

QUESTÕES ACERCA DE ABÍLIO PEREIRA DE ALMEIDA

Gabriela Soares ÜBER

Orientadora: Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão

RESUMO: O presente trabalho consiste em uma breve análise da obra e numa apresentação do escritor paulista Abílio Pereira de Almeida, pouco mencionado pela crítica atual, mas de grande importância para a consolidação do teatro brasileiro e muito afamado em sua época. Pretende-se abordar algumas questões biográficas do autor e levantar sua importância artística, além da análise de sua obra com relação ao conteúdo e gênero.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; teatro paulista; Abílio Pereira de Almeida; 1940-1980.

A spectos histórico-teatrais:

Abílio Pereira de Almeida foi diretor, autor e ator de teatro e cinema brasileiros, além de reconhecido advogado. Seu nome está diretamente ligado ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) por ser um de seus fundadores, e por ter exercido durante dez anos a função de primeiro secretário e também de diretor artístico, em 1957. Sobre o TBC, Décio de Almeida Prado, oito anos após a sua fundação, comenta:

A história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem 8 anos de idade, precisamente a idade do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores.¹

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

¹ PRADO, D. A. 1980, p.185.

grupo e declarava, em depoimentos, que sua obra era baseada em sua própria experiência de vida e de palco, não se considerando de maneira alguma um erudito. Como consequência disso suas peças eram mais simples e pouco eruditas, o que desencadeava uma crítica negativa a elas, em contraste com outras que estavam sendo realizadas na mesma época pelos autores da EAD; grandes críticos como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi consideravam suas peças demasiadamente leves, pouco engajadas e muito parecidas entre si. Contudo, Abílio Pereira de Almeida declarava preferir o sucesso de público ao sucesso de crítica:

(...) em geral, os críticos malhavam todas as minhas peças. Então eu achava que, como as minhas peças faziam mesmo muito sucesso, modéstia à parte, e os críticos eram impiedosos, a opinião da crítica, em matéria de teatro, estava dissociada do gosto do público. Mas como eu estava fazendo sucesso, pouco ligava para a crítica, quer dizer, a crítica é que estava dissociada, azar o dela, não é?²

O mesmo grupo que fundara o TBC, por ideia e patrocínio principal de Franco Zampari, fundou posteriormente a companhia cinematográfica Vera Cruz; as duas companhias estavam tão ligadas por seus organizadores, intérpretes, etc, que chegavam a se misturar uma com a outra em questões financeiras, não se sabendo qual era o lucro individual de cada uma, ou qual ocasionava maior prejuízo. Muitas peças representadas no TBC foram transpostas para o cinema e comumente eram os mesmos atores que as encenavam, com seus respectivos papéis. Contudo, muitos atores aclamados do TBC desejavam permanecer unicamente no meio teatral, causando sua ruptura com o grupo, uma das consequências que levou ao declínio do TBC.

Abílio Pereira de Almeida, nome pouco estudado pelos pesquisadores de teatro, foi uma figura de extrema importância para a consolidação do teatro brasileiro moderno, por estabelecer, juntamente com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), um público assíduo a um teatro que se diferenciava, pelas qualidades de texto e de encenação, das comédias de costumes e revistas, gêneros que vigoraram nos palcos brasileiros até meados do século XX. Com a criação do TBC, no qual eram apresentadas peças de qualidade textual e cênica, com uma grande equipe de produção, houve essa constância de público até então não existente no país, porém composto unicamente da camada financeiramente superior, devido ao elevado custo dos ingressos (necessário para cobrir a infraestrutura), que vinha de várias cidades do interior de São Paulo para assistir aos espetáculos.

O TBC logo assumiu um modelo interessante. Nada do que produziu foi inédito, revolucionário, no sentido de criar novas trilhas. O que fez foi buscar os modelos que haviam sido propostos pelos amadores na sua ânsia de renovação. (...) O TBC demonstrou que aquilo que os amadores estavam propondo tinha espaço, público e receptividade naquele momento. [...] Mudou-se a relação entre a burguesia e o teatro.³

² ALMEIDA, A. P. In *Depoimentos V*. 1981, p.17.

³ GUZIK, A. 1994, p.196.

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

Santa Marta Fabril S.A., de Abílio Pereira de Almeida, foi nosso maior êxito de bilheteria, trazendo ao TBC de São Paulo um público de 45 mil pessoas, quando o comparecimento habitual é de 25 mil, por espetáculo. Mas Abílio é uma exceção entre os autores nacionais. Nenhuma outra peça brasileira deu resultado financeiro e as perdas variam entre 150 a 200 mil cruzeiros. Por isso apresentamos poucos textos nacionais.⁴

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

Além de seu nome estar estreitamente ligado ao TBC, alguns artistas exaltados pela crítica até hoje contribuíram para que seu teatro alcançasse enorme êxito. A atriz Cacilda Becker atuou em algumas de suas peças com papéis centrais (*A Mulher do Próximo*, *Paiol Velho* e *Em Moeda Corrente no País*) e Dercy Gonçalves não só atuou em algumas peças, mas chegou mesmo a dirigir uma delas (*Dona Violante Miranda*), que havia sido dedicada a ela pelo autor. A peça *Paiol Velho*, além de contar com a atuação de Cacilda Becker, foi dirigida por Ziembinski:

Paiol Velho marca (...) o primeiro grande trabalho de direção no TBC do ator e diretor polonês Ziembinski, que fora contratado por Franco Zampari depois de ter dirigido vários espetáculos teatrais no Rio de Janeiro, inclusive a célebre montagem, em 1943, da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.⁵

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

Algumas peças e temáticas centrais:

Santa Marta Fabril S.A. foi a peça de maior sucesso de público de Abílio Pereira de Almeida, tendo sido a única publicada ainda em vida do autor, sob sua supervisão. A crítica da época fez muitos comentários acerca desta peça, considerada a mais polêmica do autor, pois ocasionou uma forte oposição por parte do público, composto principalmente de aristocratas paulistas. Este julgou que o autor posicionava-se contra os paulistas constitucionalistas. Isto porque o enredo foca-se em uma família de “quatrocentões”⁶, que apoiou a Revolução Constitucionalista de 1932, mas que abdica de sua posição política

⁴ PRADO, D. A. 1980, p.162.

⁵ SIQUEIRA, S. 2002, p.56.

⁶ Paulistas de 400 anos, termo atribuído à aristocracia paulista cujo sobrenome é tradicional de São Paulo.

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

TONICO: Isto é argumento de adesista! Aderir para o bem de São Paulo. Eu sei! Nessa eu não vou! Sou contra! Sou contra... Vamos, Vera.
Tonico vai saindo com Vera; chega mesmo a sair. Vera é que se atrasa, hesitante. Tudo isso durante a seguinte fala:
CLÁUDIO: E há ainda um quarto motivo para recebê-lo: o doutor Acrísio Vivanti está em condições de salvar a Santa Marta Fabril, por via de um empréstimo na Caixa Econômica Federal.
Silêncio geral. Todos olham, ora para Cláudio, ora para o local onde saiu Tonico. Este voltou à cena, meio embasbacado.
TONICO: Hein? O que é que você disse? [...] Por quê não disse logo o que era? [...]
VERA: Pois vamos fazer tudo para o bem de São Paulo, não é, Tonico?
TONICO: Pois que seja para o bem de São Paulo.⁷

Apesar da revolta do público, que, em sua maioria, encarou o enredo da peça como uma crítica à aristocracia paulista e à Revolução Constitucionalista, Abílio Pereira de Almeida declarou ter escrito a peça para criticar os “vira-casacas” – pois grande parte da aristocracia paulista estava aderindo ao governo – e não a revolução. Vale salientar que o próprio Abílio Pereira de Almeida pertencia à linhagem de paulistas de 400 anos.

(...) quando escrevi *Santa Marta Fabril*, eu era profundamente antigetulista (...) E vi São Paulo todo aderir ao governo central depois da revolução de 32. Eu servi na revolução com corpo e alma, com o mesmo entusiasmo que levou São Paulo nessa revolução.⁸

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

(...) no TBC prevaleceram as variações em torno da estética realista. Havia, pois, uma clara aposta em textos que aproximavam palco e cotidiano. Textos que dialogavam com uma cidade de São Paulo que crescia aceleradamente (...)⁹

⁷ ALMEIDA, A. P. *Santa Marta Fabril S.A.*, p.46.

⁸ ALMEIDA, A. P. In *Depoimentos V.* 1981, p.20.

⁹ ARANTES, L. H. M. 2001, p.51.

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

É uma pecinha, sejamos francos, essa peça que eu escrevi em 46 e que foi minha peça de estreia. Era uma peça de costumes sobre o jogo da moda, que era o pif-paf, e mostrava a deterioração social em que se vivia, em função de que esse jogo era a causa e consequência ao mesmo tempo. Mas essa peça fez um grande sucesso.¹⁰

Podemos perceber, a partir dos comentários transcritos até aqui e de suas peças já comentadas, que o autor utiliza o teatro para retratar os costumes da sociedade que lhe desagradam, como o adesismo ao governo novo e a depravação das jogatinas. Abílio Pereira de Almeida realiza, com isso, uma crítica à classe social da qual ele mesmo fazia parte. O autor frequentava os clubes e as mesas de jogos, conhecia intimamente as pessoas da elite paulistana, assim, podia representá-las no palco de maneira realista. Percebe-se então um teor moralista em suas peças, uma tentativa de crítica social ao apontar o que há de errado, porém sem que haja uma postura engajada numa busca por mudanças, não se aproximando de um teatro de militância; a função da obra do autor parece ser mais retratar a sociedade em meio a seus problemas, sem uma condenação explícita que a insulte.

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

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

Vê-se que a grã-fina é uma questão de forma e não de conteúdo. A noção é social, e não moral, pois há corrupção interna. Preocupam-se com a defesa da segurança, garantida pelo patrimônio, símbolo de berço e do passado familiar. Nesta medida, exercem um grande domínio sobre os outros e sobre si mesmas, através da frieza que as impede de perderem a cabeça e a classe, do cálculo que as permite manobrar, dirigir, e da determinação que as faz mulheres de ação.¹¹

¹⁰ ALMEIDA, A. P. In *Depoimentos* V. 1981, p.12.

¹¹ FESTER, A. C. R. 1985, p.137.

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

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

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

MARILÚ: Falar, falam mesmo. Até se a gente vai à igreja. Helô também é muito firme. Ponho a mão no fogo...¹²

Enquanto fazem esse tipo de comentário, os pais agem exatamente como os jovens, sem que nenhum dos lados tenha consciência da promiscuidade do outro, já que também os jovens não sabem que os pais têm amantes. Os adultos passam o tempo em orgias:

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

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

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

RENATA: Quando você toma juízo, homem?

FERREIRA: Juízo? Que é isso? Quem é que tem juízo aqui? (...)

As rubricas dão indicação precisa do ambiente decaído:

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

¹² ALMEIDA, A. P. *Rua São Luiz*, 27-8º, p.36.

*Nando vai sair, dando um último olhar ao ambiente, quando surge Renata [mãe de Nando], vinda do quarto, cabelos despenteados, blusa bem aberta e fora da calça, espreguiçando-se, bocejando. Tremendo choque de Nando.*¹³

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

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

Marilú levanta um pouco o busto, sonolenta.

MARILÚ: Ahn!!?

RENATA: Helô morreu!

MARILÚ: (*levantando-se um pouco mais*) Morreu?! Primeiro de abril!

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

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

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

É contra o poder jovem. Eu me insurjo, crio uma polêmica contra o poder jovem. A motivação dessa peça é muito parcial, confesso aqui de público, porque eu me lembro que os jovens do meu tempo não tinham vez. Eu fui educado dentro daquele sistema de que criança não fala na mesa (...).¹⁴

¹³ Idem, pp.58, 88 e 90.

¹⁴ ALMEIDA, A. P. In *Depoimentos V.* 1981, p.21.

A respeito do gênero:

Inexiste uma preocupação por parte do autor ou dos críticos em tentar explicar a que gênero pertencem as peças de Abílio Pereira de Almeida; há menções gerais nas quais chamam-nas de comédias, ou comédias de costumes, sem que ninguém se atenha a explicar o porquê desta nomenclatura, muitas vezes falha. Décio de Almeida Prado utiliza a classificação de comédia, mas ressalta um desvio do gênero:

Abílio Pereira de Almeida (1906-1972) encarava por outro ângulo as modificações que ao mesmo tempo se operavam em São Paulo. Do meio para o fim as suas comédias tendiam a cair no dramalhão, à medida que o observador de costumes cedia lugar a um feroz e limitado moralista. [...] ambiguidade dessa dramaturgia alegre por fora e amarga por dentro, que saciava duplamente o público, tanto a exibir quanto a condenar o vício.¹⁵

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

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

Passemos à sociedade. Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos abster-nos de tratá-la como um ser vivo. Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social. Ora, essa ideia se forma logo que percebemos o que há de inerte, de pronto, de confeccionado enfim, na superfície da sociedade viva.¹⁶

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

Outro aspecto característico da comédia é seu fim moralizante. [...] Apontar as falhas estruturais e circunstanciais da sociedade ridicularizando as inconseqüências e incongruências, as contradições e os absurdos com que o homem é obrigado a conviver é uma forma de estimular a correção das deficiências individuais e sociais.¹⁷

¹⁵ PRADO, D. A. 1996, p.55. Grifo meu.

¹⁶ BERGSON. 1991, p.33.

¹⁷ D'ONOFRIO, S. 2007, p.309.

Nas peças estudadas aqui, não há a “correção das deficiências individuais e sociais” nem por parte dos personagens, nem por parte do público em geral; estes assistiam as peças e continuavam a cometer os mesmos erros, segundo depoimento do autor. E os personagens, apresentam apenas a insistência involuntária de permanecer também no erro, por apatia. Muitas vezes a comédia é utilizada para criticar de forma irônica e satírica a sociedade, numa tentativa de provocar o público e fazê-lo enxergar seus erros. Essa característica vem da comédia tradicional, cujo exemplo máximo no Ocidente é Molière, autor lido por Abílio Pereira de Almeida, que, inclusive, atuou na encenação *O Avaro*.

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

(...) é a partir da revolução estética promovida pelo Romantismo que a dramaturgia realiza a síntese do trágico e do cômico. (...) O drama burguês passa a substituir a tragédia e a comédia, combinando os princípios estruturais e ideológicos dos dois gêneros, antes separados. (...) Por isso, a partir do Romantismo, a rigor, não se pode falar mais de comediógrafos ou de escritores de tragédias, mas apenas de dramaturgos, isto é, escritores de ‘dramas’ (...)¹⁸

Assim, é mais adequado denominar as peças do autor simplesmente de drama, sem que haja extremismo para o cômico ou o trágico, principalmente porque os textos, a despeito de sua estrutura cômica, apresentam, conforme vimos, temas sérios, que impedem uma classificação segura no gênero da comédia.

Referências

- ALMEIDA, A. P. *Pif-Paf*. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho.
_____. *A Mulher do Próximo*. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho.
_____. *Santa Marta Fabril S.A*. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho.
_____. *Paol Velho*. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho.
_____. *Rua São Luiz, 27-8º*. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho.
_____. *Moral em Concordata*. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho.
_____. *Os Donos da Verdade*. Cópia de um dos manuscritos do autor, digitada por seu filho.
_____. (1981). In *Depoimentos V*, Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro.
- ARANTES, L. H. M. (2001). *Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, Annablume/Fapesp, São Paulo.
- BERGSON, H. (1991). *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*, Relógio D'Água, Lisboa.
- D'ONOFRIO, S. (2007). “Teoria do drama” in *Forma e sentido do texto literário*, Editora Ática, São Paulo.
- FARIA, J. R. (2001). *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. Perspectiva, São Paulo.
- FESTER, A. C. R. (1985). *Em Moral Corrente no País (Estudo sobre o Teatro de Abílio Pereira de Almeida)*, Tese de mestrado (FFLCH/USP).

¹⁸ Idem, pp.310-311.

GUZIK, A. (1994). "O Teatro Brasileiro de Comédia" in BRANDÃO, Tânia (org.). *O Teatro através da História*, CCBB/Entrurage, Rio de Janeiro.

PRADO, D. A. (1996). *O Teatro Brasileiro Moderno*, Perspectiva, São Paulo.

_____.(1980). "Sobre o Teatro Brasileiro de Comédia" in Revista Dionysos, SNT/MEC, Rio de Janeiro, n°25.

SIQUEIRA, S. (2002) *Abílio Pereira de Almeida, seu tempo e sua obra – revisão de uma dramaturgia*, Fundação Vitae, São Paulo.