidar os frágeis tecelões.

Ora, em um país no qual banquetes com brindes liberais e espuma liberal de champanhe - lembre-se a festa de Dusseldorf - provocam uma ordem do gabinete real pela qual não houve necessidade de um só soldado para acabar com os anseios de liberdade de imprensa e de constituição de toda a burguesia liberal; em um país em que a obediência passiva está na ordem do dia; em um tal país não seria um acontecimento aterrorizante ter que recorrer à força armada? Considere-se ainda o fato de que os frágeis tecelões saíram vencedores no primeiro choque. Apenas mediante consideráveis reforços de tropas é que foram vencidos. A revolta de uma massa de trabalhadores é por acaso menos perigosa pelo fato de não ser necessário um exército para sufocá-la? Que o inteligente prussiano compare a revolta dos tecelões silesianos com as revoltas dos operários ingleses e os tecelões silesianos lhe parecerão tecelões fortes. (MARX, 1985, p. 2)

Para além dos antagonismos mais visíveis há também uma tentativa de simulação de uma diferença antagônica entre personagens pertencentes ao mesmo grupo de trabalhadores. É possível observar que Neumann, caixa, e Pfeifer, que já havia sido tecelão e conseguiu subir ao posto de almoxarife, oferecem aos demais trabalhadores desprezo e tratamento violento. Simulam uma diferença entre eles e os tecelões, como se não pertencessem ao proletariado e sim à burguesia, é o que podemos perceber, por exemplo, durante a seguinte cena: “DREISSIGER - (Toma o dinheiro do Caixa com a maior precipitação e atira-o sobre a mesa de pagamento, de maneira que algumas moedas rolam no assoalho.) Tome! – tome aí! – e agora depressa – desapareça da minha frente!”.

O proletário que adere à ideologia burguesa se enxerga em uma condição um pouco melhor do que a massa proletária na miserabilidade e, por ter pavor de cair nesta mesma condição de proletarização, vivem a eterna busca por algo que os afaste dela e, ilusoriamente, os aproxime da classe dominante.

Pfeifer, por exemplo, é um personagem que inicialmente é um tecelão como os outros, mas que depois se torna um espião da tecelagem e trai os demais trabalhadores para obter benefícios. Por fim, ele é encontrado pelos rebeldes e acusado de traição à causa dos tecelões. Mesmo tentando justificar suas ações é considerado culpado por seus pares e condenado à morte e linchado pelos revoltosos.

Existem também aqueles trabalhadores que, mesmo sem aderir à ideologia burguesa, não se colocam de prontidão para a revolta, como é o caso do velho Hilse, uma vez que, mesmo não defendendo as ações exploratórias da burguesia, opõe-se à revolta da classe operária, guiado pela espera de uma salvação que venha de Deus, como quem aguarda por uma suposta justiça divina:

VELHO HILSE - Eu lhe digo, Gottlieb! Não duvide da única coisa que nós, os pobres, possuímos. Para que eu teria ficado sentado aqui - para que teria pisado os pedais durante quarenta anos e mais? Para que eu teria olhado calmamente, vendo o outro lá em frente viver com altivez e luxúria – fazendo ouro da minha fome e da minha miséria? Para que então? Porque tenho esperança. Apesar de toda a pobreza, possuo alguma coisa. (Apontando pelas janelas.) Pensei comigo: você tem a sua parte aqui, eu a minha lá no outro mundo. E podem me esquartejar – eu tenho essas (sic) convicções. Foi-nos prometido. Haverá um julgamento; mas não seremos nós os juizes. A mim pertence a vingança, diz o Senhor, nosso Deus. (HAUPTMANN, 2003, p. 108)

A aceitação da ideologia burguesa está aqui mediada pelo protestantismo, como é observado na seguinte fala de Hilse, “Não vá se meter em uma coisa dessas, Gottlieb. O diabo tem parte nisso. O que eles estão fazendo é obra de satanás”. Mediante a imposição burguesa de uma ideia de impossibilidade de ação o que resta é clamar a Deus para que ele faça o que o proletário acredita não poder fazer.

O ocorrido na peça vai de encontro ao plano de fundo da revolta, a que deve parte de seu conteúdo, e lança luz à mesquinhez da íntima relação existente entre o controle exercido pela classe dominante sob a classe operária e o cristianismo. A respeito desta relação, disserta Marx:

Além do mais, a ordem do gabinete nem sequer foi ditada pelo sentimento religioso: trata-se de uma sóbria expressão da arte política cristã e de uma doutrina que não deixa subsistir nenhuma dificuldade diante do seu único remédio, "a boa disposição dos corações cristãos". Miséria e crime são duas grandes calamidades: quem poderá repará-las? O Estado e as autoridades? Não, mas, ao contrário, a união de todos os corações cristãos. (MARX, 1985, p. 1)

Apesar da tentativa de unir todos em prol de uma exigência de suposta passividade cristã e dos conflitos que poderiam ser gerados entre aqueles que não encontravam suas esperanças apenas na fé, há uma espécie de compreensão deste sentimento marcada no texto, quando por exemplo Backer pede que deixem Hilse em paz, já que não é um apoiador da revolta, e diz: "Calma, calma! Deixe o velho. Pai Hilse: pensamos assim: antes morto do que recomeçar uma vida dessas", e é justamente aí, nessa explicação a respeito do sentimento que os move, que faz ecoar o que se diz na canção entoada como hino da revolta.

O período é de transição para a forma capitalista, e isso fica evidente tanto pelo ainda lento surgimento das fábricas, quanto pelo aumento do domínio da propriedade privada sobre terras, florestas, águas, instrumentos que antes eram comunais. A lenha, por exemplo, antes disponível, agora era considerada propriedade privada, e seu consumo indevido poderia resultar em prisões. Vale recordar aqui a discussão sobre a lei que passa a proibir o uso de lenha discutida por Marx já em 1843, e que o faz pensar pela primeira vez na negatividade do Estado e na sua superação como parte da superação da sociedade de classes.

Também a revolta dos tecelões da Silésia constitui um mote para Marx discutir a natureza violenta do Estado e forçosamente atrelada à dominação de classe, nas "Glosas Críticas". Em uma cena que se passa em um bosque pertencente ao Barão, por exemplo, onde os tecelões vão em busca de lenha para aquecer suas casas e cozinhar, são surpreendidos pelo guarda florestal, que aparece e prende Peters, um dos tecelões, por roubo de madeira. Os outros tecelões ficam revoltados e se perguntam como conseguirão sobreviver sem lenha para se aquecer, já que enquanto servos tinham liberdade de usar a lenha.

Na peça, o guarda florestal aparece em várias cenas, sempre representando a autoridade do Barão e a opressão sobre os tecelões. Ele é responsável por prender os tecelões que roubam lenha, como Peters, e também é o responsável por expulsar os tecelões que se rebelaram contra as condições de trabalho.

Aqui está expresso o nascimento da ideia de legalidade como mantenedora do bem-estar social das classes dominantes. A discussão a respeito deste tópico é recorrente nas ideias de Marx, já que para ele a legalidade é uma construção social que reflete as relações de poder e dominação em uma sociedade. Ele argumentava que as leis são criadas para proteger os interesses das classes dominantes e que a legalidade pode ser usada para justificar e manter as desigualdades sociais, fazendo o uso da lei como uma forma de manter sua posição privilegiada e controlar a classe trabalhadora.

Em *A Ideologia Alemã*, Marx e Engels argumentam que a legalidade é uma arma nas mãos da burguesia para reprimir a classe trabalhadora e perpetuar sua dominação, ou seja, a burguesia se valeu do poder político para subjugar a classe operária. A legalidade e a coerção mantêm a burguesia no poder, mas, ao mesmo tempo, em certas circunstâncias, podem criar as condições para a derrubada inevitável da burguesia e a vitória do proletariado. Ou seja, a legalidade burguesa não é um conjunto neutro e imparcial de leis, mas uma seleção deliberada de leis que promovem os interesses da classe dominante e reprimem a luta de classes da classe trabalhadora: expressam no âmbito do direito a relação de força que existe entre as classes. Basta observar que o fundamento de todo direito moderno é a garantia da propriedade privada.

Dessa forma, todas as tentativas de solução da miséria só poderiam acabar na culpabilização da classe trabalhadora, como ocorrido tanto na Prússia como na Inglaterra e na França, conforme observa Marx (1985), como aqui em nossa obra de análise, que acabam se tornando caso de polícia, como as prisões feitas pelo Guarda Florestal.

É justamente por esse aporte jurídico e material do Estado que, independentemente da força que demonstram, de maneira sintomática, o que finaliza a peça é o massacre total dos agitadores. Isso nos faz pensar na relação entre a passividade e a extrema miséria, já que é preciso ter um vigor físico e mental para se opor à força da classe dominante.

A força da classe operária reside, na peça que temos em tela, na formação de um coletivo. A peça tem como personagem principal o coletivo e isso parece se refletir inclusive na descrição das personagens, que nos são apresentados breve e claramente, dando uma sensação de enorme semelhança entre a aparência deles, mais uma vez nos voltando para a imagem de conjunto, como podemos observar na seguinte passagem: “os homens, parecidos uns com os outros, todos mirrados, meio submissos, são na maioria pessoas pobres, de peito cavado e tossegosas, cujos rostos apresentam um colorido pálido-sujo”.

Tais descrições são predominantemente físicas, dando ênfase ao estado de adoecimento e à carência de elementos básicos como vestimentas. Tudo isso em contraposição ao porte físico saudável e bem cuidado das classes mais abastadas. Essa situação de inviabilidade material acaba por alimentar o sentimento de impossibilidade de reação por parte de algumas personagens, como é o caso do que vemos por meio do diálogo a seguir:

MÃE BAUMERT – Como vão as coisas em casa, Sra. Heinrich?

SRA. HEINRICH – (Explode desesperada.) Juro que logo não aguento mais. (...)

MÃE BAUMERT – Para nós, Sra. Heinrich, seria melhor se o bom Deus tivesse misericórdia e nos levasse desse mundo.

SRA. HEINRICH – (Fora de si, exclama soluçando.) Meus pobres filhos vão morrer de fome! (Soluça e geme.) Não sei mais o que fazer. Posso fazer o que quiser, correr até não aguentar mais. Sinto-me mais morta que viva, e nada se modifica. (...)
(HAUPTMANN, 1968, pp. 27-28.)

Os filhos, conforme observamos acima, eram preocupação constante das famílias, já que as crianças eram frequentemente empregadas em tarefas que exigiam movimentos repetitivos e cansativos, como enrolar e desenrolar fios e limpar máquinas. Em meio a horas exaustivas de trabalho, as crianças, como já demonstramos anteriormente, desmaiavam pela fome e pelo excesso de trabalho, isso sem falar na impossibilidade de estudos e aperfeiçoamento, o que lhes daria um futuro idêntico ao de seus pais, o que é parte do projeto em andamento, já que oferecer educação para as crianças seria acabar com o proletariado, conforme explicita Marx:

Por que Napoleão não ordenou a imediata supressão da mendicância? O mesmo valor tem a pergunta do "prussiano": Por que o rei da Prússia não determina a imediata educação de todas as crianças abandonadas? Sabe o "prussiano" o que o rei da Prússia deveria determinar? Nada menos que a eliminação do proletariado. Para educar as crianças, é preciso alimentá-las e liberá-las da necessidade de trabalhar para viver. Alimentar e educar as crianças abandonadas, isto é, alimentar e educar todo o proletariado que está crescendo, significaria eliminar o proletariado e o pauperismo. (MARX, 1985, p. 7)

Essa passagem de Marx me parece muito atual. Muito se fala nos dias de hoje sobre a educação como solução para as mazelas sociais, mas é preciso considerar que, para haver educação universal de qualidade, é preciso transformar as condições sociais, e não será a classe dominante ou os seus representantes políticos no Estado que o farão.

Por tudo o que já foi descrito acima fica claro para nós que Hauptmann é feliz em oferecer uma representação do sofrimento e da luta dos tecelões. As personagens criadas por ele alcançam características típicas³, e, ao mesmo tempo, a caracterização dos personagens, que são retratados como indivíduos com suas próprias personalidades e motivações, extrapola o formato dramático e faz uma figuração emblemática da condição da classe trabalhadora como um todo. A obra em questão não está limitada a expor casos particulares, apesar de o fazer com destreza, mas busca construir uma reflexão mais ampla sobre as condições materiais às quais essa classe está subjugada.

É justamente nesta construção que o escritor acaba por se distanciar da forma dramática e se aproximar do teatro épico. Mesmo que haja um esforço para a manutenção de uma unidade da ação, isto é, uma estrutura bem definida, com uma trama clara e uma progressão lógica dos eventos, ou seja, que deve contar uma

³ "O personagem artístico só pode ser típico e significativo quando o autor consegue revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós o problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, como algo que têm para ele uma importância vital." (LUKÁCS, 2010, p. 192)

única história principal, com um conflito central e uma conclusão satisfatória, há por outro lado uma tensão entre a forma dramática e o conteúdo épico que se sobrepõe.

No que diz respeito à narrativa percebemos que a mesma se impõe com relação aos personagens, que não são o foco central, sendo a trama contada por uma série de cenas que encorajam o público a pensar a respeito das implicações sociais e políticas das ações.

O teatro épico frequentemente inclui intervenções diretas, como canções, poemas e discursos, para ajudar a esclarecer os pontos de vista políticos e sociais que ele estava tentando transmitir, ou ainda para contribuir com a narrativa dos fatos. Aqui mais uma vez Hauptmann vai de encontro a esta forma, quando faz o uso da canção dos tecelões, por exemplo. Segundo disserta Iná Camargo Costa a respeito da obra:

(...) sendo o diálogo o único tipo de discurso que o drama reconhece como legítimo, ele teria que ser o veículo predominante do assunto. Mas já vimos que a partir do segundo quadro essa função passou a ser desempenhada também pela canção dos tecelões (uma só voz, porém coletiva). Tecnicamente não chegou a haver disputa entre diálogo e canção até o quarto quadro pois, a cada aparecimento da canção, o diálogo lhe cedeu o lugar. Mas no quadro da rebelião propriamente dita o diálogo permaneceu em cena, assim como os burgueses acuados. (COSTA, 2011, p. 27)

É importante chamar atenção para o fato de que aqui o diálogo, embora recurso comumente dramático, perde seu efeito para tal e passa a desempenhar o papel épico de anunciar ao espectador que os trabalhadores seguiram avançando.

Outro ponto importante diz respeito à identificação emocional. Enquanto o drama tradicional busca criar uma identificação emocional entre o público e os personagens da história, o teatro épico busca manter uma distância crítica, para que o público possa analisar e refletir sobre a ação em vez de se envolver emocionalmente. É o que acontece aqui, uma vez que, por mais que nos envolvamos com situações em particular vividas pelas personagens, o foco está na apresentação dos problemas de uma classe como um todo. Isso porque o teatro épico é criado com uma finalidade política clara, encorajando a reflexão do público sobre as condições sociais apresentadas.

Em suma, o teatro épico procura engajar o público não apenas emocionalmente, mas também intelectualmente e politicamente. Apesar disso, seria um erro afirmar que o épico renuncia a todos e quaisquer efeitos emocionais; as emoções são, apenas, depuradas, evitando-se mergulhar as suas razões no inconsciente e afastando-as de qualquer estado de êxtase (Cf. BRECHT, 1978, p. 189). O teatro épico busca apresentar a ação de uma forma que encoraje o público a refletir criticamente sobre as condições sociais em que vivem e a considerar alternativas para a mudança.

De acordo com a análise de Rosenfeld, o final da peça de Hauptmann não segue a estrutura clássica de um drama, que exige um desfecho conclusivo. Isso ocorre porque a peça não busca apresentar um mundo cênico fechado e independente com um começo, meio e fim. Ao contrário, a intenção da obra é retratar uma "fatia" da realidade, não como uma entidade autônoma, mas como uma parte genuína do todo. Portanto, a peça termina em aberto, dando a entender que há uma espécie de corroboração das ações dos proletários que agem na tentativa de melhorar sua condição frente à exploração, além de dar ao público a possibilidade de pensar "e se?", quase como quem faz um chamado à reflexão a respeito da mudança das relações preestabelecidas.

O que nos parece aqui é que o assunto abordado força as margens do drama e extrapola a sua forma, fazendo com que o texto assuma a épica para representação da rebelião promovida pela classe trabalhadora. Isso não significa, no entanto, que o drama tenha sido completamente deixado para trás e que o épico tenha prevalecido totalmente, visto que a peça não segue a estrutura clássica de um drama, mas isso não necessariamente determina sua classificação como épico.

O texto permite que reconheçamos o problema que a temática social gera no interior do drama. A classe trabalhadora colocada como protagonista nos coloca diante do que Peter Szondi vai classificar como "drama social" e que por si só já acende um alerta e representa um conflito na forma do drama. Ao centrar seu eixo na mobilização coletiva e se afastar do conflito intersubjetivo, a forma do drama é rompida, conforme demonstra Szondi: "(...) o encaixe da obra de arte entre a empiria e a subjetividade criadora, a referência a algo extrínseco a ela, não é o princípio formal do drama, mas da épica. Por isso, o "drama social" é de essência épica e uma contradição em si." (SZONDI, 2011, p. 77) Nota-se como as motivações exteriores, nesse caso, político-econômicas são determinantes para a vida dos

homens, a uniformidade ditada suprime a unicidade do momento presente; este é também o que passou e o que virá (Cf. SZONDI, 2011. p.78), isto é, a ação dá lugar àquilo que a condiciona, dessa forma, tornando os homens passíveis aos acontecimentos que os condicionam.

Desse modo, o drama do fim do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, ainda pretende enunciar formalmente: a atualidade da relação inter-humana. O que vincula as diferentes obras desse período e remonta à transformação que altera sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina suas novas fundações, isto é, nessas relações sujeito-objeto o caráter absoluto dos três conceitos fundamentais - o presente, os acontecimentos e o âmbito inter-humano - do drama são destruídos, uma vez que, elas destroem o caráter absoluto da forma dramática. Quando esses aspectos entram na relação como sujeito ou como objeto, acabam se relativizando, no caso do presente de Ibsen, pelo passado que ele deve revelar como seu objeto; a dimensão inter-humana em Strindberg, pela perspectiva subjetiva na qual ela aparece. Os acontecimentos de Hauptmann, pelas condições objetivas que eles devem representar (Cf. SZONDI, 2011. p. 78-79).

Percebemos assim que a greve, enquanto feito essencialmente coletivo, pode ser entendido como elemento formal épico, aparecendo disfarçada de tema (Cf. SZONDI, 2011, p. 81), mas acaba por extrapolar a forma do drama que carece de um conflito intersubjetivo para a sua realização. Concordamos com Szondi quando argumenta que a descrição detalhada da vida dos trabalhadores não é suficiente para a formulação de um “drama social” que não traga uma contradição em si, sendo o drama uma forma burguesa centrada na representação individual e falhando na representação de uma luta coletiva que não esteja mediada por um conflito individual ou até a percepção individual a respeito dos fatos.

O que nos parece é que, caso a classe trabalhadora busque ser representada pelo teatro, terá de traçar o caminho que traçou a burguesia no século XVIII e “forjar seus próprios meios de expressão” (COSTA, 2011, p. 27). Isto é, a representação plena enquanto classe extrapola tanto os limites da épica quanto do drama, apontando para a necessidade de uma forma que categoricamente dê conta da representação coletiva ao mesmo tempo em que desenvolva as potencialidades individuais da classe trabalhadora.

CAPÍTULO 3

Piquete dentro e fora de casa: o conteúdo greve formalmente condensado em *Eles não usam Black Tie*

Aos que habitam cortiços e favelas
E mesmo acordados pela sirene das fábricas
Não deixem de sonhar, de ter esperanças [...]

Pois o futuro, oh, vos pertence!

Garotos Podres, *Aos fuzilados da C.N.S*

Gianfrancesco Guarnieri foi um renomado dramaturgo, ator e escritor brasileiro. Nascido em Milão, Itália, mudou-se para o Brasil com sua família ainda muito jovem e se tornou um grande nome do teatro brasileiro, deixando um legado importantíssimo para a dramaturgia do país. Além de suas inúmeras contribuições para o teatro, Guarnieri também atuou em diferentes filmes e produções televisivas. Sua carreira artística foi marcada por um profundo engajamento político e social, refletido em suas obras.

A obra sobre a qual iremos nos debruçar neste trabalho é um marco do teatro brasileiro. *Eles não usam black-tie*, escrita em 1958, retrata uma família de trabalhadores favelados e a maneira pela qual a luta de classes e o movimento dos trabalhadores transpassa as relações familiares, especialmente por um dilema entre pai e filho, Otávio e Tião, que ao discordarem do posicionamento que devem tomar frente a luta de classes acabam por romperem a relação familiar. O assunto parece fazer referência a seu tempo, uma vez que em 1957, ano anterior ao lançamento, foi um ano marcado por greves de trabalhadores fabris na cidade de São Paulo.

As principais personagens as quais iremos nos ater para essa discussão são Tião, Maria, Otávio, Romana e Jesuíno. Otávio é o pai da família e um assíduo militante pelos direitos dos trabalhadores, já tendo sido preso em diversas ocasiões por repressão às suas atividades políticas. Romana, esposa de Otávio e mãe da família, é dona de casa, mas ao mesmo tempo lavadeira para complementar a renda da família e, apesar de consciente das consequências que a greve poderia causar,

já que acompanhou de perto as represálias sofridas pelo marido, ainda sim é uma apoiadora do movimento trabalhista. Tião, primogênito do casal, em virtude de uma prisão de seu pai, foi criado separado do restante da família por um casal de padrinhos que moram fora da favela e define-se como antagonista do pai. Maria, noiva e grávida de Tião, é convicta da necessidade da greve como ferramenta para a melhoria das condições de sua classe, a classe trabalhadora. Jesuíno é também funcionário da fábrica junto de Tião e Otávio.

Estruturalmente, a peça divide-se em três atos, separados temporalmente em três dias, sendo um ato em cada um deles, e cada ato subdivide-se em 2 quadros. De maneira resumida, o primeiro dia nos apresenta as questões que impulsionam a tomada de decisão dos trabalhadores pela greve, já no segundo dia os trabalhadores favoráveis ao movimento se preparam para o embate e no terceiro e último dia apresenta o que seria o primeiro dia real de movimentações dos grevistas, terminando favorável para os trabalhadores e expondo aqueles que teriam traído o grupo e optado por furar a greve.

Esta divisão norteada pela greve já aponta para o primeiro indício de uma possível problemática no quesito formal. É claro que a greve enquanto assunto toma as rédeas da divisão do texto e o estrutura de acordo com a dinâmica de seus acontecimentos, no entanto, por se tratar de um drama, há também a necessidade de dar espaço à vida cotidiana e ao desenvolvimento da jornada do nosso herói dramático⁴, aqui representado por Tião. O conflito formal está portanto estabelecido na tensão destes dois pólos, de um lado a greve que se impõe como assunto, de outro a vida privada que nos apresenta a trajetória desse herói, e é neste conflito que iremos nos ater para a construção desta análise.

No primeiro ato é apresentado o barraco em que mora a família de Tião. A disposição da casa dos protagonistas reflete a dinâmica da família e da própria classe, assim como as condições às quais estão submetidos. A casa é pequena, com poucos móveis e o filho mais novo da família dorme na sala em condições desconfortáveis. A questão da privacidade também é destacada, uma vez que o sono do jovem não impede a família de se reunir na sala até tarde da noite.

⁴ “O homem entrava no drama principalmente como um ser humano, por assim dizer. A esfera do 'entre' parecia ser uma parte essencial do seu ser; liberdade e obrigação, vontade e decisão, os seus atributos mais importantes. O 'lugar' no qual alcançava realização dramática encontrava-se em um ato de decisão e auto-revelação. Ao decidir por se mostrar ao seu mundo contemporâneo, o homem transformava sua existência interna em uma presença dramática palpável.” (SZONDI, 2011, p. 28)

A primeira referência que o texto nos faz à fábrica e sobre a percepção das personagens a respeito do trabalho é quando Chiquinho, irmão de Tião, diz que também gostaria de se casar com sua namorada e que o faria assim que pudesse trabalhar na fábrica. Ele é interpelado por Tião que afirma: “Fábrica não dá sustento pra ninguém!”.

Otávio, pai de Tião chega em casa no momento da conversa anunciando que as negociações entre organizações e diretoria não estão correndo bem e que se o aumento não for dado logo uma greve começará.

OTÁVIO – Farra?... Farra vão vê lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro!... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mas serve... Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (Vai até o móvel e pega uma garrafa de pinga).

Pra combatê a friagem... Se não pagá, greve... Assim é que é... (GUARNIERI, 1958, p. 4)

Tião critica o posicionamento positivo do pai em relação à situação, que rebate afirmando que a organização entre trabalhadores é o único meio para a transformação. Aqui já é possível notar que pai e filho não compartilham do mesmo posicionamento político, uma vez que Tião é crítico em relação à greve enquanto o pai é um dos líderes do movimento.

Apesar de reconhecer a miséria a que estão submetidos, a maior preocupação de Tião neste momento é o casamento apressado com Maria, já que acabam de descobrir que terão um filho e por isso decidem ficar noivos.

TIÃO - Tá bem. Gosto de tu toda a vida!

MARIA - Tomara!

TIÃO - Juro!

MARIA - Tomara sim. .. Se não gostá, eu vou sê a moça mais infeliz do mundo... Ainda mais agora!

TIÃO - Vou te gostá sempre! O Juvêncio continua tocando. . .O samba é dele, sabe?

MARIA - Eu disse: Ainda mais agora!

TIÃO- Eu sei...

MARIA (um pouco sem jeito) - Não. Você tem de perguntá por que.

TIÃO - Por quê?

MARIA (sem jeito) - Porque sim!

TIÃO (num protesto) - Ah! dengosa!

MARIA - Porque parece que nós vamo. . .

TIÃO (num berro) - Um garoto!

MARIA - Psiu!... Seu maluco!

TIÃO - Não! Fala sério!

MARIA - Parece que sim.

TIÃO - Mas não está certo, certo. . .

MARIA - Tá quase, quase...

TIÃO- O jeito, nega, é casá logo. . .

MARIA - Se tu quisé, eu fico feliz!

TIÃO- Ora, se quero. Marco o casamento amanhã mesmo!

(GUARNIERI 1958, p. 2)

Aqui obtemos uma maior compreensão do ambiente social retratado na peça e a perspectiva de Tião em relação ao local em que vivem e à pobreza a que estão submetidos. É também neste ato que conhecemos um pouco melhor o nosso “herói dramático”. Tião, que havia sido criado pelos padrinhos, lamenta não ter podido crescer com aquelas mesmas condições, ainda que se lembre de momentos em que foi humilhado e castigado fisicamente, como quando se descuidou do bebê que tinha por responsabilidade pajear. Esse lamento era visível aos pais, que se preocupavam com a maneira como o filho encarava a sua realidade.

OTÁVIO - Eu às vezes fico pensando na situação do Tião. Ele não se sente bem com a gente, não. . .

ROMANA - Por quê?

OTÁVIO - Ele viveu bem com os padrinho. . . A mudança foi dura pra ele...

ROMANA - Tião não ia ficá servindo de pajem toda vida, ia?

OTÁVIO - Mas a mudança foi dura... Tião ainda hoje é o tipo do rapaz de cidade, feito pra morá em apartamento. . .

ROMANA - É melhó do que morá em barraco. . .

OTÁVIO - Claro! Mas geralmente o sujeito melhora de casa e muda as idéias. O problema de Tião é esse - mora em casa errada! Dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta ...Tião, não. Ele não quer melhorá, ele quer voltá a ser...

ROMANA - Tu devia é deixá de lê essa livraiada que tu vive lendo. Aposto que não ficava vendo problema onde não tem. (GUARNIERI 1958, p. 9)

O lamento de Tião, que parece ter, mais do que saudade, uma vontade genuína de voltar a se sujeitar à relação de subserviência que possuía com os supostos padrinhos, é fundamental para o entendimento da psicologia construída para a personagem e para as ações que serão tomadas por ele, que se mostram compatíveis com esta construção.

Guarnieri é feliz em adicionar camadas à complexidade do personagem Tião, posto que uma caracterização que não compreenda a concepção do mundo própria do personagem não pode ser completa. A concepção do mundo é a mais elevada forma da consciência e dessa maneira o escritor que a ignora suprime o aspecto mais importante do personagem que pretende criar. A concepção de mundo é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época. (Cf. LUKÁCS, 2010, p. 1898)

O que está sendo frizado por meio da compreensão das diferentes esferas do pensamento de Tião é na verdade a revelação de algo muito maior, já que dar a ver a estruturação de toda uma nação pautada na prática do favor e lança luz a uma triste realidade nacional: famílias em situação de extrema vulnerabilidade que acabam por ceder seus filhos à famílias mais abastadas que os aceitam sob o pretexto de cuidá-los, mas que na verdade os têm como verdadeiros serviçais para práticas domésticas.

O segundo ato é marcado pela organização da greve em si. Os trabalhadores se dividem entre aqueles que serão ou não partidários à greve.

TEREZINHA – (entra correndo). Seu Otávio ta quase brigando no botequim!...

ROMANA – Nossa Senhora, pronto... Esse Otávio!...

TEREZINHA – Ta quase; ainda não ta, não! É por causa da greve. Seu Antônio disse que greve é coisa de vagabundo. Aí, seu Otávio disse que vagabundo era quem ganhava dinheiro com a barriga encostada na caixa. Aí, seu Antônio disse que quem não consegue dinheiro é porque não gosta de trabalhar. Aí seu Otávio disse que seu Antônio era ladrão e “caspitalista”. Aí, eles ficaram berrando que não entendi mais nada!... (GUARNIERI, 1958, p. 20)

Nesse momento do segundo ato, o nosso personagem central já sabe que Maria está grávida e toma a decisão de quebrar a greve, a qual se revela em uma conversa com seu colega.

TIÃO – Mas é o jeito... Esse negócio não dá futuro, Jesuíno... Greve! Greve! E daí? A turma fez greve o ano passado, já ta em outra... e assim por diante. Tu consegue um aumento numa greve, eles aumentam o produto, condução, comida, tudo!... Tu ta sempre com a corda no pescoço...

JESUÍNO – O jeito é o cara se defendê como pode!...

TIÃO – Sabe, Zuíno. Maria vai tê um filho meu.

JESUÍNO – O que?

TIÃO – Maria vai tê um filho meu!

JESUÍNO – Ta brincando!...

TIÃO – Ia brincá? Preciso casá no mês que vem... E te juro pela alma de minha mãe que eu caso com Maria e não faço ela passá necessidade. O negócio é conseguí gente com boas relação... Daí é subi... (GUARNIERI, 1958, p. 24)

Sua noiva, que defendia a movimentação dos trabalhadores, temia que Tião optasse por não aderir à greve e que se indispusesse com seus colegas de trabalho ou até mesmo com seu pai. É o que podemos observar neste momento em que ela aconselha Tião:

MARIA – (abraça Tião fortemente). Tião, não te mete em encrenca amanhã!

TIÃO – Que encrenca!?

MARIA – Não sei. Não te mete em encrenca!

TIÃO – Não tem susto!

MARIA – Pensa na turma, Tião. Aqui todo mundo te qué bem. E eu mais do que ninguém...

TIÃO – Ta preocupada com quê?

MARIA – Com'ocê! Porque quando fala em greve tu te aborrece...

TIÃO – Não pensa nisso. Não é assunto em que mulhé se mete...

MARIA – É sim!... O que é que tu tem medo...

TIÃO – Medo! Tu também me vem falá em medo? Medo de nada! Quero é vivê bem com'ocê... só! Greve me aborrece poque sempre dá bolo, a gente pode perdê emprego... Ah! Não pensa nisso... o que eu fizé é pra nosso bem!

MARIA – Não te mete em encrenca!

TIÃO – Tu não confia em mim?

MARIA – Confio!... (GUARNIERI, 1958, p. 28)

Embora tudo isso esteja acontecendo, do ponto de vista do assunto, o que o autor opta por trazer em cena é o noivado de Tião e Maria, e nós obtemos as informações a respeito do que se passa na movimentação grevista pela dinâmica do que acontece dentro de casa.

Guarnieri escolhe, ou melhor, é forçado pela própria forma dramática que elege, por condensar a ação dentro de casa e banir para fora da cena as deliberações do movimento grevista, assim como o confronto entre policiais e trabalhadores, que resultará inclusive em mais uma prisão de Otávio.

No drama, há uma exigência de unidade de lugar. O entorno espacial, deve ser eliminado da consciência do espectador, desta forma, surge uma cena absoluta, dramática. Quanto mais mudança de cena, mais difícil isso se torna. Vale ressaltar, ainda, que o caráter exigente absoluto elimina o acaso e apresenta encadeamentos motivados. O fortuito chega pelo lado de fora e se cristaliza no solo do próprio drama. Para Szondi (2011, p. 28) a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não surge por força da intromissão do eu épico na obra e sim pela suspensão da dialética inter-humana, que se torna linguagem no diálogo. Mas, as exigências feitas pela forma trazem prejuízos para a obra em questão, e o resultado direto desta escolha formal é o distanciamento da ação, que dá lugar ao diálogo doméstico, uma vez que a grandiosidade do assunto de ordem épica não caberia na trivialidade do diálogo, ferramenta principal oferecida pelo drama, conforme concorda Costa:

Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático). (COSTA, 1996 p. 24)

Em outra passagem, a estudiosa ainda destaca: “A ação dramática é sempre resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os seus antagonistas e o diálogo, para ser dramático, deve ser veículo de decisões. Por isso, não é qualquer conversa que pode ser considerada dramática” (COSTA, 1996, p. 57). As ações que compõem a greve propriamente dita, pelo limite formal, não são figuradas, e sim comentadas e discutidas no espaço do drama..

É no segundo ato também que Guarnieri alcança o que Iná Costa chama de “genuíno achado” (1993, p. 149), e nos mostra os trabalhadores em um dia de domingo.

TIÃO - O que foi que eu disse?

ROMANA - Um monte de ingratidão...Que o culpado da tua vida era teu pai... Que a gente devia tê te deixado com teus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisá continuá trabalhando e um monte de besteira. . .

TIÃO - Bebedeira! . .

ROMANA – É mas é bêbado que a gente se abre...Eu fiquei cismada.

TIÃO - Não tem motivo mãe. . .

ROMANA - Só se tu fosse burro poderia querê tê ficado com os teus padrinho. . .

TIÃO - Isso não... Se não fosse eles eu não tava vivo. . .

ROMANA - Não faz romance... Cuidei de Jandira, cuidava de tu também...

TIÃO- Com papai na cadeia, a senhora sozinha, duvido muito!

ROMANA - E mesmo se não cuidasse, eles não fizeram coisa melhó... Conheço aquela láia, queriam é pajem pros filhos, um criadinho... E vieram com a conversa de educá você, de fazê você um homem. ., Então por que não te puseram na escola? Pra te mandarem pro grupo foi um custo... Tu hoje podia tá formado, Tião. . .

TIÃO - Mas não tô. .. O que passô, passô! (GUARNIERI, 1958, p. 19)

Guarnieri se utilizará de alguns recursos épicos, na conversa entre Tião e Romana, no primeiro quadro deste segundo ato, a fim de tornar o público ciente de uma antiga prisão de Otávio em uma greve anterior. Além de justificar o fato de Tião ter ido morar com seus padrinhos na cidade, ao mesmo tempo cita uma discussão entre Otávio e Tião na noite anterior, ao fim de sua festa de noivado. Esse expediente permitiu que o autor retirasse do palco uma cena que oporia pai e filho no início da peça, o que traria uma altíssima carga dramática.

O feito do dramaturgo constituiu em pôr em ação o distanciamento conceituado por Brecht, pois transferiu esse momento do confronto entre pai e filho do seu lugar natural de um ponto de vista dramático (a noite de sábado do primeiro ato) para uma situação épica (manhã de domingo do segundo ato), onde ele é relatado com duas determinações adicionais: o relato é feito por uma testemunha (a mãe) e um dos contendores (o pai) não está presente. Com isso, ao invés de dar ao tópico um tratamento dramático, que implicaria uma fortíssima carga emocional, Guarnieri deu-lhe um tratamento épico, pois além de Romana limitar-se a um relato seco, ela critica com firmeza a incompreensão do jovem filho. (COSTA, 1993, p. 149)

O teatro épico objetiva o debate e a análise de problemas sociais ante as lentes instrumentais do marxismo, mostrando que o homem, bem como a sua história e as relações de poder estabelecidas por ele ao longo desta, são mutáveis. Com este objetivo, Brecht desenvolveu o chamado “efeito de distanciamento”, estratégia que evita o envolvimento emocional excessivo e cria um espaço de reflexão crítica, isto é, rompe com a tradicional ilusão teatral e cria uma consciência crítica no público, incentivando-o a refletir sobre o que está sendo apresentado no palco e provocando estranheza frente a tudo aquilo que sempre lhe pareceu natural ou imutável, despertando no espectador o desejo por uma transformação radical. Segundo Bertolt Brecht: “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 243). Ou seja, o objetivo final do distanciamento brechtiano é

fazer com que o público se envolva ativamente com o que está sendo apresentado, questionando, refletindo e debatendo sobre as questões sociais, políticas e humanas exploradas na obra teatral. O distanciamento brechtiano perturba a experiência estética convencional, desvelando a construção social da realidade e convidando o espectador a se envolver de maneira ativa e crítica.

No terceiro ato, quando a organização já havia sido estruturada, a greve começa de fato. Agora há também a confirmação de que Tião e o amigo, bem como alguns outros trabalhadores, de fato se opuseram ao movimento. A família de Tião, mais especificamente Romana e Maria, ficam sabendo da traição de Tião por meio de uma conversa com Bráulio, que inconformado com a atitude do colega, conta para ambas o que ele havia feito, obrigando o herói a se explicar perante elas.

TIÃO - Nada, mãe! Só que eu fui um dos dezoito que furaram a greve. Só isso!

BRÁULIO - De tu eu não esperava isso, Tião!

TIÃO - Bráulio! Tu não sabe porque foi!

BRÁULIO - Não, velho, pra isso não tem desculpa. Tu traiu a gente e isso não tem desculpa.

MARIA (segurando a mão de Tião) - Por que, Tião?

TIÃO - Não te preocupa, Maria. O que interessa pra gente é que eu não vou perdê o emprego. Eu entrei, furei a greve, o encarregado tomou nota do nome da gente. Deu mil cruzeiros pra cada um de gratificação e disse que a gente não ia arrependê. Pra mim é o que basta.

ROMANA - Desta vez, filho, tu fez besteira!

TIÃO - Cada um resolve seus galhos como pode! O meu, eu resolvi desse jeito.

BRÁULIO - Traindo teus companheiros! Se todo o mundo pensasse assim, adeus aumentos meu velho!

TIÃO - Eu não podia arriscá! (GUARNIERI, 1958, p. 38)

O que não fica exposto durante a conversa é que, apesar de ter se colocado contra o movimento, ele havia recusado a proposta inicial de Jesuíno de firmar uma espécie de trato com os patrões e enganar seus colegas de trabalho fazendo com que parecesse que não haviam os traído e ido contra o movimento.

JESUINO - Se a greve der certo, o que pode acontecê é a gente levá muita

bordoadada do pessoal!

TIÃO - Dá certo, nada! . . .

JESUÍNO - Mas se der?!

TIÃO - O jeito é arriscá! Vou furá a greve. Vou falá com o gerente, e ficá

do lado dele.

JESUINO - Tião! Tem outro jeito. . .

TIÃO - Qual?

JESUÍNO - Furá e não furá. . .

TIÃO - Como?

JESUINO - A gente explica a situação pro Carlos. A gente finge que fura

mas de combinação com eles, assim não dá bolo!

TIÃO - A turma ia sabê logo! Tu parece que nunca viu piquete. Ia sê pió. E

depois é covardia. . . (GUARNIERI, 1958, p. 26)

Essa atitude denota certa integridade do herói, que, mesmo em uma situação clara de conflito, foi honesto com seus princípios. Essa atitude poderia inclusive dar corpo às críticas feitas ao duro destino dado a ele no final da peça, como veremos mais à frente.

Apesar de deixar claro que optou por furar a greve por medo de perder seu emprego, a noiva e a mãe reprovam fortemente a atitude de Tião, e logo após isso recebe também a notícia de que Otávio havia sido preso durante os confrontos com os policiais. Prontamente, Romana vai até a delegacia buscar seu marido e recusa a companhia do filho para cumprir tal papel.

A tensão inicial, perdida no segundo ato quando a briga entre pai e filho foi transformada em um diálogo seco entre Tião e Romana, acabou sendo recuperada aqui no terceiro ato e o protagonista do drama tem a cena roubada pelo crescimento das demais personagens, principalmente Romana, sofrendo uma involução, já que por vezes o assunto se sobrepõe às exigências da forma causando danos à construção do herói (Cf. COSTA, 1993).

Quando se torna de conhecimento geral que Tião havia furado a greve, ele é duramente criticado e acaba sendo expulso pelo pai e deixado por Maria. Este final dado à peça e ao destino de Tião foi alvo de críticas já que, dada a construção psicológica da personagem, seria plausível que sua noiva, Maria, o perdoasse, o que não aconteceu. Seria possível ceder à ideia de que o desfecho da peça estaria impondo ao jovem a opinião do próprio autor, mas, mais do que isso, o que se pretende demonstrar vai ao encontro do que é defendido por Iná Costa, que vê neste desfecho um conflito claro entre a forma e o assunto, uma vez que o assunto adota inequivocamente o ponto de vista de Otávio, enquanto que a forma expõe as particularidades de Tião, “de modo que o perdão de Maria formalmente seria mais compreensível que o repúdio” (COSTA, 1993, p. 151).

Outro ponto que chama atenção no que diz respeito ao emprego do épico neste drama é o uso da canção como recurso estético, assim como acontece em *Os tecelões*. A diferença entre o uso da canção entre uma peça e outra está no fato de que, em *Os tecelões*, a canção aparece como uma espécie de coro, um hino compartilhado por todos os revoltosos, enquanto aqui a canção é mais como uma espécie de exaltação da alegria e da felicidade vivida no morro se comparada com a classe burguesa, mais do que isso, coloca as classes lado a lado e enaltece o morador da favela como íntegro quando comparado a aqueles que usam as “bleque-tais”. A canção aqui é uma paródia, composta por Juvêncio, de *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. Na canção original o poeta fala de amor e exaltação à nação, aqui este amor parece transplantado para o morro onde vivem. Vejamos a canção:

Nosso amor é mais gostoso,
 Nossa saudade dura mais
 Nosso abraço mais apertado
 Nós não usa as "bleque-tais".
 Minhas juras são mais juras
 Meus carinhos mais carinhoso
 Tuas mão são mãos mais puras,
 Teu jeito é mais jeitoso. . .
 Nós se gosta muito mais,
 Nós não usa as "bleque-tais". . . (GUARNIERI, 1958, p. 3)

A existência da paródia por si só já causa certo estranhamento, uma vez que, segundo elucida Peter Szondi, o drama tem como premissa a auto suficiência, isto é, não aceitaria a inserção de um acessório secundário. Segundo ele:

O Drama é absoluto e pode ser expresso de uma forma distinta: o Drama é primário. Não é uma representação (secundária) de algo (primário); (...) A sua ação, assim como cada um de seus versos, é 'original'; é obtida à medida que se desenvolve. No Drama, não há espaço para citação, assim como não há espaço para variação. (SZONDI, 2011, p. 31)

Tudo o que aparece aquém e além desse ato, deve estar fora do drama, tendo em vista que ele é absoluto e que a realidade dramática desconhece tudo além de si mesma - tanto o autor, quanto o espectador, o passado ou a própria relação dos espaços.

Segundo Szondi, “tudo o que aparece além deve estar alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito, e sobretudo, o sem expressão, o mundo das coisas que não chegavam a entrar no referencial do entre homens” (SZONDI, 2011. p. 24). O drama baseia-se nas relações inter-humanas, e é o diálogo o meio que dava expressão linguística a esse mundo inter- humano.

A supremacia absoluta do diálogo como gama central do drama, o distingue tanto da tragédia antiga - representações religiosas e medievais -, do *Theatrum mundi* Barroco e das peças históricas de Shakespeare (Cf. SZONDI, 2011, p. 24). Essa supremacia que aparece através do diálogo, isto é, daquilo que se pronuncia entre homens, reproduz o fato de este se constituir baseado na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz. Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma, e no entanto, uma dialética livre, pronta a ser determinada de novo a cada momento (SZONDI, 2011. p. 25). Como dito anteriormente, ele é absoluto e se desvencilhando do que lhe é externo, sendo assim, interferências externas como é o caso da paródia representa uma espécie de anomalia à forma dramática.

Portanto, o que temos aqui mais uma vez é a utilização de um recurso épico extrapolando a forma do drama e ajudando a compor o conteúdo abordado pela

peça. Brecht defendia a inserção de canções na peça, muitas vezes com um tom irônico ou crítico, com o objetivo de quebrar o ritmo e estimular a reflexão, mas aqui em específico a mensagem que passa a paródia parece quase ingênua, se por um lado há um desprezo ao que remonta a ideia de um burguês, por outro a exaltação da felicidade do morador do morro feita pela canção contrasta com o próprio fim da peça, que apesar de não ser preciso e deixar algumas dúvidas a respeito do que acontece em relação às reivindicações, acaba de maneira trágica para o nosso herói que, por não encontrar felicidade na vida do morro, trai sua própria classe almejando a vida rejeitada pela canção de Juvêncio.

Embora algumas pesquisas tragam o tema central da peça como sendo a responsabilidade moral do indivíduo, uma vez que o herói dramático estaria posto perante um dilema de ordem ética, o que mais chama a atenção do ponto de vista do assunto é a greve, que é exposta a partir de um arranjo formal dramático, que por vezes falha em função justamente do conteúdo greve.

Essa dinâmica, expressa primordialmente pelas personagens antagônicas pai e filho, nos confunde inclusive na percepção do lugar hierárquico ocupado por cada personagem no que diz respeito a protagonistas e coadjuvantes. Toda obra de arte, verdadeiramente bem cuidada na composição, contém uma hierarquia deste tipo. O escritor confere a seus personagens um “posto” determinado e esta exigência formal é tão intensa que o leitor busca instintivamente a hierarquia até mesmo em obras cuja composição é falha, e fica insatisfeito se o personagem principal for representado, com relação aos outros, de um modo que não corresponda ao “posto” que lhe caberia na composição. Segundo Lukács, este “posto” do protagonista que buscamos instintivamente preencher depende, essencialmente, do seu grau de consciência em face de seu próprio destino, da capacidade de elevar - inclusive no plano da consciência - os elementos pessoais e acidentais do próprio destino a um certo nível de universalidade (Cf. LUKÁCS, 2010, p. 193). Esta compreensão nos leva a perceber portanto que não se trata de um protagonismo de um ou de outro, mas sim de um protagonismo coletivo.

Nesta obra, pela primeira vez no teatro brasileiro, a classe trabalhadora é apresentada como protagonista de um drama. No entanto, assim como acontece na obra de Hauptmann, a forma do drama não é adequada para retratar o coletivo. Apesar de haver um conflito interpessoal envolvendo a traição de um personagem à

sua classe social, a temática social representada pelo coletivo parece ser secundária em relação à forma escolhida para a obra, é o que explica João Roberto Faria:

O tratamento formal dado a *Black-tie* deixa clara a preocupação de Guarnieri em manter no texto a estrutura apoiada na progressão da ação rumo a um ápice tensional, a adoção de personagens-indivíduos e o foco da representação centrado no microcosmo doméstico da personagem central.

A peça realiza, com grande eficácia representativa, a contraposição das motivações individuais e sociais, construindo o conflito entre Tião (o operário que fura a greve) e seu pai (o militante que não abre mão da coerência na luta coletiva), tratando-os como personagens agentes antagonizados entre si. (FARIA, 2013, p. 180)

Dessa maneira o dramaturgo ignora o caráter épico de seu texto e o drama acaba por expulsar a luta de classes da cena, relegando-a a um plano de fundo. Guarnieri, apesar de ainda não ter uma maturidade formal, abre caminho para a tradição do teatro épico no Brasil ao incluir a representação coletiva como um elemento crucial na composição do texto, colocando à prova a forma tradicional do drama (Cf. COSTA, 1993).

É importante salientar que esta oposição/sobreposição entre forma e conteúdo não é necessariamente uma crítica em relação à qualidade do texto ou ao trabalho de Guarnieri. Iná Camargo Costa em *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996), no capítulo *Rumo a um Teatro Não-Dramático*, situa *Eles não Usam Black-Tie* como uma das obras que inaugura o teatro brechtiano no país. Dessa maneira, essas fissuras que iluminam o início do rompimento com a forma dramática tradicional são também o marco de uma nova era no teatro nacional.

Para além disso, a peça é também um marco por trazer a condição do operariado brasileiro como assunto estruturador de um drama. Ao que nos parece Guarnieri tinha também como objetivo chamar a atenção do espectador para as relações de subserviência mediadas pelos favores, como acontece com Tião, e como é o *modus operandi* do neoliberalismo à brasileira.

Embora fosse novidade para o nosso cenário artístico, a pressão imposta pelas relações político econômicas sob a forma da arte literária não era particularidade nacional, é o que destaca Roberto Schwarz, em seu prefácio

intitulado *Uma evolução de formas e seu depoimento histórico ao A Hora do Teatro Épico no Brasil* de Iná Camargo Costa:

(...) a pressão das novas realidades econômicas e operárias sobre a convenção do drama burguês não fazia do Brasil um caso à parte (...) A convergência entre a luta de classes, a crítica à norma canônica do drama e a elaboração de formas de teatro narrativo estava sendo reinventada localmente, bem engrenada com as condições culturais e políticas do momento (SCHWARZ, 1996, p. 13)

Isto é, o drama burguês, para o qual o diálogo entre indivíduos em sua convivência doméstica é o parâmetro para a exposição das relações não leva em consideração o que é imperativo às dimensões decisivas da vida moderna, que são de massa (Cf. SCHWARZ, 1996), não cabendo nas fronteiras da forma dramática a representação desta realidade. A contradição evidenciada pela obra de arte é latente na construção política do país, conforme explica Iná Costa:

A verdade de *Eles não usam black-tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista). A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado (...) E seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil. (COSTA, 1996, p. 39)

Portanto, o embate forma e conteúdo, Tião e Otávio, é também o embate do próprio cenário político brasileiro, de um lado o trabalhador que se doa mais do que deveria ou poderia ao trabalho e por isso acredita em uma necessidade imperativa de transformação do cenário social, e de outro lado o trabalhador que, embora também esteja sujeitado à mesma carga exploratória não consegue ter em seu horizonte uma transformação real. Cooptado pela lógica burguesa ou resignado pela vida pouco abastada, só consegue enxergar nos acordos uma forma para a sobrevivência digna.

Guarnieri aqui como dramaturgo ainda jovem, mas entusiasta das mudanças radicais, concretiza, ainda que de maneira embrionária, uma espécie de inauguração de uma forma teatral que terá como finalidade por excelência dar forma a essas contradições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma diferença clara na maneira como cada uma das peças avança em direção ao épico. Por um lado, em *Os tecelões* percebemos que a narrativa deixa as personagens em segundo plano, uma vez que o foco não está na unidade central, mas na temática, não há aqui um conflito dramático claro que dispute espaço com o tema. Em *Eles não usam black tie* a forma épica é prejudicada pela tentativa de valorizar a narrativa do herói dramático e a supervalorização do ambiente doméstico como cenário principal, justamente por uma exigência da estrutura dramática. Isso nos mostra que, embora a forma do drama esteja sendo subjugada pelo mesmo fator, a temática épica, isso não acontece pelas mesmas vias em ambas as obras.

Outra diferença que chama atenção diz respeito à motivação daqueles que se contrapõem às movimentações. Em *Eles não usam black tie* a questão é apresentada por meio do conflito interpessoal entre pai e filho, o pai que enxerga aquilo como última saída possível e o filho que espera encontrar outras maneiras de se afastar da miséria. Em *Os tecelões* o que há é o cristianismo, não é um conflito interpessoal, é um conflito com a própria ideia, não gera uma contraposição. O medo da repressão não é decisivo em nenhuma das obras, de um lado existe o trabalhador que espera em Deus por justiça e de outro um operário que, persuadido pela ideologia burguesa, acredita que a “mudança de vida” pode acontecer com mais esforço, contatos, ou ainda quem sabe uma espécie de sorte de ficar famoso de uma hora para a outra.

Essa diferença de motivação para a apatia parece cada vez mais se misturar com os efeitos que isso causa na dinâmica da própria vida. Se por um lado na primeira obra analisada aqueles que optam por não participar do movimento são de certa forma “desculpados” ou até compreendidos por seus colegas (muito por conta da motivação cristã que os leva a tal ato), por outro a aderência à ideologia burguesa parece uma negação da própria classe e gera conflitos que muitas vezes afetam em grande parte a vida das personagens, até mesmo a sua estrutura familiar, como é o caso do segundo texto analisado.

A confluência entre o profissional e o pessoal está refletida principalmente nesta insatisfação que as personagens sentem em relação ao trabalho e a suas vidas em geral. A insatisfação com a vida que levam, pensando as relações sociais

e as condições de vida de maneira mais ampla para assim classificar, é fruto das condições materiais e sociais que podem (ou não) serem alcançadas por meio da venda de sua força de trabalho, ou como podemos pensar entendendo essa mistura anteriormente citada, da venda da própria vida.

O que nos parece é haver de fato uma desarticulação progressiva dos movimentos entre uma obra e outra. No primeiro texto, *Os Tecelões*, o operariado aparece esperançoso em provocar mudanças de certa forma significativas por meio das organizações, ou até percebem que as opções são escassas, isto é, divididas entre a entrega total à possibilidade de transformação por meio da greve ou a espera pela justiça divina, no entanto essa esperança parece se diluir com o passar do tempo, ou melhor, com a expansão do sistema capitalista.

É importante observarmos que, mesmo quando bem estruturada e com participação massiva, a greve não surte grande efeito, o efeito é tão pouco significativo que nem sequer é exposto de fato a nós ao final de nenhuma das duas obras, e a situação parece se agravar, uma vez que a classe trabalhadora já se mostra bastante dividida e com perspectivas diferentes em *Eles não usam Black tie*.

Esse movimento entre as obras nos parece dar a ver o movimento da própria história. Sendo o trabalho explorado a própria atividade vital do operário, a existência de uma classe que nada possui se não a capacidade de trabalho é uma condição prévia e necessária do capital. Ao longo da história essas relações, apesar de mantidas, têm assumido novas formas, e o acesso aos prazeres sociais parecem, em primeiro olhar, estarem compartilhados com a classe trabalhadora, em especial ao olharmos a classe média por exemplo que, apesar de não ser burguesa, causa certa inquietação, mas o que de fato tem acontecido é a multiplicação destes prazeres para a classe capitalista, permitindo um acesso “maior” do operário, mas que não teve de fato crescimento, se comparado ao acesso burguês. O que as obras e a distância histórica entre elas parece salientar é que, embora as greves possam impor limites dentro dos parâmetros da exploração do momento, não estão em condições de suprimir a própria exploração.

Isso não acontece por acaso, a burguesia é uma classe particular que tem a pretensão de ser a história, a sua forma de estado, família e história são as formas únicas e principais, dessa maneira, sua ideologia é difundida não apenas como instrumento de manutenção de si mesma, mas tem uma função clara de garantir e reproduzir as relações que estão na base do domínio de uma classe sobre a outra.

Pensando nisso, as obras parecem também, intencionalmente ou não, apontar para a imprescindibilidade de mudança radical. Embora uma ditadura prática do proletariado pareça ser uma contradição em termos, não é, basta entender que na sociabilidade burguesa você tem uma ditadura do capital, porque o capital é quem dita as relações sociais, de contrato e consciência, já que a base material determina a consciência, colocar uma hegemonia de formas não capitalistas e desalienação progressiva das sociedades, aí está a alma da ditadura do proletariado. Ela transcende a ideia de imposição da vontade da maioria já que trabalha com a ideia de emancipação humana.

É certo que “Colocamo-nos frente a uma obra da mesma maneira que nos posicionamos frente ao mundo: lemos a obra e o mundo a partir de valores. Não há como descartá-los” (BASTOS, 2011, pp. 124-125), por isso a importância dos elementos aqui discutidos e analisados que parecem concordar com o argumento exposto acima. Dito isso, fica ainda mais evidente, após o percurso traçado, que existe a necessidade de fundirmos texto e contexto para compreendermos a obra de arte em sua totalidade, contemplando uma interpretação dialeticamente íntegra, onde “tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo” (CANDIDO, 2006, p. 14).

Entendemos, pois, que podemos olhar para a obra de arte “de duas formas redutoras de leitura: da leitura formalista, que reduz a obra a um sistema fechado em si mesmo; e da leitura sociológica, que reduz a obra a uma expressão de condições histórico-sociais tomadas como externas à obra” (BASTOS, 2011, p. 127).

Tentando nos afastar de ambas, compreendemos que formas estéticas são historicamente determinadas pelo tipo de conteúdo que tem de incorporar; são alteradas, transformadas, destruídas e revolucionadas à medida que o próprio conteúdo muda. Nesse sentido, o conteúdo é anterior à forma, tal como, para o marxismo, são as transformações no conteúdo material de uma sociedade, o seu modo de produção, que determinam as formas da superestrutura (Cf. EAGLETON, 1976, p. 37). Compreendemos, portanto, que a greve, elemento externo analisado em sua materialização no interno, importa, para as narrativas aqui estudadas, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel

insubstituível na constituição da estrutura literária, desempenhando um papel estético crucial.

O que acontece, como percebemos ao longo do trabalho, é que a greve é o fio condutor da problemática imposta ao drama nas duas obras literárias. Isto posto, a conclusão a que podemos chegar guarda concordância com Peter Szondi, quando nos diz que forma dramática baseia-se na relação intersubjetiva e a temática do drama é constituída pelos conflitos que aquela relação permite desenvolver. (Cf. SZONDI, 2011, p. 139). Neste caso, a relação intersubjetiva como um todo é tematicamente deslocada e fica claro que esta temática coletiva é, necessariamente, eminentemente épica, isto é, não suporta a forma dramática burguesa de representação individual.

O teatro épico por sua vez interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento típico de significação histórico-social, ou seja, nada melhor que as relações de trabalho sendo expostas por um coletivo para atender às necessidades desta forma, que

Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos. O interesse do teatro épico é, por conseguinte, eminentemente prático. O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo susceptível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar. (BRECHT, 1978, p. 185)

A possibilidade de modificação é outro elemento crucial para a seleção de qual forma poderia dar conta deste assunto. Se falarmos, por exemplo, de Tião e Otávio, perceberemos que o nosso herói dramático chega a parecer resignado frente aos problemas enfrentados por sua classe, ao passo que seu pai parece ser o personagem perfeito do ponto de vista épico, uma vez que encara com olhar de transformação a realidade a sua volta.

Em suas soluções para a resolução dos problemas enfrentados pelo drama, Peter Szondi traz uma série de oposições de características entre uma e outra forma teatral, expressas por Brecht, que podem nos ajudar a elucidar algumas questões⁵. Ao analisarmos percebemos que muitas delas já foram expostas ao longo das análises literárias feitas anteriormente, dentre elas podemos destacar a necessidade de tomada de partido frente ao mundo e a busca pela transformação social, conforme destacamos acima. Esta busca, refletida na construção das personagens se deve a um trabalho minucioso do autor, posto que

Este tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham.

O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer. (BRECHT, 1978, p. 54)

Isso não significa que ambos os autores estivessem no auge do amadurecimento de sua escrita, o que vimos inclusive é justamente o contrário, mas a representação de conteúdos específicos força a aderir, em certa medida, a esta forma e, portanto, um profundo interesse pela dinâmica social.

Esse interesse não significa, porém, que a arte deve prestar serviço panfletário, mas sim que o engajamento do artista é uma questão que requer ponderação. Em seu texto *Marxismo e Crítica Literária*, Eagleton elenca duas diferentes formas de pensar a arte. A primeira forma apresentada defende que a literatura deveria se apresentar de maneira declaradamente partidária, como “Uma literatura ampla, multiforme e variada, inseparavelmente ligada ao movimento operário” (EAGLETON, 1976, p. 56), sendo estas ideias presentes no pensamento de Trotsky e Lênin. No entanto, a segunda forma apresentada se contrapõe à primeira, na medida em que Eagleton pensa uma literatura que não tem por pretensão ser

⁵ BRECHT, "Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", em *Gesammelte Werke*, Londres, 1938, vol. I, pp. 153-4, apud SZONDI, 2011, p. 134.

abertamente partidária, mesmo não vendo problema em uma “tendência” política declarada. Para ele, “A tendência política deve surgir discretamente das situações dramatizadas; só desta forma indireta a ficção revolucionária poderia atuar com eficácia sobre a consciência burguesa de seus eleitores.” (EAGLETON, 1976, p. 62)

Isso não significa, porém, que autores politicamente engajados sempre irão produzir textos também engajados, tampouco o contrário. Se faz necessário também que não esqueçamos do “princípio da contradição”: para Marx e Engels, (...) as ideias políticas de um autor podem estar em oposição àquilo que sua obra objetivamente revela (Cf. EAGLETON, 1976, p. 75), o que não resulta em uma impossibilidade de uma literatura engajada, visto que a forma literária é entendida, segundo os preceitos marxistas, como algo que tem em sua base constitutiva o social, sendo, portanto, política. A maneira como o engajamento será realizado na obra é o que definirá sua importância, conforme nos lembra Lukács:

É indispensável em toda grande arte, representar os personagens no conjunto de relações que os liga, por toda parte, à realidade social e a seus grandes problemas. Quanto mais profundamente estas relações forem percebidas, quanto mais múltiplas forem as ligações evidenciadas, tão mais importante se tornará a obra de arte. (LUKÁCS, 2010, p. 188)

Ao falar da grandeza da obra de arte poderíamos também tratar da grandeza do conteúdo, já que o imperativo do conteúdo greve força a forma em direção ao épico e também não permite passar despercebidas as contradições do próprio sistema. Ao tratar da classe trabalhadora o texto teatral declara a necessidade de que superemos o capitalismo, tendo no horizonte uma transformação radical que não pode ser mediada por acordos, entendendo que “não há um só instante que não carregue consigo sua chance revolucionária – ela apenas precisa ser definida como uma chance específica, ou seja, como chance de uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova” (BENJAMIN, 2005, p. 134). Precisamos ir além dos questionamentos a respeito da sociedade que queremos, e nos perguntar, como propõe Zizek (2012) se estamos de fato dispostos a abrir mão da vida como conhecemos hoje e do conforto que, por mais questionável que seja, nos apegamos como a única possibilidade de realização social.

Para Marx, as revoluções são a locomotiva da história universal. Talvez as revoluções sejam o gesto de acionar o freio de emergência por parte do gênero humano que viaja neste comboio (BENJAMIN, 2010, p. 154). Mas a prerrogativa para que o freio seja acionado é o reconhecimento da situação emergencial, o diálogo com a classe trabalhadora em oposição à constante conciliação com a classe burguesa, e a ideia radical de que é impossível que continuemos a conviver com a barbárie, e que para tal, não há outra alternativa que não a radicalização da práxis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo 2018.

BASTOS, Hermenegildo. *Dialética: por quê? para quê?* In: BASTOS, Hermenegildo ; ARAÚJO, Adriana (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2011, pp. 123-148.

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179949/mod_resource/content/1/ESTUDOS%20SOBRE%20TEATRO.pdf

CANDIDO, Antonio. A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária. *Revista de história*, v. 50, n. 100, p. 787-800, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COSTA, Iná Camargo. Transições. *Literatura e Sociedade*, v. 16, n. 15, p. 14-41, 2011.

COSTA, Iná Camargo. A crise do drama em Eles não usam Black Tie: uma questão de classe. *Discurso*, n. 20, p. 147-156, 1993.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2010.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: Boitempo, 2010.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Ed.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. Edições SESC SP, 2013.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black tie*, 1958. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5012806/mod_resource/content/2/ELES%20N%C3%83O%20USAM%20BLACK-TIE%20-%20GUARNIERI.pdf

HAUPTMANN, Gerhart. *Os tecelões*. Tradução de Marion Fleischer e Ruth Duprat. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LÊNIN, Vladimir. *Sobre as greves*. Tradução de Armênio Guedes, Zuleika Alambert e Luís Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1961, pp. 39-4. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1899/mes/greves.htm>

LOSOVSKI, A. *Marx e os sindicatos. O marxismo revolucionário e o movimento sindical*. São Paulo: Anita Garibaldi, s/d. Parcialmente disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/losovski/ano/marx/08.htm#tr1>.

LUKÁCS, Gyorgy, *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUXEMBURGO, Rosa. *Greve de Massas, Partido e Sindicatos*. [S.l.: s.n.], 1906. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/luxemburgo/1906/mes/40.pdf>

MARX, Karl, *Excerto de Miséria da Filosofia* In: MARX, Karl. *A Miséria Filosofia*. Tradução de José Paulo Netto. São Paulo, Global, 1985.

MARX, K. Glosas críticas marginais ao artigo “O rei da Prússia e a reforma social”, de um prussiano. In Marx, K., & Engels, F. *Obras escolhidas* (Vol. 1, pp. 3-11). São Paulo: Alfa-Ômega, 1985.

MARX, Karl, *Trabalho assalariado e capital & Salário, preço e lucro*. 2º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

PROUDHON, P. *Sobre a greve*. São Paulo: Ed. Imaginário, 2003.

ROSENFELD, Anatol. O teatro como instrumento didático. *O teatro épico*. Coleção debates, nº 193. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

ZIZEK, Slavoj. *O ano em que sonhamos perigosamente*. Tradução: Rogério Bettoni. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2012.