

O(s) lugar(es) dos oprimidos no teatro brasileiro¹

Mariana Rosell²

OLIVEIRA, Marina de. **Os miseráveis entram em cena: Brasil, 1950-1970**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Em seu livro, Marina de Oliveira se propõe a investigar como os miseráveis foram representados no teatro brasileiro do período entre as décadas de 1950 e 1970, pautando-se por questões como a falta de posses e de condições dignas de existência, a violência a que esse grupo está submetido, as suas estratégias de sobrevivência e sua relação com outros grupos sociais. Publicado em 2016 pela editora paulista Perspectiva, o livro consiste numa ampliação da tese de doutoramento em Teoria Literária, obtida pela autora em 2010 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Se em sua tese Oliveira se debruçou apenas sobre peças dos anos 1950 e 1960, no livro incluiu também a análise de duas peças dos anos 1970: *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes) e *O abajur lilás* (Plínio Marcos), ambas de 1975. Tal alargamento ampliou seu escopo documental, que, na tese, consistia nas seguintes peças: *Orfeu da Conceição* (Vinicius de Moraes, 1954), *O auto da compadecida* (Ariano Suassuna, 1955), *Morte e vida severina* (João Cabral de Melo Neto, 1956), *Vereda da Salvação* (Jorge de Andrade, 1957), *Pedro Mico* (Antonio Callado, 1957), *Quarto de*

¹ Recebido em 23/04/17 e aprovado em 05/10/17.

² Mestra em História Social (2018) pela FFLCH/USP, sob a orientação do prof. Dr. Marcos Napolitano e com financiamento da FAPESP. Desenvolve pesquisas relacionadas às interfaces entre história, teatro e política. Contato: rosell.mariana@gmail.com.

empregada (Roberto Freire, 1958), *Gimba* (Gianfrancesco Guarnieri, 1959) e *A invasão* (Dias Gomes, 1962), sendo o critério principal de seleção das peças o protagonismo assumido por representantes do grupo dos miseráveis.

Por miseráveis, a autora entende aqueles indivíduos muito pobres, excluídos e marginalizados socialmente, que estão na base da pirâmide social apresentada pelo sociólogo Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995), que se estrutura da seguinte maneira: 1) dominantes; 2) intermediários; 3) subalternos e 4) oprimidos. Os miseráveis são os destituídos de qualquer posse como, por exemplo, os “boias-frias, os enxadeiros, os pedreiros, os empregados da limpeza, as empregadas domésticas, as prostitutas pobres, os delinquentes, os biscateiros, os mendigos, etc.” (OLIVEIRA, 2016, p. 8).

Outras referências teóricas importantes para o trabalho de Oliveira são o antropólogo Roberto DaMatta e a socióloga Heleieth Saffioti. Note-se, portanto, que a pesquisa está embasada em matrizes teóricas de diferentes naturezas, que vão além da teoria literária, da qual incorpora as reflexões de Edward Said, discutindo também questões concernentes às Ciências Sociais e outras áreas das humanidades, como história e arquitetura³.

É importante ressaltar que, como destaca João Roberto de Faria no prefácio, o trabalho de Oliveira se insere num campo de pesquisa ainda lacunar, especialmente quando se pensa o recorte feito pela autora, de análise do protagonismo dos oprimidos. Condição adensada pelo fato de que, apesar de incluir em seu primeiro recorte a década de 1960, Oliveira analisou uma única peça escrita nesse período, deixando de fora da tese todo o teatro produzido após o golpe de 1964, abordado somente no livro e já

³ Além dos trabalhos de outros sociólogos, como Pierre Bourdieu, e antropólogos, como Alain Gheerbrant e Jean Chevalier, Oliveira também se pauta em trabalhos de historiadores, como Isabel Guillen, pessoas ligadas ao mundo do teatro, como os críticos Yan Michalski, Sábado Magaldi e Décio de Almeida Prado e o artista Abdias do Nascimento, e arquitetos, como Francisco Veríssimo e William Bittar.

num período avançado, quando o regime militar já completara mais de dez anos. Peças consagradas do processo de politização do teatro brasileiro também estão de fora, provavelmente por terem se debruçado, majoritariamente, sobre a vida da classe operária.

Contudo, o escopo do trabalho denota que a tendência de trazer para o centro dos palcos personagens marginalizados social e dramaturgicamente não foi privilégio do teatro considerado engajado. Oliveira nos mostra que a representação da realidade dos miseráveis se deu através da obra de autores de diferentes origens e filiações políticas, desde artistas mais próximos às tendências de esquerda, como Gianfrancesco Guarnieri e Roberto Freire, até artistas vinculados com as tradições populares e regionais, como Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto.

Sua análise está organizada de maneira comparada entre peças divididas em subgrupos de acordo com o espaço geográfico em que se desenrolam: campo e cidade, este, por sua vez, subdividido entre periferia e centro. Do total de cinco capítulos que compõem o livro, os três intermediários estão respectivamente dedicados à análise das peças que representam esses três grupos.

A grande questão que perpassa as três peças concernentes ao mundo rural (*O auto da compadecida*, *Morte e vida severina* e *Vereda da salvação*) é a não posse da terra, que implica nas demais dificuldades de sobrevivência encontradas pelos personagens, como a falta de trabalho e de condições de sustento que, por sua vez, levam ao abandono de seu local de origem e/ou à submissão à violência, e a relação com a religiosidade. Tais temas, que também são discutidos neste capítulo, estão subjugados, porém, à temática do latifúndio, cujo questionamento estava muito em voga no período de escrita das peças.

No mundo da periferia, a autora agrupa quatro peças subdivididas de acordo com a condição de seus protagonistas: *Orfeu da conceição* e *Gota d'água*, protagonizadas por “malandros poetas” cujas companheiras são trabalhadoras ligadas ao mundo dos afazeres domésticos, e *Pedro Mico* e *Gimba*, protagonizadas por “malandros bandidos” cujas companheiras são trabalhadoras ligadas à prostituição. O que se assemelha em todas elas é a

construção estereotipada dos personagens, a violência de gênero e a falta de profundidade na abordagem da questão negra, materializada no tratamento superficial dos cultos de origem africana. Também aqui se trabalha a dicotomia entre o morro e a cidade, o deslocamento dos moradores da periferia para a metrópole e as distintas abordagens do “outro mundo”, o sobrenatural.

A condição dos excluídos nos centros urbanos é analisada a partir de *Quarto de empregada*, *A invasão* e *O abajur lilás*, com ênfase na aparente contradição entre a claustrofobia dos ambientes diminutos em que os personagens estão enclausurados e a ausência do sentimento de pertencimento deles em relação aos ambientes que ocupam. Para a autora, isso se dá em razão de uma confusão entre o espaço de trabalho e o espaço do lar dos personagens que trabalham e dormem no mesmo lugar ou dividem seu espaço com pessoas que não constituem seu núcleo familiar, não podendo haver, portanto, uma diferenciação nítida entre os espaços público e privado.

Ao final das análises, a autora sintetiza os modelos de atuação dos diferentes grupos de miseráveis representados, agrupando-os em estacionários ou migrantes. Ela assim os define:

[...] a principal característica do grupo dos *estacionários* é que ele não representa uma ameaça aos demais setores da sociedade, mas, ao contrário, tende a realizar tarefas necessárias à manutenção do *status quo*. A turma dos *migrantes*, em oposição, é perturbadora da ordem, espécie de escória da sociedade, sempre a apontar os equívocos e as injustiças sociais (OLIVEIRA, 2016, p. 119).

Para a autora, os dois grupos se distinguem, basicamente, por serem ou não aceitos pela sociedade de acordo com a ameaça que representam para o *status quo*. Segundo Oliveira, os estacionários são aqueles que exercem algum tipo de atividade fixa e/ou legal, e os migrantes aqueles que precisam abandonar seus locais de origem ou fugir e se esconder. Oliveira também reconhece em todas

as peças a regência do código da rua sobre a vida dos personagens, mesmo quando eles estão em ambientes supostamente privados; a condição subalterna da mulher; a ausência de representação de personagens homossexuais. Outro elemento presente em maior ou menor grau é a denúncia social que, embora apareça de diferentes maneiras e seja, em algumas peças, justificada, não deixa de ser uma constante.

É importante dizer que a autora alerta o leitor que seu trabalho se concentra na análise da dramaturgia das peças, ou seja, no texto dramático que baseou as montagens. Contudo, o trabalho carece de uma maior reflexão sobre as diferenças entre dramaturgia e encenação e sobre o percurso, muitas vezes controverso, que há da escrita à montagem. Isso porque, em determinados momentos, questões relacionadas à encenação são consideradas por Oliveira a fim de destacar determinada condição necessária à reiteração de seus argumentos.

A confusão entre encenação e dramaturgia é bastante comum no processo da análise teatral, fazendo-se necessário atentar sobre a especificidade de cada um dos conceitos. Segundo Patrice Pavis, após mudanças na definição do termo ao longo dos séculos, atualmente a *dramaturgia* é entendida como a atividade do dramaturgo, o “conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (PAVIS, 2011, p. 113) com base nas instruções e sugestões apontadas pelo dramaturgo no texto dramático. A *encenação*, por sua vez, consiste no “arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática” (André Veinstein, *apud* PAVIS, 2011, p. 122).

Em virtude da efemeridade da encenação, a qual o pesquisador consegue acessar somente através de vestígios (cf. BRANDÃO, 2009), é fundamental que o pesquisador esteja atento a essas diferenciações entre escrita dramaturgical e escrita cênica, a fim de evitar a possível confusão entre os elementos a serem analisados. Quando nos debruçamos sobre o texto dramático, que é de mais fácil acesso, especialmente quando circula em edição impressa em livro, devemos nos ater às suas características,

desconsiderando aspectos específicos de determinada encenação como elementos de análise.

Vale apontar também que, segundo a autora, *Gota d'água* e *Orfeu da Conceição* são peças que idealizam a favela, especialmente em função das canções que compõem a trilha sonora e da existência de protagonistas poetas. Contudo, acreditamos que se é possível pensar assim em relação a *Orfeu*, em *Gota d'água* a situação é mais complexa. Embora algumas canções possam remeter a certa idealização, como “Flor da idade” (Chico Buarque), a maioria delas apontam para o *leitmotiv* da peça, qual seja, a desmistificação da visão acerca das classes populares construída num período anterior, característica da arte nacional-popular. Canções como “Basta um dia” (Chico Buarque) e o samba que nomeia a peça, “Gota d'água” (Chico Buarque), denunciam como a Vila do Meio-Dia é o lugar da traição amorosa e de classe; não há a vocação para a transformação social que outrora caracterizara os moradores das favelas; a organização da coletividade em nome do bem comum se desfaz em nome da sobrevivência imediata e individual.

Além disso, a linguagem estruturada em versos que compõe os diálogos da peça, que denotaria certa erudição para os personagens, parece ter mais a ver com um tipo de teatro que se buscou fazer nos anos 1970 – de valorização da palavra – do que com uma visão enaltecida do popular, como considerou Oliveira. Conforme os autores informam no prefácio da peça,

Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 16).

Como Oliveira mesmo identificou, nos anos 1970, o amor romântico é substituído pelas questões de ordem socioeconômica. Orfeu e Jasão deslocam-se para a cidade por motivos distintos: o primeiro mobiliza-se em nome do amor, o segundo o trai e mobiliza-se em busca de ascensão social. A dramaturgia dos anos 1970 buscou romper com a idealização que marcou a maneira como as classes populares vinham sendo representadas desde o advento do teatro político brasileiro a partir de 1958 (cf. CARDENUTO, 2012). A existência concreta do personagem opressor (Creonte), a traição de dupla natureza de Jasão – amorosa e de classe – e a ineficácia da liderança de Egeu diante do coletivo são elementos que corroboram uma representação não idealizada da periferia em *Gota d'água*.

Por fim, outra questão a se destacar é uma ausência significativa no *corpus* documental. A peça *O último carro* (João das Neves, 1964-1967), poderia contribuir sobremaneira para a análise conjuntural de Oliveira, por tematizar a condição ultrajante em que vivem diferentes tipos de marginalizados, que precisam se deslocar diariamente da periferia para seus locais de trabalho (quando o têm). Ambientada num trem desgovernado e sem freios, os passageiros vão desde mendigos até um beato, passando por prostitutas, assaltantes, menores abandonados, camponeses, pedreiros e um pequeno grupo de operários.

Embora se entenda que em função das diferentes origens de seus personagens não seja possível encaixá-los exclusivamente em nenhum dos grupos propostos pela autora, a menção dessa peça é fundamental porque ela conjuga diversos elementos analisados por Oliveira, como a marginalidade geográfica e social e o massacrante deslocamento. Sua consideração talvez pudesse apontar para novos caminhos, podendo atentar melhor para a complexidade que marcou o teatro moderno brasileiro e as questões artísticas e políticas que estiveram bastante entrelaçadas no recorte temporal estabelecido.

De todo modo, a pesquisa de Marina de Oliveira é importante por adensar o campo dos estudos teatrais da dramaturgia brasileira do período em questão, mas se destaca ainda mais por se dedicar à análise da representação do *lumpemproletariado*,

aparentemente negligenciado no teatro político brasileiro, desenvolvido especialmente a partir do marco de *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1958) e adensado após o golpe de 1964. Ademais, destaca-se o olhar cuidadoso com as minorias que integram esse grupo de desvalidos, as mulheres e os negros, cuja condição especialmente excludente é contemplada como um dos eixos da pesquisa.

Referências

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva/ Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Prefácio. In: **Gota d'água**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970, **Estudos Avançados**, v. 26, p. 311-332, 2012.

OLIVEIRA, Marina de. **Os miseráveis entram em cena**: Brasil, 1950-1970. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.